



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**. Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.

Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché **la nostra energia è la tua energia**.



Gas



Luce



Servizi



Sostenibilità

BLUENERGY

[blueenergy.online](https://www.blueenergy.online)

CAFFÈ **HAUSBRANDT**



Per chi ama
scegliere
l' Eccellenza.

Scopri di più




HAUSBRANDT
TRIESTE 1892
hausbrandt.it



Q3 Ibrida plug-in,
benzina, diesel.



Nuova Audi Q3. Movimento di avanguardia.

Audi Financial Services. Finanzia la vostra Audi.

La terza generazione del SUV urbano della Casa dei quattro anelli si fa interprete di un viaggio in continua evoluzione: più **design**, **intelligenza** e **dinamicità** per conquistare ogni strada, in città e non solo. Merito di geometrie scolpite, interni **dotati di tecnologie come il palcosceno digitale e avanzati sistemi di assistenza alla guida**, tra cui il **Trained Parking con autoapprendimento delle manovre**. Per rendere anche la **quotidianità avanguardia in movimento**.

Scopri di più nel nostro Showroom e su motorclass.it

Gamma Audi Q3. Consumo di carburante (l/100 km) ciclo combinato (WLTP): 1,7 - 9,0. Emissioni CO₂ (g/km) ciclo combinato (WLTP): 39 - 205. I valori indicativi relativi al consumo di carburante e alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in, al consumo di energia elettrica, sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO₂ nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/Ecobonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici, possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito audi.it. È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

 **MOTORCLASS**
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratiguori, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440



info@motorclass.it - www.motorclass.it



FEST

Maria Callas
MARIA CALLAS
+ al +
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



La Fenice Theatre



Organise **your event**

- Private events
- Corporate conventions
- Gala dinners
- Customised services



Visit the **Theatre**

- Audio guide tours
- Guided tours
- Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com

sponsor ufficiale



CONNECT TO AMAZING FLAVOR

with delicious choices prepared by our flying chefs



TURKISH AIRLINES



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2025-2026
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

giovedì 20 novembre 2025 ore 19.00

La clemenza di Tito

venerdì 20 marzo 2026 ore 19.00

Ottone in villa

domenica 12 aprile 2026 ore 19.00

Lohengrin

domenica 24 maggio 2026 ore 19.00

Carmen

venerdì 12 giugno 2026 ore 19.00

Enrico di Borgogna

venerdì 26 giugno 2026 ore 19.00

Venere e Adone

mercoledì 26 agosto 2026 ore 19.00

L'elisir d'amore

venerdì 18 settembre 2026 ore 19.00

Pagliacci

Concerti della Stagione Sinfonica 2025-2026
trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Ivor Bolton (venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00)

Kazuki Yamada (sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00)

Vincenzo Milletari (sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00)

Constantinos Carydis (venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00)

Markus Stenz (venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 2 maggio 2026 ore 20.00)

John Axelrod (venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00)

Cornelius Meister (giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00)

Neil Thomson (giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2025-2026



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^o 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 fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.

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

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

Incontri con l'opera e con il balletto

venerdì 14 novembre 2025

ERNESTO NAPOLITANO

La clemenza di Tito

martedì 20 gennaio 2026

CARLA MORENI

Simon Boccanegra

mercoledì 28 gennaio 2026

GIANCARLO DE CATALDO

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

martedì 24 febbraio 2026

VALENTINA BONELLI

Lo schiaccianoci

martedì 17 marzo 2026

GIUSEPPE CLERICETTI

Ottone in Villa

giovedì 2 aprile 2026

FRANCESCO FONTANELLI

Lohengrin

lunedì 13 aprile 2026

DA DEFINIRE

Il piccolo principe

lunedì 4 maggio 2026

ROBERTO GIAMBRONE

Martha Graham Dance Company

mercoledì 20 maggio 2026

PAOLO PINAMONTI

Carmen

martedì 9 giugno 2026

LUCA ZOPPELLI

Enrico di Borgogna

martedì 23 giugno 2026

PAOLO FURLANI

Venere e Adone

martedì 15 settembre 2026

MASSIMO CONTIERO

Pagliacci

martedì 6 ottobre 2026

ROBERTO CALABRETTO

The Telephone / Trouble in Tahiti

martedì 13 ottobre 2026

FRANCO BOLLETTA

Hamburger Kammerballett / Dear Son

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee

SOCI FONDATORI



REGIONE VENETO



MECENATI

SI RINGRAZIANO



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



FONDAZIONE DI
VENEZIA



GENERALI



VALDOBBIADENE



FONDAZIONE
ENZO HUBER

BLUENERGY



FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Consulate Foundation



MAVIVE
VENEZIA



ALILAGUNA

Mikhail Bakhtiarov

zalferano



pwc

Marsilio



PARTNER COMMERCIALI

INTESA  SANPAOLO

MAIN PARTNER



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT
TRIESTE 1842



THE MERCHANT
OF VENICE

COLLABORAZIONI



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA



TURKISH
AIRLINES



GARAGE
SAN MARCO
VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Maurizio Jacobi

Agnese Lunardelli

Alessandro Tortato

consiglieri

Nicola Colabianchi

sovrintendente

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giuseppe De Rosa *presidente*

Pier Paolo Italia

Giovanni Battista Armellin

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Barbara Krafft, ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart, olio su tela, 1819 (Vienna Gesellschaft der Musikfreunde).

VENEZIAMUSICA

e dintorni


LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2025-2026

LA CLEMENZA DI TITO

opera inaugurale della stagione 2025-2026

Teatro La Fenice

giovedì 20 novembre 2025 ore 19.00 turno A

in diretta 

domenica 23 novembre 2025 ore 15.30 turno B

martedì 25 novembre 2025 ore 19.00 turno D

giovedì 27 novembre 2025 ore 19.00 turno E

domenica 30 novembre 2025 ore 15.30 turno C

main partner

INTESA  SANPAOLO

in partnership con



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO

con il sostegno di

FREUNDENKREIS DES
TEATRO LA FENICE



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Pietro Metastasio, incisione di Antonio Baratti.

| | |
|--|-----|
| La locandina | 19 |
| <i>La clemenza di Tito</i> in breve <i>a cura di Tarcisio Balbo</i> | 21 |
| <i>La clemenza di Tito</i> in short | 23 |
| Argomento | 25 |
| Synopsis | 27 |
| Argument | 29 |
| Handlung | 31 |
| Il libretto | 33 |
| Intorno alla <i>Clemenza di Tito</i> <i>di Oreste Bossini</i> | 57 |
| Guida all'ascolto <i>di Oreste Bossini</i> | 64 |
| Paul Curran: «Una storia moderna che parla del potere e dell'umanità» <i>a cura di Leonardo Mello</i> | 67 |
| Paul Curran: "A modern story about power and humanity" | 71 |
| Ivor Bolton: « <i>La clemenza di Tito</i> : una delle pagine più profonde di Mozart» <i>a cura di Maria Rosaria Corchia</i> | 75 |
| Ivor Bolton: " <i>La clemenza di Tito</i> : one of Mozart's most profound scores" | 81 |
| Il «mondo obliquo» della <i>Clemenza di Tito</i> <i>a cura di Franco Rossi</i> | 87 |
| MATERIALI | |
| La lunga marcia dell'imperatore <i>di Sergio Durante</i> | 95 |
| Le <i>Clemenze</i> di Metastasio <i>di Franco Rossi</i> | 108 |
| CURIOSITÀ | |
| Mozart e Salieri, una rivalità preziosa | 112 |
| Biografie | 113 |
| DINTORNI | |
| Bacchette prestigiose e programmi emozionanti: ecco il cartellone sinfonico 2025-2026 della Fenice | 119 |
| Il Premio Venezia giunge alla sua quarantunesima edizione | 122 |
| La Fenice per il Vaporetto Rosa, nella cruciale battaglia per la prevenzione e la diagnosi precoce del tumore al seno | 125 |
| IMPRESA E CULTURA | |
| Un'opera per il futuro del pianeta: Fenice e ASLICO con l'ONU e le Olimpiadi invernali 2026, per la sensibilizzazione delle nuove generazioni sulla conservazione dei ghiacciai | 128 |



Caterino Mazzolà (Longarone 1745-Venezia 1806). Da: Maria Calzavara Mazzolà, *Memorie domestiche dei Mazzolà cittadini veneti e muranesi*, Roma, Farri, 1964.

La clemenza di Tito

dramma serio per musica in due atti KV 621

libretto di Caterino Mazzolà
da Metastasio

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

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

edizione critica a cura di Franz Giegling

copyright ed edizione Bärenreiter Urtext, Kassel

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

personaggi e interpreti

| | |
|------------------------|----------------------|
| <i>Tito Vespasiano</i> | Daniel Behle |
| <i>Vitellia</i> | Anastasia Bartoli |
| <i>Servilia</i> | Francesca Aspromonte |
| <i>Sesto</i> | Cecilia Molinari |
| <i>Annio</i> | Nicolò Balducci |
| <i>Publio</i> | Domenico Apollonio |

maestro concertatore e direttore

Ivor Bolton

regia

Paul Curran

scene e costumi Gary McCann

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

assistente alla regia Oscar Cecchi; scenografa realizzatrice Gloria Bolchini; costumista realizzatrice Gabriella Ingram; altro maestro del Coro Chiara Casarotto; maestro di sala Roberta Paroletti; altro maestro di sala e palcoscenico Alberto Boischio; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Maria Cristina Vavolo; maestro alle luci Emma Principi; scene Arianese (Milano), Laboratorio Teatro La Fenice; attrezzeria Laboratorio Teatro La Fenice; costumi McCann Design Limited (UK); calzature Atelier Teatro La Fenice; trucco, parrucche Michela Pertot (Trieste)

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 rifuse 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 / 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 confesso 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.

La clemenza di Tito in short

Pietro Metastasio's twenty-six dramas for music, from *Didone abbandonata* (1724) to *Ruggiero o vero l'eroica gratitudine* (1771), are undoubtedly the cornerstones of Italian opera in the eighteenth century: the author personally promoted or passed the proofs for no less than one hundred and forty-one printed editions; the most successful of his texts, the *Artaserse* of 1730, was set to music more than forty times and staged almost three hundred times over a period of seventy years. In the nineteenth century, composers such as Paër, Meyerbeer, Mercadante, Mayr, and Pacini still looked to Metastasio. Nevertheless, when in 1791 Mozart and the librettist Caterino Mazzolà got their hands on *La clemenza di Tito* (1734), the composer wrote in his personal catalogue that Metastasio's drama had been 'reduced to a true opera,' as if the text of the great poet who died nine years earlier was not a perfect drama for the canons of the time. The definition of the thirty-five-year-old Mozart goes hand in hand with what the composer wrote more than twenty years earlier, after listening in Naples to the intonation of another metastasian drama, the last of the four *Demofonte* by Niccolò Jommelli: a "beautiful" opera, "but too serious and too old-fashioned for the theatre".

In fact, in the almost sixty years that separate the première of *La clemenza di Tito* from Mozart's work, opera had changed a lot. Metastasio's dramas were still considered fundamental texts for the celebration of enlightened power and for the civic and sentimental education of the audience: this is why when the impresario Domenico Guardasoni, director of the National Theatre in Prague, commissioned Mozart with a new opera to solemnize the coronation of Emperor Leopold II as King of Bohemia II, it was on none other than Metastasio that the choice fell, and in particular on the very drama that, conceived for Leopold's grandfather, Charles VI, according to Voltaire represented an "eternal lesson for all kings and enchantment for all men". However, the changing tastes in musical matters (longer arias and with a greater orchestral 'presence', to cite only the most striking differences) made the old metastasian dramas rather cumbersome for a 'modern' staging that had to respect the canonical duration of three hours: already in 1774, the committee that oversaw the management of the Teatro di San Carlo in Naples wrote that Metastasio's dramas, "despite their fame, and having been in use for so long, also because of common bias, are beginning to become tedious": Mozart and Mazzolà therefore had to put into practice a wide repertoire of techniques and practices that had been consolidated in the last thirty years of the

eighteenth century when they wanted to revive dramas that excelled in poetic workmanship and were as intriguing as ever in the intertwining of their narrative, but were now almost unmanageable from the point of view of musical form. In some cases, these were aspects that Mozart had partly developed in 1775, at the age of nineteen, when he was working on another Metastasian drama: *Il re pastore*, commissioned by the Prince Archbishop of Salzburg for a visit by the Archduke of Austria Maximilian Francis of Habsburg, sixteenth and last son of Empress Maria Theresa. In general, both in *Re pastor* and in *Clemenza di Tito* the essence of the interventions of Mozart and his librettists (Giambattista Varesco, future librettist of *Idomeneo*, intervened on *Re pastor*) consisted of condensing the dramas from three to two acts, redistributing the salient junctions of the story accordingly, reducing the recitatives and the accompaniment of the arias considerably, either cutting them completely or transforming them into ensemble pieces that in metastasian dramaturgy were optional rather than occasional. Mozart's *La clemenza di Tito* has no less than eight 'ensemble' numbers - almost a third of the numbers in the score, including the two finales of the acts including the quintet with chorus "Deh conserved, or dei": Mozart had already experimented with similar forms in the last finale of *Re pastor*, but in *La clemenza di Tito*, in its apparent simplicity and with its clear Gluckian references, the quintet that closes the first act is a masterpiece of listening psychology based on a sequel of what the characters on stage say and do not say; with chilling dissimulation, Vitellia who, after silencing Sesto, who is about to discover himself, is overcome with remorse for the alleged murder of Tito, sings together with the others as if nothing were wrong the words of regret "Ah dunque l'astro è spento / di pace apportator". In *La clemenza di Tito* there are then two arias in the form of a rondo, both at key points of the story: "Deh per questo istante solo" comes after the dramatic confrontation between Tito and his friend Sesto, now guilty of confessing to the attack on the emperor; in "Non più di fiori", the last solo piece of the opera, Vitellia expresses her remorse for the imminent death of her beloved Sesto, also relying on the instrumental 'voice' of the basset horn, an instrument that was so close to Mozart's heart in the last years of his life.

On the evening of the première at the National Theatre in Prague, on September 6, 1791, the reception of the spectators to the new opera was rather cold; Leopold's royal consort II, Maria Luisa of Bourbon, even let herself go with a *tranchant* verdict, describing it as a "German mess in the Italian language." In the following century, although *La clemenza di Tito* was still staged after Mozart's death, together with *Don Giovanni* and *Die Zauberflöte*, Wagner's negative ambiguous opinion ("How deeply I am grateful to Mozart because it was not possible for him to invent for *Tito* a music like that of *Don Giovanni*) and the subtle contempt for a form of musical theater that was considered imperfect, contrived and devoted to the ephemeral both had a negative impact. Even today there are those who consider *La clemenza di Tito* an opera composed for an occasion, reluctantly and cheaply (according to Franz Xaver Niemetschek, the composer's first biographer, Mozart wrote the opera in just eighteen days, entrusting the composition of the recitatives to his pupil Franz Xaver Süssmayr); but there are also those who point to it as the swan song not only of Mozart's musical theatre, but also of an entire era in the history of music.

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 a 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 e 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 e 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.



Gary McCann, figurino di Tito per *La clemenza di Tito* di Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro La Fenice, novembre 2025.

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. L'imperatore 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 e 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 e 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 e Annio e incontrano Vitellia, alla quale 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 istigato proprio da lei.

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. Perdonati tutti e tutti lodano la clemenza di Tito.

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.



Gary McCann, figurino di Vitellia per *La clemenza di Tito* di Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro La Fenice, novembre 2025.

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.

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'ennoblir 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.



Gary McCann, figurino di Sesto per *La clemenza di Tito* di Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro La Fenice, novembre 2025.

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.

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 töten, 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 anstimmt. 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 gegen-



Gary McCann, figurino di Servilia per *La clemenza di Tito* di Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro La Fenice, novembre 2025.

seitig 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 konplotieren 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*).

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

Personaggi

Tito Vespasiano, imperator di Roma tenore
Vitellia, figlia dell'imperatore Vitellio soprano
Servilia, sorella di Sesto, amante d'Annio soprano
Sesto, amico di Tito, amante di Vitellia soprano
Annio, amico di Sesto, amante di Servilia soprano
Publio, prefetto del pretorio basso

La scena è in Roma.

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

*Appartamenti di Vitellia.
Vitellia e Sesto.*

VITELLIA

Ma che? sempre l'istesso,
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 udi; 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.
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 partì; so come adesso
l'accorse 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.

Come ti piace imponi:
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.

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 SECONDA

Annio, e detti.

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

VITELLIA
Ah, non perdetevi
questi brevi momenti. A Berenice
Tito gli usurpa.

ANNIO
Ingiustamente oltraggi,
Vitellia, il nostro eroe. Tito ha l'impero
e del mondo, e di sé. Già per suo cenno
Berenice parti.

SESTO
Come?

VITELLIA
Che dici?

ANNIO
Voi stupite a ragion. Roma ne piange,
di meraviglia e di piacere. Io stesso
quasi nol credo: ed io
fui presente, o Vitellia, al grande addio.

VITELLIA
(Oh speranze!)

SESTO
Oh virtù!

VITELLIA
Quella superba
oh come volentieri udita avrei
esclamar contro Tito.

ANNIO
Anzi, giammai
più tenera non fu: parti; ma vide
che adorata partiva, e che al suo caro
men che a lei non costava il colpo amaro.

VITELLIA

Ognun può lusingarsi.

ANNIO

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.

VITELLIA

(Eppur forse con me, quanto credei,
Tito ingrato non è.) Sesto, sospendi
d'eseguire i miei cenni: il colpo ancora
non è maturo.

SESTO

E tu non vuoi ch'io vegga!...
ch'io mi lagni, o crudele!...

VITELLIA

Or che vedesti?
di che ti puoi lagnar?

SESTO

Di nulla. (Oh Dio!
chi provò mai tormento eguale al mio?)

VITELLIA

Deh, se piacer mi vuoi,
lascia i sospetti tuoi:
non mi stancar con questo
molesto dubitar.
Chi ciecamente crede,
impegna a serbar fede;
chi sempre inganni aspetta,
alletta ad ingannar.

Parte.

SCENA TERZA

Sesto ed Annio.

ANNIO

Amico, ecco il momento

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,
amico mio fedel,
e ognor per me lo stesso
ti serbi amico il ciel.

Partono.

SCENA QUARTA

*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.
Publio, senatori romani, e i legati delle provincie sog-
gette, destinati a presentare al Senato gli annui impo-
sti tributi. Mentre Tito, preceduto da littori, seguito da
pretoriani, e circondato da numeroso popolo, scende dal
Campidoglio, cantasi il seguente coro.*

CORO

Serbate, o dei custodi
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 padre
oggi appella il Senato, e mai più giusto
non fu ne' suoi decreti, o invito 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 consagriam. 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.
Quegli offerti tesori
non ricuso però. Cambiarne solo
l'uso pretendo. Udite: oltre l'usato
terribile il Vesevo ardenti fiumi
dalle fauci eruttò: scosse le rupi,
riempì di ruine
i campi intorno e le città vicine.
Le desolate genti
fuggendo van, ma la miseria opprime
quei che al foco avvanzar. Serva quell'oro
di tanti afflitti a riparar lo scempio.
Questo, o romani, è fabbricarmi il tempio.

ANNIO

Oh vero eroe!

PUBLIO

Quanto di te minori
tutti i premi son mai, tutte le lodi!

TITO

Basta, basta, o miei fidi.

Sesto a me s'avvicini; Annio non parta.
Ogn'altro s'allontani.

*Si ritirano tutti fuori dell'atrio, e vi rimangono Tito,
Sesto ed Annio.*

ANNIO

(Adesso, o Sesto,
parla per me.)

SESTO

Come, signor, potesti
la tua bella regina?...

TITO

Ah, Sesto amico,
che terribil momento! Io non credei...
Basta; ho vinto: partì. Tolgasi adesso
a Roma ogni sospetto
di vederla mia sposa. Una sua figlia
vuol veder sul mio soglio,
e appagarla convien. Giacché l'amore
scelse invano i miei lacci, io vo' che almeno
l'amicizia li scelga. Al tuo s'unisca,
Sesto, il cesareo sangue. Oggi mia sposa
sarà la tua germana.

SESTO

Servilia!

TITO

Appunto.

ANNIO

(Oh me infelice!)

SESTO

Annio è perduto.) (Oh dei!

TITO

Udisti?
Che dici? non rispondi?

SESTO

E chi potrebbe
risponderti, signor? M'opprime a segno
la tua bontà, che non ho cor... vorrei...

ANNIO

(Sesto è in pena per me.)

TITO

Spiegati. Io tutto
farò per tuo vantaggio.

SESTO

(Ah si serva l'amico.)

ANNIO

(Annio coraggioso.)

SESTO

Tito...

ANNIO

Augusto, conosco
di Sesto il cor. Fin dalla cuna insieme
tenero amor ne strinse. Ei, di se stesso
modesto estimator, teme che sembri
sproporzionato il dono, e non s'avvede
ch'ogni distanza eguaglia
d'un Cesare il favor. Ma tu consiglio
da lui prender non dei. Come potresti
sposa elegger 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 dubbiezze 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 soglio

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 QUINTA

Annio, e poi Servilia.

ANNIO

Non ci pentiam. D'un generoso amante
era questo il dover. Mio cor, deponi
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 affetto
questo accento sconigliato,
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.

SCENA SESTA

Ritiro delizioso nel soggiorno imperiale sul colle Pa-
latino.

Tito, e Publio con un foglio.

TITO

Che mi rechi in quel foglio?

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 compiango.
Se ragion, gli son grato! e se in lui sono
impeti di malizia, io gli perdono.

PUBLIO

Almen...

SCENA SETTIMA

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.

TITO

Grazie, o numi del ciel. Pur si ritrova
chi s'avventuri a dispiacer col vero.
Alla grandezza tua la propria pace
Annio 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 trono
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.

SCENA OTTAVA

Servilia, poi Vitellia.

SERVILIA

Felice me!

VITELLIA

Posso alla mia sovrana
offerir 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 NONA

Vitellia, poi Sesto.

VITELLIA

Ancora mi schernisce?
Questo soffrir degg'io
vergognoso disprezzo? Ah con qual fasto
qui mi lascia costei! Barbaro Tito,

ti pareo 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'impedi, 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.

SESTO
Quante vie d'assalirmi!
Basta, basta non più, già m'inspirasti,
Vitellia, il tuo furore. Arder vedrai
fra poco il Campidoglio, e quest'acciaro
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,
meco ritorna in pace:
sarò qual più ti piace,
quel che vorrai farò.
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 DECIMA

Vitellia, poi Publio ed Annio.

VITELLIA

Vedrai, Tito, vedrai che alfin sì vile
questo volto non è. Basta a sedurti
gli amici almen, se ad invaghiarti 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...
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.

SCENA UNDICESIMA

*Campidoglio, come prima.**Sesto solo, indi Annio poi Servilia, Publio, Vitellia da diverse parti.*

SESTO

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

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.

SERVILIA

Si teme che l'incendio
non sia dal caso nato,
ma con peggior disegno
ad arte suscitato.

CORO

(in distanza)

... Ah!...

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 TREDICESIMA

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 QUATTORDICESIMA

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?

VITELLIA

Quai sguardi vibri intorno?

SESTO

Mi fa terror il giorno.

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!

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Ritiro delizioso nel soggiorno imperiale sul colle Palatino.

Annio e Sesto.

ANNIO

Sesto, come tu credi,
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 acciaio.

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'involò
 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?

ANNIO
 Che tu non parta ancora.

Torna di Tito a lato:
 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 SECONDA

Sesto, poi Vitellia.

SESTO
 Partir deggio, o restar? Io non ho mente
 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
 publico è il mio secreto.

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 TERZA

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!

SCENA QUARTA

Detti.

SESTO

Se al volto mai ti senti
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.

SCENA QUINTA

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

Tito, Publio, patrizi, pretoriani e popolo.

CORO

Ah grazie si rendano
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' publici giuochi,
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 mè 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.

PUBLIO

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

Tardi s'avvede

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 SESTA

Tito, poi Annio.

TITO

No: così scellerato
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 SETTIMA

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.

Tu fosti tradito:

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 OTTAVA

Tito solo a sedere.

TITO

Che orror! che tradimento!
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,
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 NONA

Publio e Tito.

TITO

Ma Publio, ancora

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 DECIMA

Tito, Publio, Sesto e custodi. Sesto entrato appena, si ferma.

SESTO

(Quello di Tito è il volto!...
Ah dove, oh stelle! è andata
la sua dolcezza usata?
Or ei mi fa tremar.)

TITO

(Eterni dei! di Sesto
dunque il semblante 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.

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,
lasciatemi con lui.

Publio e le guardie partono.

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...
sappi dunque... (che fo?)

TITO

Siegui.

Disperato vado a morte,
ma il morir non mi spaventa:
il pensiero mi tormenta
che fui teco un traditor.

(Tanto affanno soffre un core,
né si more di dolor!)

SESTO

Ma quando
finirò di penar?

Parte.

TITO

Parla una volta:
che mi volevi dir?

SCENA UNDICESIMA

Tito solo.

SESTO

Ch'io son l'oggetto
dell'ira degli dei; che la mia sorte
non ho più forza a tollerar; ch'io stesso
traditor mi confesso, empio mi chiamo:
ch'io merito la morte, e ch'io la bramo.

TITO

Ove s'intese mai più contumace
infedeltà? Deggio alla mia negletta
disprezzata clemenza una vendetta.
Vendetta!... Il cor di Tito
tali sensi produce?... Eh viva... Invano
parlan dunque le leggi? Io lor custode
l'eseguisco così? Di Sesto amico
non sa Tito scordarsi?... Ogn'altro affetto
d'amicizia e pietà taccia per ora.

TITO

Sconoscente! e l'avrai.
(*Alle guardie, che saranno uscite*)
Custodi, il reo
toglietemi d'innanzi.

(Siede)

Sesto è reo: Sesto mora.

(Sottoscrive)

SESTO

Il bacio estremo
su quella invitta man...

Eccoci aspersi
di cittadino sangue, e s'incomincia
dal sangue d'un amico. Or che diranno
i posteri di noi? Diran che in Tito
si stancò la clemenza
come in Silla e in Augusto
la crudeltà; che Tito era l'offeso,
e che le proprie offese,
senza ingiuria del giusto,
ben poteva obbliar. Ma dunque faccio
sì gran forza al mio cor, né almen sicuro
sarò ch'altri l'approvi? Ah non si lasci
il solito cammin...

TITO

Parti: non è più tempo,
or tuo giudice sono.

(Lacera il foglio)

Viva l'amico!

benché infedele. E se accusarmi il mondo
vuol pur di qualche errore,
m'accusi di pietà, non di rigore.

SESTO

Ah fia questo, signor, l'ultimo dono.

(Getta il foglio lacerato)

Publio.

Deh per questo istante solo
ti ricorda il primo amor,
che morir mi fa di duolo
il tuo sdegno, il tuo rigor.
Di pietade indegno, è vero,
sol spirar io deggio orror,
pur saresti men severo
se vedessi questo cor.

SCENA DODICESIMA

Detto e Publio.

PUBLIO

Cesare.

TITO

Andiamo
al popolo che attende.

PUBLIO

E Sesto?

TITO

E Sesto
venga all'arena ancor.

PUBLIO

Dunque il suo fato?...

TITO

Sì, Publio, è già deciso.

PUBLIO

(Oh sventurato!)

TITO

Se all'impero, amici dei,
necessario è un cor severo,
o togliete a me l'impero
o a me date un altro cor.
Se la fè de' regni miei
coll'amor non assicuro,
d'una fede non mi curo
che sia frutto del timor.

Parte.

SCENA TREDICESIMA

*Vitellia uscendo dalla porta opposta richiama
Publio che seguita Tito.*

VITELLIA

Publio, ascolta.

PUBLIO

(*in atto di partire*)

Perdona,
deggio a Cesare appresso
andar.

VITELLIA

Dove?

PUBLIO

All'arena.

VITELLIA

E Sesto?

PUBLIO

Anchor'esso.

VITELLIA

Dunque morrà?

PUBLIO

Purtroppo.

VITELLIA

(Ohimè!) Con Tito
Sesto ha parlato?

PUBLIO

E lungamente.

VITELLIA

quel ch'ei dicesse?
E sai

PUBLIO

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

Parte.

SCENA QUATTORDICESIMA

Vitellia e poi Annio e Servilia da diverse parti.

VITELLIA

Non giova lusingarsi:

Sesto già mi scoperse. A Publio istesso 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...

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 lacrime
per lui non tenti,
tutto il tuo piangere
non gioverà.A quest'inutile
pietà che senti,
oh quanto è simile
la crudeltà.*Parte.*

SCENA QUINDICESIMA

Vitellia sola.

VITELLIA

Ecco il punto, o Vitellia,
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
si 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 fiori
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.

SCENA SEDICESIMA

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 con dannati 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.

CORO

Che del ciel, che degli dei
tu il pensier, l'amor tu sei,
grand'eroe, nel giro angusto
si mostrò di questo dì.

Ma cagion di maraviglia
non è già, felice Augusto,
che gli dei chi lor somiglia
custodiscano così.

TITO

Pria che principio a' lieti
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 DICIASSETTESIMA

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'inginocchia)
eccoti al piè la più confusa...

TITO

Ah sorgi,
che fai? che brami?

VITELLIA

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

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 stesso
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,
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.

TUTTI

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.

TUTTI E CORO

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

Intorno alla *Clemenza di Tito*

di Oreste Bossini

A distanza di dieci anni dall'*Idomeneo*, Mozart tornò a scrivere un'opera seria, *La clemenza di Tito*, il suo ultimo lavoro teatrale. Non l'ultima sua opera a essere rappresentata, però, dal momento che la prima recita della *Clemenza di Tito* a Praga, il 6 settembre 1791, precede di qualche settimana il debutto a Vienna della *Zauberflöte*, che Mozart aveva composto in sostanza, tranne l'*Overture*, nel luglio. Per un autore che nel decennio precedente si era dedicato esclusivamente a un genere più agile e moderno come la commedia con le tre opere italiane scritte in collaborazione con Lorenzo Da Ponte, tornare all'opera seria, entrata oramai nella fase declinante, sembrava un'incomprensibile marcia indietro, o addirittura un processo regressivo. Questa dissonanza, forse, ha reso *La clemenza di Tito* l'opera più sottovalutata del teatro di Mozart, a partire dalla bocciatura del maggior biografo ottocentesco, Otto Jahn, fino ai giudizi negativi di critici moderni autorevoli come Charles Rosen e Joseph Kerman. Fino a tempi recenti, la letteratura mozartiana ha condannato senza ritegno la drammaturgia vecchia e obsoleta, salvando solo le innegabili bellezze musicali di quest'opera.

Le vicende stesse della sua creazione sembrano la causa principale dei pregiudizi tramandati fino a oggi verso l'ultima opera di Mozart. Secondo le prime testimonianze, riportate agli inizi dell'Ottocento nella biografia di Georg Nikolaus Nissen e riprese in seguito senza approfondite verifiche, *La clemenza di Tito* sarebbe stata composta in meno di venti giorni tra la fine di luglio e i primi di agosto del 1791, durante il lavoro sulla *Zauberflöte*. L'impresario Domenico Guardasoni, direttore del Teatro Nazionale di Praga, era stato incaricato dagli Stati Boemi di commissionare una nuova opera a un «celebre Maestro», secondo quanto era espressamente indicato nel contratto stipulato l'8 luglio, per festeggiare l'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II a re di Boemia. Il governo di Praga aveva indicato due soggetti per il libretto, ma l'impresario si era riservato il diritto di far musicare un vecchio dramma di Metastasio, *La clemenza di Tito*, nel caso assai probabile che non ci fosse il tempo per scrivere un nuovo libretto. I festeggiamenti, infatti, erano fissati per il 6 settembre, meno di due mesi dalla firma del contratto. Guardasoni si recò verso la metà di luglio a Vienna, ma non si rivolse subito a Mozart, che aveva scritto per lui il *Don Giovanni* nel 1787, bensì ad Antonio Salieri, che era non solo un «celebre Maestro» ma anche il compositore di corte degli Asburgo. Salieri declinò l'invito per ben cinque volte, stando a quanto lui stesso raccontò in una lettera al principe Esterházy. Mozart, invece, accettò l'incarico, nonostante fosse impegnato nella



Mozart nel famoso ritratto del cognato Joseph Lange (1751-1831). Benché incompiuto, questo ritratto era giudicato molto somigliante dalla moglie Constanze (Salisburgo, Mozarteum).

stesura della *Zauberflöte*. Non era la prima volta che Mozart faceva affari con l'impresario di Praga, che ancora nell'aprile del 1789 aveva proposto al musicista di scrivere un nuovo lavoro per la primavera successiva, dietro un compenso piuttosto lauto di 200 ducati per la partitura, più 50 per le spese di viaggio e di soggiorno a Praga. In altre parole, malgrado la fretta e la retorica dell'evento, si rinnovava una collaborazione tra impresario e compositore iniziata con successo alla fine del 1786 con la ripresa praghese delle *Nozze di Figaro* e proseguita nell'ottobre successivo con la commissione del *Don Giovanni*.

Alla fine di agosto del 1791, probabilmente tra il '25 e il '28, Mozart si mise in viaggio verso Praga in compagnia della moglie Constanze e dell'allievo Franz Xavier Süssmayr, che come assistente aveva probabilmente anche l'incarico di scrivere i recitativi secchi. Nel frattempo erano giunti a Praga da Bologna il castrato Domenico Bedini e la prima donna Maria Marchetti, moglie del celebre tenore Angelo Fantozzi, ingaggiati per sostenere i ruoli più impegnativi, rispettivamente quello di Sesto e di Vitellia. Tito, invece, era interpretato dal tenore Antonio Baglioni, il cantante che quattro anni prima aveva impersonato don Ottavio nel *Don Giovanni*. Mozart non conosceva né Bedini, né la Marchetti, per i quali dovette adattare le arie principali alle loro caratteristiche vocali nei pochi giorni di prove a disposizione, secondo il costume teatrale del tempo. La fatica di una produzione così precipitosa ebbe delle ripercussioni anche sulla salute di Mozart, che tuttavia il 5 settembre, il giorno prima della recita, riportò il nuovo lavoro sul suo catalogo personale:

La Clemenza di Tito. opera Seria in Due Atti. per l'incoronazione di sua Maestà l'imperatore Leopoldo II. – ridotta à vera opera dal Sig.re Mazzolà. Poeta di sua A. S. l'Elettore di Sassonia.

Il dramma di Metastasio, infatti, era stato rimaneggiato da Caterino Mazzolà, poeta di corte a Dresda, momentaneamente in prestito a Vienna dopo il licenziamento di Lorenzo Da Ponte. *La clemenza di Tito*, scritto nel 1734 per l'imperatore Carlo VI, era uno dei lavori teatrali più ammirati del secolo, lodato persino da Voltaire e musicato da un numero impressionante di compositori, a partire naturalmente da Antonio Caldara, autore della prima versione operistica nel 1734. Tra i successivi maestri che hanno musicato il dramma figurano i principali operisti del Settecento come Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse, Francesco Veracini, Christoph Willibald Gluck, Baldassarre Galuppi, Tommaso Traetta, Giuseppe Sarti, Josef Myslivecek. Il teatro di Metastasio, tuttavia, non corrispondeva più alle idee di Mozart, che sentì il bisogno di un poeta che riducesse il dramma «à vera opera». Il tentativo di rianimare un vecchio libretto ormai fuori moda non ebbe molto successo, perlomeno agli occhi della Corte, che per bocca dell'imperatrice Maria Luisa, una napoletana avvezza all'opera buffa italiana, espresse un verdetto tombale: «una porcheria tedesca». Il severo giudizio dell'imperatrice, forse anche ansiosa di sbarazzarsi dei musicisti legati allo scomparso Giuseppe II, sembra confermato dai diari del conte Karl von Zinzendorf und Pottendorf, infaticabile cronista della mondanità musicale di fine Settecento:

Alle 5 in punto al teatro della Città Vecchia, all'opera data dagli Stati [di Boemia]... La corte non è arrivata fino alle 7.30 e siamo stati omaggiati del più noioso degli spettacoli, La clemenza di Tito...¹

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI

2 OBOI

2 CLARINETTI (ANCHE CORNI
DI BASSETTO)

2 FAGOTTI

2 TROMBE

TIMPANI

ARCHI

FORTEPIANO

Non tutti però la pensavano allo stesso modo. Il filosofo e critico musicale praghese Franz Xavier Niemetschek, autore tra il 1798 e il 1808 della prima biografia in assoluto su Mozart, aveva un'opinione diversa:

Tito fu dato all'epoca dell'incoronazione a ingresso gratuito, e replicato diverse volte. Ma destino volle che un miserabile castrato e una prima donna che cantava più con le mani che con la gola, e da considerarsi una lunatica, cantavano le parti principali. Dal momento che il soggetto è troppo poco spettacolare per poter interessare la massa di gente occupata con le feste dell'incoronazione, i balli e le illuminazioni sfarzose; e dal momento che si tratta – a vergogna della nostra epoca – di un'opera seria, è piaciuta meno in generale di quanto meritasse la sua musica davvero celestiale. C'è una certa semplicità greca, una serena sublimità, che colpisce un cuore sensibile in maniera gentile ma non per questo meno profonda; che si accorda in maniera ammirevole al personaggio di Tito, ai tempi e all'intero soggetto, e rende anche onore al delicato gusto di Mozart e alla sua capacità di modellare i personaggi. Le parti vocali, sia detto, sono ovunque, ma specialmente negli andanti, di celestiale dolcezza, pieni

di emozione ed espressione; i cori sono ricchi di pompa e dignità. In breve, la dignità di Gluck è unita all'arte originale di Mozart, al suo fine istinto drammatico e alle sue assolutamente magnifiche armonie. L'ultimo trio e il finale dell'Atto I è insuperabile, e forse un non plus ultra della musica. I *connoisseurs* si chiedono se *Tito* non superi in effetti *Don Giovanni*.²

Anche sul presunto insuccesso dell'opera forse c'è da dubitare, se prendiamo per buona una frase di Mozart. In una lettera dell'8 ottobre, il musicista riferiva alla moglie Constanze, di nuovo a Baden per le cure termali, le notizie ricevute dal clarinettista Anton Stadler, che era rimasto a Praga per suonare in orchestra le impegnative parti obbligate per corno di bassetto:

E la cosa più strana di tutte è che proprio la sera in cui la mia nuova opera [*Die Zauberflöte*, allestita a Vienna il 30 settembre] veniva rappresentata per la prima volta con tanto successo, *Tito* veniva dato a Praga per l'ultima volta con grandi applausi.

Rimane il fatto che l'opera, malgrado i giudizi sprezzanti della corte viennese, ha rappresentato fino al primo decennio dell'Ottocento uno dei maggiori successi, anche internazionali, di Mozart. *La clemenza di Tito*, per esempio, fu la prima opera di Mozart rappresentata a Londra, nel 1806. La sua fortuna postuma è stata in gran parte merito di Constanze, che dimostrò un'eccezionale energia nella promozione degli ultimi lavori del marito scomparso. Nessun'altra opera di Mozart, infatti, ha ricevuto altrettante attenzioni da parte della vedova, che fece rappresentare *La clemenza di Tito* sotto i suoi auspici a Vienna nel 1794 con grande successo. Nel ruolo di Sesto cantava la sorella Aloysia Lange, il primo amore di Mozart, e di nuovo l'anno successivo al Burgtheater, il 31 marzo 1795. Nell'intervallo di questa rappresentazione, fu eseguito anche un Concerto per pianoforte di Mozart con un giovane pianista arrivato pochi anni prima da Bonn e diventato l'astro nascente del concertismo viennese, Ludwig van Beethoven. In seguito Constanze stessa interpretò Vitellia nel corso di una *tournee* in Germania intrapresa con la sorella Aloysia.

Oltre alla particolare devozione di Constanze per quest'opera, restano ancora parecchi punti da chiarire sulla *Clemenza di Tito*. Il primo riguarda i rapporti tra Mozart e il librettista Mazzolà, su cui purtroppo non abbiamo notizie precise. I due artisti si erano probabilmente conosciuti a Dresda nel 1789, ma non è sopravvissuto alcun documento che getti luce sui tempi e sulle forme della loro collaborazione. Il poeta, in ogni caso, aveva avuto il merito di riformare il vecchio dramma di Metastasio, che agli occhi di Mozart evidentemente non aveva le qualità di una «vera opera». In primo luogo, Mazzolà ridusse il dramma da tre a due atti, sacrificando parecchi versi e intere scene, ma soprattutto trasformò l'antiquata sequenza di arie col *da capo* collegate da un recitativo in una variegata galleria di pezzi d'assieme. Su ventisei numeri che compongono *La clemenza di Tito*, solo undici sono arie solistiche, mentre si contano ben otto numeri d'assieme, tre cori, un numero strumentale, la Marcia, e tre recitativi accompagnati. Si tratta della maggior quantità di musica concertante scritta da Mozart in un'opera, e basterebbe solo questo dato per capire che *La clemenza di Tito* non può essere considerata un mero lavoro d'occasione. La cornice forse era di circostanza, dal momento che lo scopo dello spettacolo era chiaramente di tipo celebrativo, ma

LE VOCI

TITO VESPASIANO, *IMPERATOR DI ROMA*

TENORE

VITELLIA, *FIGLIA DELL'IMPERATORE VITELLIO*

SOPRANO

SERVILIA, *SORELLA DI SESTO, AMANTE D'ANNIO*

SOPRANO

SESTO, *AMICO DI TITO, AMANTE DI VITELLIA*

SOPRANO

ANNIO, *AMICO DI SESTO, AMANTE DI SERVILIA*

SOPRANO

PUBLIO, *PREFETTO DEL PRETORIO*

BASSO



Spartito per canto e pianoforte della *Clemenza di Tito*, editore Franz Weidle, Berlino (prima metà dell'Ottocento).

nella sostanza Mozart non si abbassò a scrivere un lavoro che non avesse anche ambizioni artistiche. Al contrario, *La clemenza di Tito*, ancor più dell'*Idomeneo*, sancisce in maniera definitiva la trasformazione dell'opera seria settecentesca in un organismo nuovo, rinverdito dal vigore realistico e drammatico della commedia, nel solco di quella riforma dell'opera seria avviata un paio di decenni prima da Gluck su impulso di un colto e lungimirante uomo di teatro come il conte Giacomo Durazzo. Malgrado gli sforzi per venire incontro alle esigenze di Mozart, tuttavia, Mazzolà non poteva infondere nuova vita a un libretto frusto e fuori moda come quello di Metastasio. Il testo originale, peraltro, ha uno sviluppo più chiaro e personaggi di maggior spessore psicologico rispetto al libretto di Mazzolà, che sembra confidare più nella potenza espressiva del linguaggio musicale che nelle ragioni del dramma. L'opera, infatti, dovrebbe essere giudicata sul piano della drammaturgia musicale e non soltanto a partire dal libretto, concepito secondo forme estranee al canone estetico del teatro moderno. Nella *Clemenza di Tito* i personaggi non agiscono sul palcoscenico come persone reali, in carne e ossa, al pari di Figaro o di don Giovanni. Il naturalismo del teatro ottocentesco non è un buon metro di giudizio per misurare un'opera seria del primo Settecento come *La clemenza di Tito*. I personaggi di Metastasio incarnano la forma esemplare delle passioni, dei vizi e delle virtù degli uomini, senza pretendere di raffigurare uno scorcio di vita reale.

Non per questo, tuttavia, i sentimenti rappresentati sulla scena sono sbiadite allegorie prive di forza espressiva. Al contrario, la musica di Mozart infonde al testo un calore umano e una profonda dimensione spirituale, del tutto coerente con i temi della sua produzione teatrale. L'importanza del perdono, infatti, attraversa in maniera trasversale l'intero teatro di Mozart, che nelle sue opere rispecchia le idee sulla benevolenza universale dei filosofi inglesi del Settecento e soprattutto la concezione etica di Rousseau, fondata sui sentimenti naturali e sulla compassione. La traccia più evidente della visione artistica di Mozart si scorge forse nell'aria di Servilia «S'altro che lagrime», n. 21. Il testo di Metastasio racconta la scena della riconciliazione tra Servilia e Vitellia in maniera fredda e quasi infastidita, mentre la musica di Mozart, in questo delicato Tempo di minuetto, esprime invece con dolcezza e autentica empatia i benefici di un sincero altruismo mosso dalla compassione. Mozart, in genere, non ignora mai il senso del testo, quindi ribaltando in maniera così plateale la psicologia dei versi forse voleva sottolineare proprio il valore universale del perdono, a maggior ragione quando a concederlo è un personaggio secondario come Servilia.

Il dramma di Metastasio, per quanto lontano dal dinamismo delle forme musicali del teatro moderno, era comunque conforme alla sensibilità di Mozart, che non avrebbe avuto motivo di accettare un lavoro contrario alle sue idee. La storia che l'opera sia stata scritta in fretta e furia, da un uomo mezzo malato che non poteva sottrarsi all'incarico è una narrazione che, a un esame più attento, non corrisponde alle caratteristiche particolari di un'opera che in prospettiva poteva essere il principio di una nuova tendenza del teatro di Mozart. Nulla lascia ritenere, infatti, che nell'estate del 1791 Mozart fosse così in miseria da essere costretto ad accettare un lavoro pur sapendo di non poter raggiungere un alto livello artistico. Ci sono, invece, validi motivi per ritenere che Mozart stesse pensando già da tempo a un'opera per Praga. Il 26 aprile 1791 la cantante Josepha Dusek, intima amica di Mozart, tenne a Praga un concerto di beneficenza. Il programma includeva due nuovi lavori dell'amico viennese, uno dei quali era un Rondo con corno di bassetto obbligato, suonato da Stadler, ispiratore di altri capolavori di quel periodo come il Concerto e il Quintetto in la maggiore per clarinetto. La seconda parte del Rondo divenne, in seguito, la grande aria di Vitellia dell'atto secondo, «Non più di fiori», una delle scene più complesse dell'opera. Perché Mozart non abbia inserito il Rondo nel suo catalogo personale, rimane un'altra delle domande senza risposta attorno a quest'opera. Il Rondo, ovviamente, non prova affatto che Mozart stesse lavorando alla *Clemenza di Tito* prima di ricevere in maniera ufficiale la commissione, ma conferma gli indizi che un nuovo lavoro per l'impresario Guardasoni fosse da tempo nell'aria. Certo, è improbabile che i due esperti uomini di teatro si siano rivolti di loro libera volontà al consueto libretto di Metastasio, ma è altrettanto evidente che nella *Clemenza di Tito* c'era parecchia materia in grado di accendere la fantasia di Mozart.

¹ Otto E. Deutsche, *Mozart. A Documentary Biography*, Stanford University Press, Stanford California, 1965, pp. 404-405.

² Citato in *Mozart's 1791 Last Year*, a cura di H. C. Robbins Landon, Shirmer Books, New York 1988, pp. 117-118.

Guida all'ascolto

di Oreste Bossini

L'atto primo si apre negli appartamenti di Vitellia, figlia del deposto imperatore Vitellio. Accecata dall'ambizione e dalla gelosia, Vitellia cerca di sfruttare l'amore di Sesto per colpire l'imperatore Tito, innamorato della principessa ebrea Berenice. La differenza di temperamento tra i due personaggi si manifesta fin dal primo duetto in fa maggiore. L'animo nobile di Sesto emerge subito con due battute di accordi semplici e solenni, mentre il carattere fumantino di Vitellia è dipinto con le note ribattute e la nervosa figurazione dei violini. La sua doppiezza morale si rivela in maniera evidente nella successiva aria in sol maggiore, allorché Vitellia apprende che Tito, per la ragion di Stato, ha deciso di lasciare Berenice per sposare una donna romana. Improvvisamente, la sua sete di vendetta si placa, e Sesto sospetta, giustamente, che il suo malumore fosse dettato soltanto dall'invidia. L'aria è divisa in due parti. La prima è un elegante *Larghetto* in sol maggiore, in cui Vitellia rimprovera all'ingenuo spasimante, con vezzi da cortigiana, la sua diffidenza; nella seconda, Vitellia, spazientita, riprende il tono imperioso dell'inizio, sapendo bene di tenere in pugno l'amante. Ben diverso, invece, è il tenore del successivo Duetto in do maggiore tra Annio e Sesto, che incalza l'amico con toni di assoluta e armoniosa concordia affinché chieda a Tito il consenso per il matrimonio con sua sorella Servilia. La giovane, però, è stata scelta dall'imperatore come sua sposa. I due amici lo scoprono durante una cerimonia in Campidoglio, nella quale Tito esorta il popolo a non sprecare le somme raccolte per erigere un tempio all'imperatore, bensì a donare i fondi a vantaggio delle vittime dell'eruzione del Vesuvio. Mentre il popolo loda la sua virtù con un Coro in mi bemolle maggiore, preceduto da una Marcia, Tito annuncia a Sesto la sua decisione, che lascia Annio attonito e smarrito. Sesto finge di essere rimasto colpito dalla generosità del sovrano, che sfodera la prima delle sue tre arie, un *Andante* in sol maggiore. Tito è il personaggio che rimane più vicino al mondo di Metastasio, e conserva la maggior parte del testo originario. Incarna la virtù e la benevolenza in maniera così esemplare da rasentare lo stucchevole, ma essendo lo specchio del monarca in carne e ossa che assisteva alla rappresentazione, probabilmente non sarebbe stato opportuno turbare l'aura magnanima e solenne che lo circonda con una musica più problematica.

Annio stesso ha il doloroso compito di annunciare all'amata Servilia la ferale notizia, in un commovente Duetto in la maggiore. Dovrebbe essere un addio, ma la dolcezza del canto e della musica rivela esattamente il contrario, ossia che i loro cuori sono più uniti e inseparabili che mai. Servilia, infatti, trova la forza di confessare all'imperatore il suo amore

per Annio, e Tito non solo la perdona, ma loda la schiettezza del suo cuore con un'altra tambureggiante aria in re maggiore. Ignara di tutto ciò, Vitellia compie un errore fatale, perché, accecata dall'ira per essere stata scartata per la seconda volta, fraintende le parole di Servilia e pensa di essere stata schernita. Il suo sdegno è tale che questa volta non esita a spingere l'amante a trucidare il suo sovrano e benefattore con un aperto ricatto sessuale, offrendosi in premio per il suo delitto. L'aria di Sesto, «Parto, ma tu, ben mio», è un capolavoro di finezza psicologica e senso drammatico. Sesto è perfettamente consapevole di compiere un'azione indegna, ma non riesce a sottrarsi alla schiavitù delle passioni. Il clarinetto obbligato accompagna la debolezza morale di Sesto, mescolando la voluttà e l'eroismo, la tenerezza e l'ardore, in un crescendo di agitazione che porta l'aria dall'*Adagio* iniziale all'*Allegro assai* conclusivo. Troppo tardi Vitellia apprende che la scelta di Tito, finalmente, è caduta su di lei. A quel punto si rende conto di essersi cacciata in un vicolo cieco, perché non può impedire la congiura senza perdersi e rivelare le sue colpe. Si getta alla disperata ricerca di Sesto, ma ormai la rivolta è iniziata. Sesto, dal canto suo, sta lottando con la propria coscienza, in un recitativo accompagnato che illustra in maniera drammatica il suo conflitto interiore. Le cupe armonie e le aspre dissonanze della prima parte lasciano il posto all'eroica luminosità del modo maggiore, quando Sesto risolve di seguire il bene, precipitandosi a reprimere il tumulto. Ma anche lui arriva troppo tardi, perché le fiamme dell'incendio stanno già avvolgendo il Campidoglio. Il Finale dell'atto primo è un momento di teatro magistrale. Il Quintetto in mi bemolle maggiore intreccia e sovrappone i contrastanti sentimenti dei personaggi, lasciando alle voci del coro, in lontananza fuori scena, il compito di legare con i suoi luttuosi gemiti la plumbea scena della tragedia. Sesto crede che Tito sia stato trafitto dai colpi dei congiurati, e si aggira inebetito e annientato dal rimorso, mentre Vitellia pensa a salvarsi e spera che il suo tradimento non venga scoperto. La figura ritmica legata al personaggio di Tito si trasforma in una marcia funebre, che lega il lamento del popolo alla disperazione dei personaggi, ciascuno sconvolto per motivi diversi. Su questa eccezionale scena di massa si chiude l'atto. Il Finale I, con l'introduzione dell'idea nuovissima di un coro «in distanza», segna il momento più radicale della revisione del dramma metastasiano, e rappresenta allo stesso tempo uno dei vertici del teatro di Mozart.

Il sipario si riapre di nuovo su un colpo di scena, ormai quasi irrilevante, affidato a un recitativo secco. Annio annuncia a Sesto, incredulo, che Tito è salvo. L'amico, ormai deciso a lasciare la patria per sempre, a sua volta confida di essere stato l'ispiratore della congiura. L'anima candida di Annio si rivela nell'aria in sol maggiore, «Torna di Tito a lato», accompagnata solo dagli archi. Annio non chiede il motivo del tradimento, gli basta il dolore che lacera il cuore dell'amico per credere alla sua buonafede e pregarlo di restare. Non così Vitellia, invece, che lo sprona a fuggire temendo di essere scoperta. Il tradimento di Sesto, in effetti, è già stato rivelato da un congiurato sopravvissuto. Publio viene ad arrestare Sesto, che dà l'addio alla donna tanto amata nello struggente Terzetto in si bemolle maggiore, «Se al volto mai ti senti». Malgrado sia ormai palese l'egoismo e la bassezza di Vitellia, il cuore di Sesto è ancora gonfio di tenerezza per lei. La sua frase iniziale è colorata dai tenui colori pastello dei fiati, mentre i pensieri di Vitellia, concentrati esclusivamente sul timore che Sesto riveli la verità, si manifestano in maniera ruvida e brusca. Nella seconda parte del Terzetto,

in tempo *Allegretto*, la nobiltà del cuore di Sesto comincia finalmente a far breccia nell'animo di Vitellia, che adesso si unisce in forma più coerente al canto dell'infelice amante.

La nuova scena si apre su Tito, accolto dal popolo con il consueto coro di adulazioni. L'imperatore ascolta prima Publio e poi Annio, che intercede per l'amico con un'aria piena di eloquenza vocale. Tito, a disagio nel ruolo di repressore, si prepara al drammatico confronto con Sesto, nel Terzetto successivo in mi bemolle maggiore, alla presenza di Publio. Mozart, che non amava i discorsi a parte sulla scena, dipinge in maniera espressiva i contrastanti sentimenti dei due personaggi, che non riescono a dirsi nulla, ma di cui ascoltiamo i pensieri. Tito spera in una qualche giustificazione, che gli permetta di risparmiare la vita all'amico, ma Sesto non intende discolarsi né tantomeno tradire Vitellia. Il suo testamento spirituale è affidato al grande Rondo in la maggiore, nel quale Sesto esprime il tormento di dover morire odiato e disprezzato da Tito. La morte infatti, evocata con serena rassegnazione nel dolcissimo *Adagio* iniziale, non spaventa il suo nobile cuore, che fremente invece al pensiero di essere ricordato come un traditore con un'agitata modulazione attraverso la tonalità di fa maggiore.

Sesto viene trascinato via dalle guardie, ma Tito, rimasto solo, alla fine decide di perdonare il suo delitto, giustificando l'ennesima manifestazione di clemenza con un'aria tambureggiante ed energica quanto le precedenti. E Vitellia? Sesto non ha parlato e la sua testa è salva, ma il cuore della donna è lacerato dai rimorsi. Attorno a sé vede fiorire solo esempi di altruismo e generosità. Persino le aspre parole di Servilia, nell'aria «S'altro che lacrime», suonano con l'accento del perdono. Nel successivo recitativo accompagnato e nel grande Rondo in fa maggiore, «Non più di fiori», straripa il dramma interiore di Vitellia. Il Rondo rappresenta una sorta di specchio della grande aria di Sesto dell'atto primo, con il corno di bassetto obbligato al posto del clarinetto. Come nel caso di Sesto, Vitellia si è perduta per l'incapacità di tenere a freno l'ambizione e le passioni. Anche Vitellia deve prendere una decisione sofferta, pur di ritrovare un po' di pace nel cuore, solo che qui si tratta di confessare un delitto e non di compierlo. Il dolore adesso l'accomuna a Sesto e la rende finalmente un personaggio per cui si può provare simpatia. Non può sfuggire, infatti, la somiglianza della frase cromatica del corno di bassetto con il passo della precedente aria di Sesto («Tanto affanno soffre un core»). Il Rondo ha una grandezza virtuosistica degna di un personaggio di sangue regale, che dimostra con ampi salti (l'intervallo più ampio è addirittura una dodicesima) e note gravi che toccano il sol sotto il rigo fino a che punto il rimorso possa mordere un cuore forte e altero come il suo. Il Rondo si collega direttamente alla scena finale, in cui la natura magnanima di Tito si dispiega in tutta la sua grandezza. Vitellia, infatti, rivela la sua colpa e l'innocenza di Sesto, tra lo sconcerto generale. La versione di Mozart, tuttavia, si conclude in maniera ben diversa da quella di Metastasio, che non solo prevedeva il perdono di Tito, ma addirittura le nozze tra Sesto e Vitellia benedette dal tanto vituperato imperatore. Nel caso di Mozart, invece, il destino dei personaggi rimane indefinito, con l'ultimo accenno di Sesto a un insanabile rimorso. Tito è capace di perdonare tutti, ma Sesto nemmeno se stesso, mentre Vitellia si perde addirittura sullo sfondo indistinto del popolo giubilante. Sul mondo saggio e razionale dell'Illuminismo si allungavano già le ombre misteriose della notte romantica.

Paul Curran: «Una storia moderna che parla del potere e dell'umanità»

a cura di Leonardo Mello

Incontriamo il regista Paul Curran, che torna alla Fenice dopo Peter Grimes e Ariadne auf Naxos. La clemenza di Tito è l'ultima opera di Mozart. Dopo Die Zauberflöte, il grande compositore ritorna al genere 'serio' utilizzando il famoso libretto di Metastasio. Cosa ne pensa di questa scelta, che ha sorpreso alcuni studiosi?

Direi che sorprendente è stata invece *Die Zauberflöte*, che gli era stata chiesta dal Theater an der Wien, una sorta di teatro di *vaudeville* e *cabaret*. Al di là del capolavoro che si è poi rivelato, Mozart aveva accettato perché aveva bisogno di soldi, attendeva freneticamente il contratto perché aveva le tasche vuote... Dunque secondo me *La clemenza di Tito* non va intesa come un ritorno all'opera seria, ma invece una continuazione su quella strada. Non ci trovo niente di strano, dopo tutte le opere che aveva già scritto. Credo anzi che quella fosse la strada giusta per lui.

Qual è, a suo parere, il significato della parola «clemenza» in questo contesto? Si riferisce direttamente e inequivocabilmente all'imperatore Leopoldo II, per cui l'opera era stata commissionata, oppure parla più in generale dell'umanità?

Come nel mondo del Settecento, anche in quello di oggi la parola «clemenza» dovrebbe avere molta più importanza. Le persone che detengono enormi poteri dovrebbero capire che la clemenza, ovvero la capacità di perdonare gli altri, insieme alla gentilezza, dovrebbero avere molto più peso e centralità. Purtroppo invece viviamo in un mondo durissimo, e lo si vede soprattutto negli ultimi mesi, o meglio nell'ultimo anno. Io abito negli Stati Uniti, dove ci troviamo in una situazione di estremismo politico, ma credo che sia così dovunque. Invece di picchiare, escludere, far morire la gente, si dovrebbe comprendere che tutti possono sbagliare e fare del male, ma che bisogna anche avere la capacità di perdonare e andare avanti. Quindi questa parola dovrebbe assolutamente ritornare viva e attuale nel vocabolario di oggi.

Parliamo dei personaggi principali: quali sono le principali caratteristiche della personalità di Tito? E quali, invece, quelle di Vitellia, con il suo insaziabile desiderio di potere?

Anche nel mondo cinematografico e televisivo contemporaneo, sto pensando per esempio a serie come *Succession* o *Peaky Blinders*, vediamo persone di grandi poteri e grandi responsabilità cui, dopo aver guadagnato più denaro possibile, resta solo la ricerca del potere senza controllo. Questi personaggi si trovano nel mezzo di una lotta per vedere chi guida la società e chi no. Perciò interpreto i personaggi della *Clemenza di Tito* in una chiave più psicologica che nel Settecento, quando la stessa parola psicologia non esisteva. Ma oggi li dobbiamo per forza considerare attraverso quelle lenti. Tito non dice solamente sì o no, ma si trova in una condizione che vede contrapposti l'imperatore e l'uomo. Soprattutto nel suo rapporto con Sesto, ha veramente un problema enorme da risolvere, perché naturalmente deve farsi vedere come uomo di potere, ma allo stesso tempo non può che comportarsi da essere umano nei confronti del suo migliore amico. Vitellia dal canto suo è completamente ossessionata dal potere, e anche dallo spirito di vendetta per la morte del padre. Sono sentimenti che appartengono anche agli uomini di oggi, in particolar modo ai potenti. Per questo mi sembra che questi personaggi siano molto attuali.



Paul Curran.

Ha nominato Sesto, che è innamorato di Vitellia ma allo stesso tempo prova rimorso nell'assassinare Tito...

Lui è oppresso dal senso di colpa, che non è certo un'emozione esclusiva del Settecento, ma anzi esiste da quando esistono gli esseri umani, tanto da caratterizzarne la storia. Quindi considero Sesto una figura molto moderna, nel senso che l'amore ci forza a compiere azioni al di là delle nostre possibilità e delle nostre caratteristiche, e alla fine ci conduce alla follia: lui va prima in una direzione e poi in un'altra. Per questo secondo me è un personaggio modernissimo. A mio parere incarna l'essenza dell'essere umano in mezzo al fango della mente, mentre cerca di assecondare la persona che ama e allo stesso modo desidera comportarsi bene nei confronti di qualcuno verso cui ha dei doveri. È un personaggio complicato e complesso.

Ci ha già fornito un po' di elementi sullo spettacolo che vedremo alla Fenice, cosa vuole aggiungere? Se non sbaglio è la prima volta che mette in scena La clemenza di Tito.



Gary McCann, bozzetto per *La clemenza di Tito* di Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro La Fenice, novembre 2025.

Sì, è la prima volta, anche se in precedenza ho allestito altri lavori mozartiani. Ho scelto di interpretare l'opera in chiave moderna. D'altro canto è lo stesso Mozart a proporci questa lettura: non ambienta la storia nell'antica Roma, ma descrive la sua propria società, come del resto ha fatto in ogni suo titolo. È vero che la censura del tempo non permetteva che la modernità fosse troppo evidente, ma è ovvio che i personaggi della *Clemenza* rappresentano la gente che stava attorno a lui. Come regista, non posso immaginare qualcosa di troppo distante dalla nostra esperienza: vorrei che le persone pensassero a un legame tra di loro e il passato. Questo si vede chiaramente nella relazione di Tito e Sesto, forse la più complicata della loro vita.

C'è un'ambientazione particolare, che richiama qualche elemento concreto e riconoscibile, oppure ci troviamo in un'atmosfera astratta?

Il tutto è abbastanza astratto. Non vorrei svelare troppo, ma nel secondo atto vi sarà un'esplosione, che rappresenta l'esplosione della società, rende chiaro come le decisioni di qualcuno possano disintegrarla. A questo evento seguirà una ricomposizione in vista della fine dell'opera.

Qualche parola, infine, sui costumi.

Sono moderni ma con un occhio rivolto al passato. Abbiamo scelto una via di mezzo, non vorrei che fossero del tutto connotati con elementi del passato, perché – come dicevo – questa dimensione sarebbe per me troppo distante. Ho sessantun anni e, per quanto la letteratura ci aiuti a conoscere quei tempi, non posso ricordarmi come funzionassero l'antica Roma e il Settecento. Si capisce però il collegamento tra loro e noi oggi. Quindi mi immagino una storia moderna scritta in chiave moderna già all'epoca.

Paul Curran: “A modern story about power and humanity”

We are talking to the director Paul Curran, who is back at La Fenice after Peter Grimes and Ariadne auf Naxos. The Clemenza di Tito is Mozart's last opera. After Die Zauberflöte, the great composer returned to the 'serio' genre with Metastasio's famous libretto. What do you think of a choice that surprised some scholars?

I would say that what was surprising was *Die Zauberflöte*, which had been commissioned by Theater an der Wien, a kind of *vaudeville* and *cabaret* theatre. The masterpiece that it turned out to be aside, Mozart had accepted it because he needed money, he was frantically waiting for the contract because he was broke... So, in my opinion *La Clemenza di Tito* should not be understood as a return to an opera seria, but rather a continuation along the same path. After all the works he had already written, there's nothing strange about it. On the contrary, I think he did the right thing.

What do you think the word “clemency” means in this context? Is it a direct, unequivocal reference to the emperor Leopold II, for whom the work was commissioned, or is it speaking of humanity more in general?

As was the case in the eighteenth century, even in today's world the word “clemency” should be much more important today. People who hold enormous powers should understand that clemency—the ability to forgive others—along with kindness should carry much more weight and importance. Unfortunately, however, we live in a very harsh world, which we have seen above all in recent months, or rather in the last year. I live in the United States, where we find ourselves in a situation of political extremism, but I think that is the case everywhere. Rather than beating, excluding, letting people die, one should understand that everyone can make a mistake and do harm, but you also need the ability to forgive and move forward. So, this is a word that should absolutely be brought back to life and become topical in today's vocabulary.

Let's talk about the main characters: what are the main characteristics of Tito's personality? And how would you describe Vitellia, with her insatiable desire for power?

Even in the contemporary film and television world, I am thinking for example of series such as *Succession* or *Peaky Blinders*, we see people with great power and great responsibility for whom, after earning as much money as possible, the only thing left is the search for power without control. These characters are in the middle of a fight to see who leads society and who doesn't. I therefore interpret the characters of *Clemenza di Tito* in a more psychological key than in the eighteenth century, when the word psychology did not yet exist. But today that is the perspective we have to consider them from. Tito does not only say yes or no, but he is in a condition that sees the emperor and the man opposed. Especially in his relationship with Sesto, he really has a huge problem to solve, because of course he has to act as befits a man of power, but at the same time he can only behave as a human being towards his best friend. Vitellia, on the other hand, is completely obsessed with power, and also consumed with revenge for the death of her father. These feelings also belong to the men and women of today, especially to those with power. That's why I think these characters are very topical.

He appointed Sesto, who is in love with Vitellia but at the same time feels remorse in murdering Titus...



Gary McCann, bozzetto per *La clemenza di Tito* di Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro La Fenice, novembre 2025.

He is oppressed by guilt, which is certainly not an emotion that was exclusive to the eighteenth century, but rather has existed since human beings existed, so much so as to characterise their history. So, I consider Sesto a very modern figure, in the sense that love forces us to do things beyond our possibilities and characteristics and ultimately leads us to madness: first he goes in one direction and then in another. That's why I think he's a very modern character. In my opinion, he embodies the essence of the human being in the confusion of his mind, while trying to support the person he loves and in the same way wants to behave well towards someone to whom he has duties. He is a complicated and complex character.

You have already told us about some of the elements in the production we will see at La Fenice; is there anything you would like to add? If I'm not mistaken, this is the first time you have staged La Clemenza di Tito.

Yes, this is the first time, though I have previously staged other works by Mozart. I chose to interpret the work with a modern reading. On the other hand, Mozart himself



Gary McCann, bozzetto per *La clemenza di Tito* di Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro La Fenice, novembre 2025.

proposes this reading: he doesn't set the plot in ancient Rome, but describes the society he himself was living in, as was the case in all his operas. It is true that censorship at that time did not allow modernity to be too evident, but it is obvious that the characters of *Clemenza* represent the people surrounding him. As a director, I cannot imagine something too distant from our experience: I would like people to think of a link between them and the past. This is clearly seen in Tito's and Sesto's relationship, perhaps the most complicated of their lives.

Is there a particular setting, which evokes any concrete and recognizable elements, or is the atmosphere abstract?

It is all fairly abstract. I don't want to reveal too much, but in the second act there will be an explosion, which represents the explosion of society, making it clear how someone's decisions can make it disintegrate. This will be followed by a recomposition in view of the end of the opera.

Finally, a few words about costumes.

They are modern but with an eye toward the past. We have chosen a middle ground; I wouldn't want them to be completely connoted with elements of the past, because – as I said – this dimension would be too distant for me. I am sixty-one years old and, although literature helps us to know those times, I cannot remember how ancient Rome and the eighteenth century worked. But you understand the connection between them and us today. So, I imagine a modern story that was written in a modern way at the time.

Ivor Bolton: «*La clemenza di Tito*: una delle pagine più profonde di Mozart»

a cura di Maria Rosaria Corchia

Dialoghiamo con Ivor Bolton a proposito della Clemenza di Tito.

*Maestro, lei è uno specialista del repertorio mozartiano, conosciuto e apprezzato in tutto il mondo per il suo approccio filologico e stilisticamente informato alla musica del diciottesimo secolo. Con *La clemenza di Tito* si accinge a interpretare un'«opera seria»: vuole spiegarci cosa significa questa dicitura e come si inserisce nel contesto del catalogo di Mozart e dell'epoca in cui visse e operò il compositore salisburghese?*

La clemenza di Tito è una delle due ultime grandi opere che Mozart scrisse nella forma dell'«opera seria», vale a dire la forma d'arte che dominò l'opera settecentesca il cui 'dio' era, naturalmente, Metastasio. *La clemenza di Tito* si basa su uno dei suoi libretti, adattato da Caterino Mazzolà su impulso di Mozart, e trasformato in due atti invece che nei tre dell'originale metastasiano. In termini di rappresentazioni andate in scena, si tratta della sua penultima opera, seguita poco dopo da *Die Zauberflöte*. Fu commissionata dal Teatro degli Stati di Praga per festeggiare l'incoronazione di Leopoldo II quale re di Boemia: poiché i tempi erano stretti, la scelta cadde sulla *Clemenza*, un testo di grande successo, musicato già più di quaranta volte da diversi compositori nel corso dei cinquant'anni precedenti. Con questa partitura Mozart ha superato se stesso con alcune delle sue musiche più belle e drammatiche. Alcuni l'hanno criticato, ma penso che la critica derivi dal fatto che molti ritengono che non sia stato Mozart a scrivere i recitativi secchi, ma che più probabilmente li abbia voluti affidare al suo assistente Süssmayr. Tuttavia, il risultato è perfettamente adeguato. Resta il fatto che la musica di Mozart è sublime.

Vale anche la pena dire che *Idomeneo*, la sua precedente incursione nell'opera seria, risaliva a dieci anni prima: già qui si ampliò enormemente la forma dell'opera seria nella sua ambizione, nell'uso del balletto e nella libertà formale e, non da ultimo, nei potentissimi recitativi accompagnati. Le stesse caratteristiche si ritrovano anche nella *Clemenza di Tito*: penso ai potenti sfoghi di due dei personaggi Vitellia e Sesto, che usano la forma del recitativo accompagnato per esprimere le loro emozioni più profonde e i momenti più angosciati.

Rispetto alla tradizionale sequenza di arie col da capo, tipica dell'opera seria settecentesca, nella Clemenza Mozart opera una radicale innovazione, affiancando alle undici arie solistiche ben otto numeri d'insieme, tre cori, un numero strumentale, una marcia e tre recitativi

accompagnati: i numeri più alti di musica concertante mai scritti dal compositore austriaco per un'opera seria. Che cosa significa questa trasformazione? E quali sono a suo avviso i numeri più significativi?

È stato spesso osservato che quest'opera ha un'enorme quantità di numeri d'insieme, il che è molto atipico dell'opera seria, certamente rispetto alla maggior parte degli altri compositori. Si potrebbe guardare indietro a *Idomeneo* per osservare questa libertà nella forma; ma forse è più interessante come la stessa caratteristica si ritrovi negli altri titoli nati dalla proficua collaborazione con Da Ponte, come *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* e *Don Giovanni*: in queste opere – che però non sono opere serie, ma riportano la dicitura «dramma giocoso» – possiamo vedere una scrittura di insieme assolutamente inedita, una scrittura che ha trasportato l'opera lirica in un mondo che non era mai esistito prima, in termini di rappresentazione psicologica dei personaggi e di 'profondità' della musica. Come in questi titoli, così *La clemenza di Tito* è notevole per i suoi pezzi d'insieme. Basti pensare al finale del primo atto, quando Sesto dà fuoco al Campidoglio nel tentativo di uccidere Tito: il primo atto si conclude in modo molto drammatico, con il coro che esprime il suo dolore più profondo credendo che l'imperatore sia morto. La musica qui è tra le più potenti e piene di dolore che Mozart abbia mai scritto; è alla pari del *Requiem* in termini di profondità e di impatto emotivo.

A mio avviso, uno degli aspetti più interessanti di questa partitura è l'uso del coro; anche se non è presente in così tanti numeri e talvolta è fuori scena, come ad esempio nel primo finale, il coro offre molta musica di grande effetto emotivo. Figura anche accanto all'aria di Tito «Ah grazie si rendano» nel mezzo del secondo atto: spesso è musica semplice, ma molto potente. Il primo coro, «Serbate, o dei Custodi», è molto formale ma è pieno di energia e esprime perfettamente la 'lode' all'imperatore. Secondo me però la parte corale che ha davvero un effetto devastante è quella che compare sul finire dell'opera, «Che del ciel, che degli dei»: qui, poco prima che venga emesso il giudizio su Sesto per la sua cospirazione e per la sua perfidia, l'orchestra è 'ardente' e trasmette un vero senso di potere del popolo. A mio parere è la pagina di musica più sconvolgente, dignitosa e straziante di tutto il repertorio settecentesco. Forse anche in *Idomeneo* Mozart raggiunge una profondità simile, ma in questa partitura ci sono più brillantezza e vigore.

Poi naturalmente ci sono delle arie eccezionali in quest'opera. Non si può ignorare il fatto che Mozart chiamò il suo amico e clarinettista Anton Stadler a suonare il clarinetto di bassetto nell'aria del primo atto di Sesto, «Parto, ma tu, ben mio», quando l'amante di Vitellia viene convinto a uccidere il suo imperatore: questo numero è diventato una delle arie più famose di tutti i tempi. Allo stesso modo, Mozart affida al corno di bassetto – uno strumento leggermente più profondo, con un suono più morbido rispetto al clarinetto di bassetto – l'aria «Non più di fiori», nella quale Vitellia, alla fine del secondo atto, decide di 'ritrattare', prima che venga finalmente pronunciato il giudizio. Queste arie sono in realtà duetti tra lo strumento solista e la voce e la linea vocale vocale in entrambi i casi utilizza un virtuosismo estremo. Nel caso di Sesto in «Parto, ma tu, ben mio», in particolare, c'è un'estensione estrema di acuti e gravi e, da questo punto di vista, il canto non poteva che essere accompagnato da un clarinetto, che è ovviamente, tra tutti gli strumenti, 'famoso' per la sua



Ivor Bolton (© Ben Wright Photography).

capacità di gestire ampie gamme di tessitura. Se pensiamo al numero di capolavori che Mozart scrisse per questo strumento – il Concerto per clarinetto, ma anche il Quintetto e tante altre opere da camera – non si può negare che Mozart vi avesse una speciale predilezione, anche grazie al fatto che trovò in Anton Stadler un grandissimo interprete. Ed è altrettanto vero che queste due arie in qualche modo hanno portato questo strumento al vertice delle sue possibilità musicali.

Si potrebbe aggiungere che la musica di Tito è più sobria rispetto agli estremi violenti dei personaggi di Sesto e Vitellia?

In una certa misura è così, ma la musica di Tito è di grande raffinatezza, fin dalla sua prima aria «Del più sublime soglio» quando decide di sposare Servilia, sorella di Sesto: i suoi motivi sono molto puri e onorevoli e riflettono la sua nobiltà d'animo. È musica semplice ma di grande liricità e potenza emotiva. Mi colpisce molto anche la sua aria del secondo atto, «Se all'impero, amici dei». Qui la musica ha una qualità 'imperiale': la sezione centrale, riflessiva, in tre tempi è abbastanza atipica ma ha un grande potere ed è molto efficace per mostrare quale sia il pensiero di Tito a questo punto del dramma. In questo Mozart dimostra il suo infallibile istinto drammatico, anche nella musica per così dire più 'sobria'.

Lei è d'accordo con l'idea secondo la quale i personaggi del libretto tratto da Metastasio, incarnando in maniera esemplare passioni, vizi e virtù degli uomini, pecchino forse per freddezza. La musica di Mozart riesce a renderli umani? In che modo? Può farci qualche esempio?



Il Teatro Nazionale di Praga dove fu rappresentata la prima assoluta della *Clemenza di Tito*.

Se delle oltre quaranta opere tratte da questo libretto, questa di Mozart è una delle poche sopravvissute è dovuto certamente al genio di Mozart e anche alla sua capacità e intelligenza nell'adattare il libretto metastasiano, trasformandolo in due atti, eliminando le riflessioni più profonde e dandogli il giusto ritmo drammatico. Pertanto, per quanto freddezza possa giungere dal libretto originale, di certo non si percepisce quando si ascoltano le arie di Sesto e Vitellia, fin troppo umane nella loro fragilità e nel mutevole andamento delle azioni. Guardiamo Sesto, a cosa prova andando ad uccidere Tito: lui va avanti e pensa di averlo fatto fino in fondo, ma è dilaniato dalle emozioni e per questo è pronto ad accettare la sua morte. La musica di Mozart porta tutto a un livello diverso: l'aria di Sesto a metà del secondo atto, «Deh per questo istante solo», nella quale accetta il fatto di meritare di morire, e poi il frenetico recitativo di Sesto prima del gran finale del primo atto, quando sta per scatenare il caos in Campidoglio. Questa musica ha una qualità quasi cinematografica, sembra che tutto stia accadendo in tempo reale. Penso che sia difficile non provare nient'altro che una formidabile empatia per Tito, come abbiamo osservato in precedenza, nelle sue arie e anche nei suoi recitativi, ed è qui che penso che i recitativi secchi siano così importanti in quest'opera, perché ci aiutano a capire l'intero processo del pensiero di Tito. Il contesto poi diventa molto chiaro quando ascoltiamo, ad esempio, il trio nel terzo atto «Quello di Tito è volto» di Sesto; si tratta di un brano breve ma di enorme potenza, che suscita molte domande che poi dovranno essere esplorate nei recitativi successivi.

Il tema del perdono, della clemenza, attraversa questa partitura in modo viscerale. Come viene rappresentata in musica? E più nello specifico, in che modo questo tema viene sviluppato attraverso il personaggio di Tito?

L'idea di clemenza è un elemento potente nella partitura del personaggio di Tito, e la sua ultima aria, «Se all'impero, amici dei», è un interessante esercizio di auto-consapevolezza che intraprende mantenendo la sua qualità regale. Mi colpiscono anche i cosiddetti personaggi minori di Annio e Servilia: con «S'altro che lacrime», l'aria di Servilia nel secondo atto, Mozart trasmette un grande senso di altruismo e di nobiltà anche se lo abbina a un personaggio minore. Publio è un po' più come un 'poliziotto', per così dire, e riflette la volontà del popolo, ma Servilia e Annio sono personaggi importanti; e naturalmente c'è Sesto, che alla fine si ritrova pieno di rimorso e pronto ad accettare il suo destino: è difficile non avere simpatia per un personaggio del genere, impazzito dal suo amore per Vitellia e manipolato da lei. Lei stessa è impazzita per il fatto che suo padre sia stato deposto dal padre di Tito ed è una mina vagante alla ricerca di vendetta per tutta l'opera: solo alla fine mostrerà un po' di auto-riflessione e consapevolezza.

Il recitativo accompagnato finale di Tito è relativamente conciso e diretto, e conduce al finale con una musica semplice ma nobile; esprimendo il suo senso del dovere verso lo stato di Roma mostra una straordinaria consapevolezza di sé: penso che questo senso di virtù, e non solo di clemenza, che viene espresso con semplicità nel suo recitativo accompagnato finale, sia molto significativo.

La clemenza di Tito *ha ricevuto giudizi e critiche alterne e contraddittorie. Pare che l'imperatrice Maria Luisa la liquidò con un giudizio tranchant, definendola una «porcheria tedesca», mentre Franz Xavier Niemetschek, autore della prima biografia mozartiana, parlò di musica celestiale, forse superiore, addirittura, a quella composta per Don Giovanni. Secondo il suo parere, quali sono i reali pregi e i difetti di questa partitura?*

L'accoglienza della *Clemenza* è stata altalenante. In effetti, credo che abbia fatto fatica a riprendersi dalla 'percezione' di essere stata scritta in fretta, anche se molte altre opere scritte altrettanto in fretta si sono affermate come capisaldi del repertorio, basti pensare al *Barbiere di Siviglia*. Nonostante questa fretta, la partitura contiene comunque alcune delle più grandi musiche che Mozart abbia mai scritto. Penso che sia molto difficile dimenticare numeri d'insieme come il trio n. 10 «Vengo... aspettate», un vero e proprio *tour du force* drammatico; il finale di cui abbiamo parlato prima; le due grandi arie di Sesto; e poi naturalmente «Non più di fiori» di Vitellia e il coro verso la fine del secondo atto. Ci sono innumerevoli momenti salienti di grandissima musica e sono sicuro che una buona esecuzione non può che lasciare un ricordo indelebile di questa musica. Anche l'ouverture è anche una delle migliori che abbia scritto il salisburghese, spesso ormai considerata un grande pezzo da concerto e eseguita abbastanza spesso in quella forma. Ribadisco, questa è una delle mie opere mozartiane preferite. Penso che possa temere il confronto solo con la trilogia di Da Ponte, ma neanche più di tanto.

Infine, una domanda inflazionata, ma obbligatoria per un'opera di questo repertorio. In che modo La clemenza di Tito può davvero arrivare a conquistare ed emozionare il pubblico di oggi?

Per il pubblico di oggi *La clemenza di Tito* è assolutamente accattivante. Ritrae alcune delle emozioni umane più basilari come la vendetta e l'amore, in molte diverse sfaccettature: c'è il desiderio ardente di Sesto per Vitellia, il desiderio altrettanto intenso di Vitellia per il potere, e la relazione che intrecciano Annio e Servilia. Tutte queste relazioni fanno da sfondo a un dramma molto umano ma anche molto politico. La ricerca del bene è probabilmente una delle cose che meno ci aspettiamo di trovare oggi quando guardiamo al nostro mondo politico, ma quest'opera può essere da esempio per confutare quel punto di vista. Penso che uno dei pregi di quest'opera sia anche quella di mostrare una grande *leadership*. Infine spero che la nostra produzione catturi ed emozioni gli spettatori della Fenice e che il pubblico possa apprezzare il modo in cui abbiamo scelto di ridare vita a questo famoso dramma mozartiano.

Ivor Bolton: “*La clemenza di Tito*: one of Mozart’s most profound scores”

We are discussing La clemenza di Tito with Ivor Bolton.

Maestro, you are a specialist in the Mozart repertoire, known and appreciated throughout the world for your philological and stylistically informed approach to eighteenth-century music. La clemenza di Tito is an “opera seria”. Could you explain what this phrase means and how it fits into the context of Mozart’s catalogue and the era in which the Salzburg composer lived and worked?

La clemenza di Tito is one of the last two great works that Mozart wrote in the form of the “opera seria”, that is, the art form that dominated the eighteenth-century work whose ‘god’ was, of course, Metastasio. *La clemenza di Tito* is based on one of his librettos, adapted by Caterino Mazzolà with Mozart’s impetus, and transformed into two acts instead of the three in Metastasio’s original. In terms of staged performances, this is his penultimate work, followed shortly after by *Die Zauberflöte*. It was commissioned by the Prague Estates Theatre to celebrate the coronation of Leopold II as King of Bohemia; since time was tight, the choice fell on *Clemenza*, a highly successful text, that had already been set to music more than forty times by different composers over the previous fifty years. With this score Mozart surpassed himself with some of his most beautiful and dramatic music. Some have criticised it, but I think the criticism stems from the fact that many believe that it was not Mozart who wrote the *secchi recitatives*, but that he most likely wanted to entrust them to his assistant Süssmayr. However, the result is perfectly adequate. The fact remains that Mozart’s music is sublime.

It is also worth mentioning that *Idomeneo*, his previous foray into opera seria, was ten years earlier. This expanded the form of opera seria tremendously in its ambition and use of ballet and freedom of form and not least, in the very powerful *accompagnati recitatives*. The same characteristics are also found in *La clemenza di Tito*: I’m thinking of the powerful outbursts of two of the characters, Vitellia and Sesto, who use the form of the *accompagnato recitative* to express their deepest emotions and most anguished moments.

Compared to the traditional sequence of arias with da capo, which was typical of eighteenth-century opera seria, in Clemenza Mozart makes a radical innovation, combining the eleven solo arias with eight ensemble numbers, three choruses, an instrumental number, a march

and three accompagnato recitatives: the highest numbers of concert music ever written by the Austrian composer for an opera seria. What does this transformation mean? And what do you think are the most significant numbers?

It has often been observed that this work has a huge amount of ensemble numbers, which is very atypical of opera seria, certainly compared to most other composers. One could look back at *Idomeneo* to observe this freedom in form; but perhaps it is more interesting how the same characteristic is found in the other titles that resulted from the fruitful collaboration with Da Ponte, such as *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* and *Don Giovanni*: in these works – which however are not opera seria, but are called “dramma giocoso” – overall we can see an absolutely unprecedented writing, a writing that transported the opera to a world that had never existed before, in terms of psychological representation of the characters and the ‘depth’ of the music. As is the case with these titles, *La Clemenza di Tito* is also notable for its ensemble numbers. Just think of the end of the first act, when Sesto sets fire to the Capitol in an attempt to kill Titus: the first act ends very dramatically, with the chorus expressing its deepest grief, believing that the emperor is dead. The music here is some of the most powerful and grief-laden music Mozart ever wrote; it is en par with *Requiem* in terms of depth and emotional impact.

In my opinion, one of the most interesting aspects of this score is the use of the chorus; although it is not present in so many numbers and is sometimes off-stage, such as in the first finale, the chorus offers a lot of music to great emotional effect. It also appears next to Tito’s aria “Ah, grazie se rendano” in the middle of the second act: it is often simple, but very powerful music. The first chorus, “Serbate, o dei custodi”, is very formal but full of energy and expresses the ‘praise’ to the emperor perfectly. In my opinion, however, the choral part that really has a devastating effect is the one at the end of the opera, “Che del ciel, che degli dei”: here, shortly before the judgment on Sesto for his conspiracy and his perfidy is pronounced, the orchestra is ‘raging’ and transmits a true sense of power of the people. In my opinion, it is the most arresting, dignified and heart-wrenching piece of music in the entire eighteenth-century repertoire. Maybe even in *Idomeneo* Mozart reaches a similar depth, but in this score, there is more sparkle and vigour.

Then of course there are some exceptional arias in this opera. One cannot ignore the fact that Mozart called his friend and clarinetist Anton Stadler to play the basset clarinet in Sesto’s aria in the first act, “Parto, ma tu, ben mio”, when Vitellia’s lover is convinced to kill his emperor: this number has become one of the most famous arias of all time. Similarly, Mozart entrusts the basset horn – a slightly deeper instrument with a softer sound than the basset clarinet – with the aria “Non più di fiori”, in which Vitellia, at the end of the second act, decides to recant, before the judgment is finally pronounced. These arias are actually duets between the solo instrument and the voice, and in both cases the vocal line uses extreme virtuosity. In the case of Sesto in “Parto, ma tu, ben mio”, in particular, there’s an extreme range of highs and lows and in that respect, it is well accompanied by a clarinet instrument, which is of course of all instruments ‘famous’ for its ability to negotiate wide ranges of tessitura. If we think about the number of masterpieces that Mozart wrote for this



Ivor Bolton (© Ben Wright Photography).

instrument – the Clarinet Concerto, but also the Quintet and many other chamber works – it cannot be denied that Mozart had a special predilection for it, not least because he found a great exponent of it in Anton Stadler. And it is equally true that these two arias somehow brought this instrument to the heights of its musical possibilities.

Could one also say that Tito's music is more understated than the violent extremes of the characters of Sesto and Vitellia?

To a certain extent that is true, but the music of Titus is of great subtlety, from his first aria “Del più sublime soglio” when he decides to marry Servilia, Sesto’s sister: his motives are very pure and honorable and somehow this reflects the nobility of his soul. It’s simple music but of great lyricism and great emotional power. I am also very impressed by his aria in the second act, “Se all’impero, amici dei”. The music here has an imperial quality and also a reflective middle section in three time which is quite untypical and is very effective to show what Titus thinks at this point in the drama. In this Mozart demonstrates his infallible dramatic instinct, even in the most ‘understated’ music, so to speak.

You agree with the idea that the characters in the libretto taken from Metastasio, exemplarily embodying the passions, vices and virtues of men, sin perhaps out of coldness. Does Mozart’s music make them human? How? Can you give us some examples?

If, of the more than forty works taken from this libretto, this one by Mozart is one of the few that has survived, it is certainly due to Mozart’s genius and also to his ability



Frontespizio e antiporta di *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, tomo 1, Parigi, Presso la Vedova Quillau.

and intelligence in adapting the metastasian libretto, transforming it into two acts, eliminating the deepest reflections and giving it the right dramatic rhythm. Therefore, whatever coldness you might feel from the original libretto, you certainly don't feel it when you hear the arias of Sesto and Vitellia, who are all too human in their fragility and in the changing course of actions. Let's look at Sesto and what he feels when he goes to kill Tito: he goes ahead and thinks he has actually done it, but he is torn apart by emotions, and this is why he is ready to accept his death. Mozart's music takes everything to a different level: Sesto's aria in the middle of the second act, "Deh per questo istante solo", when he accepts the fact that he deserves to die, and then Sesto's frantic recitative before the grand finale of the first act, when he is about to unleash chaos in the Capitol. This music has an almost cinematic quality; it seems that everything is happening in real time. I think it's hard not to feel anything but great empathy for Titus, as we noted earlier, in his arias and also in his recitatives, and this is where I think *secchi* recitatives are so important in this opera, because they help us understand the whole process of Titus's thinking. The context then becomes very clear when we listen, for example, to the trio in the third act "Quello di Tito è volto" by Sesto; it is a short but extremely powerful piece, which raises many questions that will then have to be explored in the following recitatives

The theme of forgiveness, of clemency, runs through this score in a visceral way. How is it portrayed in music? And more specifically, how is this theme developed through the character of Titus?

The idea of clemency is a powerful element in the score of Tito's character, and his last aria, "Se all'impero, amici dei", is an interesting exercise in self-awareness that he undertakes while maintaining his regal quality. I am also impressed by the so-called minor characters of Annio and Servilia: With "S'altro che lacrime", Servilia's aria in the second act, Mozart conveys a great sense of altruism and nobility even if it is sung by a minor character. Publio is a little more like a 'policeman', so to speak, and reflects the will of the people, but Servilia and Annio are important characters; And of course there is Sesto, who in the end is full of remorse and ready to accept his destiny: It's hard not have sympathy for such a character, crazed by his love for Vitellia and manipulated by her. She herself is crazed by her own father having been deposed by Titus' father and she is a loose cannon of great revengefulness throughout the opera; only at the very end does she show some self-reflection and awareness.

Tito's final *accompagnato* recitative is relatively concise and direct and he leads to the finale with simple but noble music; expressing his sense of duty towards the state of Rome he shows amazing self-awareness. So, I think this sense of virtue and not only clemency which is just exercised in his final *accompagnato* recitative is very significant.

La Clemenza di Tito has received mixed and contradictory reviews and criticism. Empress Maria Luisa reportedly dismissed it with a scathing assessment, calling it a tranchant, a "German mess", while Franz Xavier Niemetschek, author of the first Mozart biography, spoke of celestial music, perhaps superior, even, to that composed by Don Giovanni. In your opinion, what are the real strengths and weaknesses of this score?

The reception of the *Clemenza* was varied. I think that it found it hard to recover from the ‘perception’ that it was written in a hurry, but many other operas have established themselves as firm cornerstones of the repertoire, for example *Barber of Seville*. Despite this rush, the score still contains some of the greatest music Mozart ever wrote. I think it’s very difficult to forget ensemble numbers like trio no. 10 “Vengo... aspetttate...”, a real dramatic *tour du force*; the finale we discussed earlier; Sesto’s two great arias; and then of course “Non più di fiori” by Vitellia and the chorus towards the end of the second act. There’s highlight after highlight, and I am sure that a good performance will leave you with memory after memory of this piece. The overture is also one of Mozart’s greatest, often now established as a great concert piece and performed quite often in that form. I repeat, this is one of my favourite Mozart operas. I think it only suffers by comparison to the De Ponte trilogy, but only a little.

Finally, a hackneyed question, but one that’s a must for an opera of this repertoire. How can La Clemenza di Tito truly captivate and excite today’s audience?

For today’s audience *La Clemenza di Tito* is absolutely captivating. It portrays some of the most basic human emotions such as revenge and love, in many different facets: there is Sesto’s burning desire for Vitellia, Vitellia’s equally intense desire for power, and the relationship between Annio and Servilia. All these relationships are the background to a very human but also very political drama. The search for goodness is probably one of the things we least expect to find today when we look at our political world, but this opera can be an example to confound that point of view. I think one of the strengths of this opera is also that it shows great *leadership*. Finally, I hope our production will captivate and excite the Fenice public and that they will enjoy how we have brought this famous drama back to life again.

Il «mondo obliquo» della *Clemenza di Tito*

a cura di Franco Rossi

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 donnaiolo, 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 Zeroni), nel 1929 quella in sol minore kv 550, diretta da Vittorio Gui, e nel 1930 il Concerto



TEATRO LA FENICE
1832 - 1837

Sabato 30 Giugno 1973 - ore 21.15
Manifestazione n. 52 IN ABBONAMENTO

**LA CLEMENZA
DI TITO**

Opera seria in due atti
Testo di Pietro Metastasio

Musica di
W. A. MOZART

Esecuzione in forma di concerto

Personaggi e interpreti

| | |
|----------|----------------|
| Tito | WERNER HOLLWEG |
| Vittoria | JANET COSTER |
| Sesto | BEVERLY WOLFF |
| Servilio | YASURO HAYASHI |
| Anno | ELSE GRAMATZKI |
| Publio | HARALD STAMM |

direttore
CHARLES MACKERRAS

Maestro del coro
CORRADO MIRANDOLA

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Durante l'esecuzione si vietato l'accesso in sala

PREZZI

| | | | |
|--------------------|-----------|------------------|----------|
| Pollina | L. 5.000 | Prima Galleria | L. 1.800 |
| Palchi | L. 10.000 | Ingresso | L. 700 |
| Ingresso ai palchi | L. 1.000 | Seconda Galleria | L. 1.200 |
| | | Ingresso | L. 600 |

IN PLAZZA SOTTO SI SONO POSTI IN PIANO
Pieno e completo il concerto non si accettano prenotazioni per le altre manifestazioni.
Per informazioni e vendita del biglietto rivolgersi alla Direzione del Teatro La Fenice,
Giugno 3, Fenice - tel. 041.524.000 - tel. 041.52.00.00 o dalle 10 alle 18 alle sale per ogni lunedì
e all'area servizi dell'area del concerto.



**GRAN TEATRO
LA FENICE**

sabato 21 aprile 1986 - ore 20.30
sabato 27 aprile 1986 - ore 19.00
sabato 27 aprile 1986 - ore 20.30
sabato 3 maggio 1986 - ore 20.30
sabato 4 maggio 1986 - ore 19.00

**LA
CLEMENZA
DI TITO**

Opera seria in due atti di Caterino Mazzola
dal libretto adattato di Pietro Metastasio
scenari adattati da

Musica di
WOLFGANG AMADEUS MOZART

Personaggi

| | |
|---|----------------------|
| TITO, Imperatore di Roma | CLETO, Eunuco |
| VITTORIA, figlia dell'Imperatore Claudio | ROBERTA ALEXANDER |
| SERVILIO, amico di Tito, console di Sicilia | MARILINA SCARABELLI |
| SESTO, amico di Tito, console di Sicilia | MARGHERITA ZIMMERMAN |
| ANNO, padre di Tito, console di Sicilia | SUSANNA ANELLI |
| PUBLIO, fratello di Tito | ANDREO NISOTTI |

Musica (concertino) e direttore
HANS VONK

Regia, scene e costumi
PIERLUIGI PIZZI

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Maestro del coro
FERRUCCIO LOZER

MARCO CINZANO
Direttore d'orchestra

| PREZZI | | PREZZI | |
|--------------------|-----------|------------------|----------|
| PREZZI | PREZZI | PREZZI | PREZZI |
| Poltrona | L. 5.000 | Prima Galleria | L. 1.800 |
| Palchi | L. 10.000 | Ingresso | L. 700 |
| Ingresso ai palchi | L. 1.000 | Seconda Galleria | L. 1.200 |
| | | Ingresso | L. 600 |

IN PLAZZA SOTTO SI SONO POSTI IN PIANO
Pieno e completo il concerto non si accettano prenotazioni per le altre manifestazioni.
Per informazioni e vendita del biglietto rivolgersi alla Direzione del Teatro La Fenice,
Giugno 3, Fenice - tel. 041.524.000 - tel. 041.52.00.00 o dalle 10 alle 18 alle sale per ogni lunedì
e all'area servizi dell'area del concerto.

Locandine della *Clemenza di Tito* al Teatro La Fenice: 1973, in forma di concerto, e 1986, regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi (Archivio storico del Teatro La Fenice).

per violino KV 218 eseguito dallo straordinario Joseph Szigeti, mentre nel 1931 per la *Jupiter* (KV 551) sale sul podio addirittura Richard Strauss.

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 *tournée* 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 a 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 Bruscantini (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 *tournée*, 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 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, 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



La clemenza di Tito di Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro La Fenice, 1986. Direttore Hans Vonk, regia scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Archivio storico del Teatro La Fenice.



La clemenza di Tito di Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro La Fenice, 2014. Direttore Ottavio Dantone, regia di Ursel e Karl-Ernst Herrmann, scene, costumi e luci di Karl-Ernst Herrmann. Archivio storico del Teatro La Fenice.

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 a 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:

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 Ca-

Lirica e balletto
Stagione 2013-2014

LA CLEMENZA DI TITO

Autore della trama: Giovanni Battista Pergolesi

Libretto di
Caterino Mazzoli

Adattamento di
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart

Con
Wolfgang Amadeus Mozart



TEATRO LA FENICE

Locandina per *La clemenza di Tito* Wolfgang Amadeus Mozart al Teatro la Fenice, 2014. Archivio storico del Teatro La Fenice.

terino 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 oggi giorno 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

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 San Carlo di Napoli (14 maggio 1809).

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.

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.

CRONOLOGIA

La clemenza di Tito, 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.

2013-2014 – Lirica e balletto

24 gennaio 2014 (5 recite) 1. Carlo Allemano 2. Carmela Remigio 3. Julie Mathevet 4. Monica Bacelli 5. Raffaella Milanese 6. Luca Dall'Amico – M° conc. e dir orch.: Ottavio Dantone; m° del Coro: Claudio Marino Moretti; reg.: Ursel Hermann; scen. e cost.: Karl-Ernst Hermann; m° al cemb: Roberta Ferrari; all. Teatro Real di Madrid.

La lunga marcia dell'imperatore

di Sergio Durante

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 seri 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 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*



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.

Giovanni.² Il *Tito* venne commissionato dagli Stati di Boemia in occasione delle festività praghese 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, vicino 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 o 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:

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 a 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 Mazzolà, 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: 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 li 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»).

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 e il suo popolo, sia la grande aria n. 20 «Se

all'impero, amici Dei, / 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 accade – 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 turbinosa 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 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 adeguatamente 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 *coûp 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 dapontiane, 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 sceno-

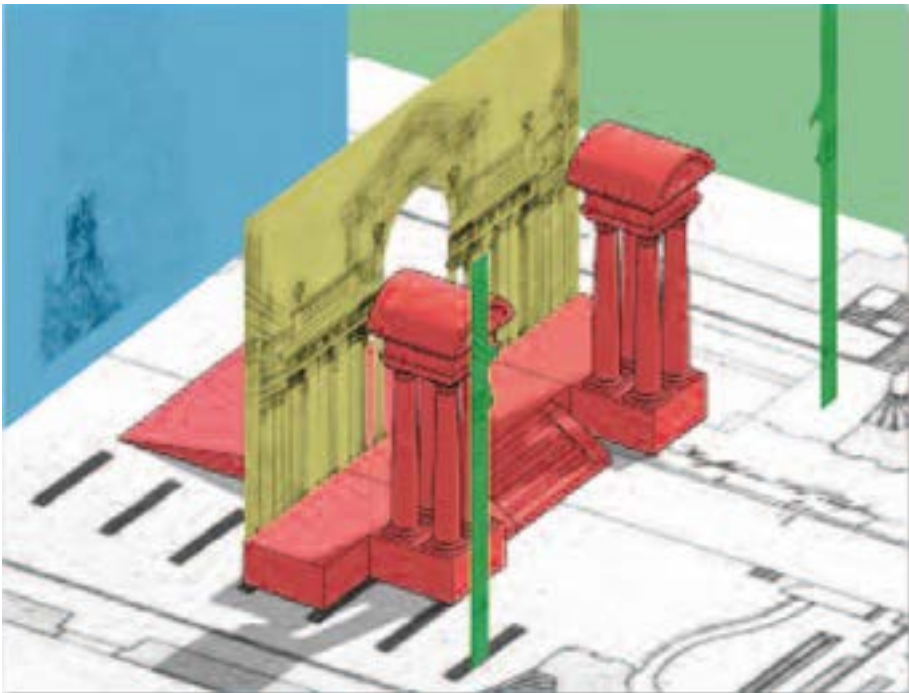


Sviluppo simmetrico corretto del bozzetto di p. 14 (elaborazione di Paolo Kirschner e Silvia Tinazzo, Università di Padova, Dipartimento dei beni culturali).

grafici impiegati per la prima esecuzione, importanti anche per la comprensione dell'auto-grafo 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 e il finale secondo, apoteosi dell'ordine ritrovato grazie alla clemenza di un sovrano ideale.

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.



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).

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 studiato³⁰

Esaminiamo, limitatamente a questo problema, il bozzetto di Pietro Travaglia riprodotto a p. 96. 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

Tenuto presente che il disegno – secondo le abitudini di Travaglia – describe 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. 102). Da questa si può far derivare una realizzazione tridimensionale ipotetica dei differenti elementi scenotecnici, in parte reali e in parte realizzati illusivamente (p. 103). 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.

NOTE

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 rappresentazione. 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 Kliest, 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.

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 Niemetschek [*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.

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.

¹⁴ Sul dibattito 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. Tomislav 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 peripecia 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.

¹⁷ «PUBLIO [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 regular! 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, e 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.

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.

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 [Kreisleriana, 1810]*, a cura di Carlo Pinelli, pref. di Claudio Magris, trad. di Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo, Torino, Einaudi, I, 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.

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.

²⁹ Curata da Franz Giegling, che ne dà opportuna menzione nell'apparato critico, ignorato regolarmente (e 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*».

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.

Le *Clemenze* di Metastasio

di Franco Rossi

'27' è il numero che deve essere tenuto a mente dagli ammiratori di Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, il cui nome l'abate Gravina, dopo averlo prese sotto la sua protezione, grecizzò in «Metastasio». Tanti sono i drammi per musica che il massimo librettista del periodo produsse per le scene teatrali, prima a Roma (sua città natale) e a Venezia e poi, a partire dal 1730, a Vienna Metastasio successe nella carica di poeta cesareo all'altro grande librettista veneziano, Apostolo Zenò. Ventisette lavori di questo impegno possono sembrare un numero eccezionalmente grande, ma non è tanto questo l'aspetto che li premierà fino a farli diventare quei capolavori da tutti conosciuti, amati e presi a veri e proprio modelli compositivi dai più grandi compositori dell'epoca; in realtà il numero complessivo dei libretti metastasiani, di per sé non basso, diventa assolutamente enorme ove si consideri il favore con il quale vennero utilizzati letteralmente da tutti i maggiori compositori dell'epoca. Nel Settecento ricorrere a testi già musicati non solo non sminuisce il lavoro del compositore, ma addirittura lo premia permettendo tutti i confronti che potevano nascere dal modo nel quale ciascuno musicista valorizzava ogni titolo: uno sguardo anche distratto ai titoli più celebri valga a mostrare il favore del quale ebbero a godere queste storie: *Didone abbandonata*, del 1724, vanta una sessantina di libretti messi in musica da compositori diversi, *Olimpiade*, del 1733, una manciata di compositori in meno, *Alessandro nelle Indie*, del 1726, sale ancor più in alto, con una decina di autori in più...

In questa autentica gara *La clemenza di Tito*, del 1734, si colloca a sua volta tra i titoli più amati e più usati, arrivando quasi ai numeri di *Olimpiade*: è per questo motivo che a ciascuno di questi lavori è giocoforza associare il nome del compositore, per poter far comprendere di quale spettacolo stiamo parlando. Ma questo è ancora poco, perché è anche altrettanto vero che in moltissimi casi il libretto metastasiano rappresentava solo un punto di partenza, e spesso un compositore di grido si dichiarava disponibile a rivestirlo di un abito musicale che poteva cambiare sensibilmente tra occasione e occasione: tra i tagli che 'poeti di teatro' e impresari spensierati e talvolta poco rispettosi mettevano in atto senza neppure interpellare il compositore, e i cambiamenti portati spesso ai testi delle arie i mutamenti da libretto a opera in musica e da occasione teatrale ad altra crescevano in maniera esponenziale. Un solo esempio valga a rendere concretamente l'idea: il libretto adottato da Galuppi nel 1760 per il massimo teatro torinese taglia oltre un terzo del lavoro poetico metastasiano (e già così durerebbe oltre quattro ore... ovvio che Metastasio non nutrisse troppo amore per

il Buranello!); non solo, ma due tra le versioni manoscritte di questa *Clemenza*, la partitura conservata a Casale Monferrato e quella conservata alla Biblioteca Nazionale di Parigi, differiscono quasi completamente non solo nella stesura delle arie ma anche nella scelta dei registri vocali usati. Nonostante questi interventi, leggibili e intuibili nell'intero indice riportato di seguito, l'elemento di gran lunga più innovativo è dato dalla stesura proposta da Caterino Mazzolà, che interviene pesantemente nell'oramai vecchio lavoro (l'anziano Metastasio era oramai morto da ben nove anni), adattando i tre atti originari a due atti assai più agili e più consoni alla scrittura mozartiana che richiedeva oramai soluzioni teatrali diverse da quelle che pure avevano affascinato il mondo teatrale settecentesco.

Proponiamo di seguito un elenco delle versioni librettistiche sinora accertate nei lessici, segnatamente in Franz Stieger, *Opernlexikon*, Tutzing, Hans Schneider, 1975 (Teil 1: Titeltatalog) del quale si ripropone l'elenco, precisato e integrato da Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994. È a quest'ultimo che fanno riferimento i numeri di catalogo posti a fine riga.

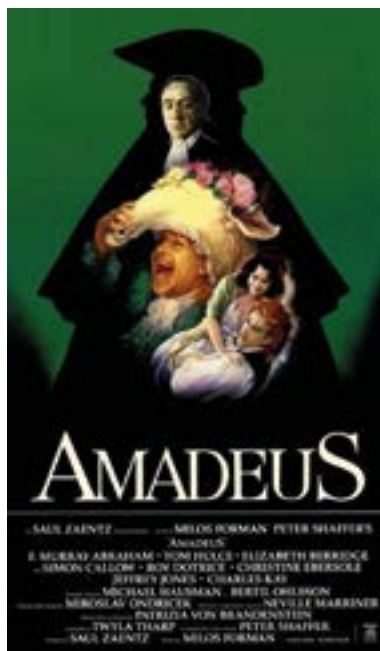
- Antonio Caldara Wien, 1733 (poi 4.11.1734, poi Roma) 5761-4, 5779
 Anonimo Firenze, T. del Cocomero 5766
 Pietro Vincenzo Chiocchetti Genova, carn. 1735, T. S. Agostino 5767 (ma 1736)
 Leonardo Leo Venezia, 29.1.1735, T. S. Gio. Grisostomo 5765
 Johann Adolph Hasse Pesaro, 24.9.1735, T. di Sole
 Dresden, 17.1.1738, Churfürstl. Th. 5770
 Verona, IV.1738, T. Filarmonico 5773
 Berlino, 1743, Regio Teatro 5777
 Ferrara, 1743, T. Bonacossi 5778
 Hamburg, 8.XII.1745 5781
 Dresden, 1746, Nuovo Real T. 5782
 Hamburg, 1748 5786
 Verona, carn. 1773, T. Filarmonico 5815
 Francesco Peli München, 1736 5768
 Francesco Maria Veracini London, 1737, Hay Market 5769
 Giovanni Francesco Maria Marchi Milano, 26.12.1737, T. Ducale 5772
 Gaetano Maria Schiassi e altri Lisboa, 1738, T. de rua dos Condes 5771
 Giuseppe Arena Torino, 26.12.1738, T. Regio 5775
 Anonimo Madrid, T. Nuevo Real Coliseo 5774
 Diversi Modena u. *Bologna* 1741
 Anonimo Bergamo, carn. 1742 5776
 Anonimo Erlang, Nuovo Famoso Teatro 5780
 Anonimo Pavia, carn. 1746, T. Amodeo 5783
 Georg Christoph Wagenseil Wien, 15.10.1746, Burg Th.
 Gennaro Manna Messina, 1747, come *Tito Vespasiano*
 Joseph Anton Camerloher München, 7.1747, Hofth. 5785
 Francesco Corradini, Francesco Courcelle e Giovanni Battista Mele Madrid, 1747, T. del Buen Retiro 5784
 Antonio Gaetano Pampani Venezia, carn. 1748, t. S. Cassiano 5788
 Carlo Luigi Pietro Grua Mannheim, 17.1.1748 5787
 Davide Perez Napoli, 1749, T. S. Carlo
 Giovanni Battista Pescetti Firenze, aut. 1749, t. Pergola 5789
 Antonio Capuzzi *non altrimenti noto*



Frontespizio e antiporta di *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, tomo I, Parigi, Presso la Vedova Quillau, MDCCCLV.

- Francesco Araja Petersburg, 27.12.1751 (*trad. in russo di T. Wolkow*)
Christoph Willibald Gluck Napoli, 4.11.1752, T. S. Carlo
Michelangelo Valentini Bologna, 3.2.1753, t. Formagliari 5790
Anonimo Lucca, t. di Lucca, aut. 1753 5791
Niccolò Jommelli Stuttgart, 30.8.1753, Herzogl. Th.
Ludwigsburg, 6.1.1765 5792
Lisboa, t. Ajuda, 6.VI.1771 5813
Stuttgart, 2.II.1786, T. di Corte 5816
Andrea Adolfati Schönbrunn, 15.10.1753 5793
Diversi Venezia, 1.1754, t. S. Samuele 5794
Antonio Maria Mazzoni Lisboa, 6.6.1755, Opera do Tajo 5795
Diversi T. Venezie, fiera 1755 5796
Carlo Antonio Cristiani Camerino, carn. 1757 5797
Ignaz Jakob Holzbauer Mannheim, 4.11.1757 5798
Vincenzo Ciampi Venezia, carn. 1757, T. S. Moisé 5800
Giuseppe Scarlatti Venezia, carn. 1760, T. S. Benedetto 5803
Gioacchino Cocchi London, 15.1.1760, Hay Market 5801 London, 1765 5806
Baldassare Galuppi Torino, carn. 1760, T. Regio 5802
Anonimo Praha, Nuovo Teatro 5804
Michelangelo Valentini Bologna, carn. 1764, T. Formagliari 5805
Niccolò Jommelli (nuova vers.) Ludwigsburg, 6.1.1765 5807
Ignazio Platania Milano, 26.12.1766, t. Ducale 5708
Andrea Bernasconi München, 1.1768, Hofth. 5809
Tommaso Traetta Lodi, carn. 1769
Johann Gottlieb Naumann Dresden, 1.2.1769, Hofth. 5810
Pasquale Anfossi Roma, 2.1769, t. Argentina 5811 Napoli, 1772, T. S. Carlo 5814
Angelo Valentini Cremona, T. Nazari, carn. 1770 5812
Giuseppe Sarti Padova, 6.1771, T. Nuovo
Josef Mysliwecek Venezia, 26.12.1773, T. S. Benedetto
L.G. Beltrami Verona, carn. 1779, Collegio Vescovile
David August von Apell Kassel, 1787, Churfürstl. Th.
Wolfgang Amadeus Mozart Praha, 6.9.1791, Nation.-Th. (*rielab. di C. Mazzola*) 5817
Giuseppe Nicolini Livorno, est. 1797, T. Avvalorati
Bernardo Ottani Torino, 26.12.1797, T. Regio 5819
Diversi Firenze, carn. 1798, t. della Pergola 5818
Antonio Del Fante Firenze, carn. 1803, T. della Pergola

Mozart e Salieri, una rivalità preziosa



Il pluripremiato *Amadeus* di Miloš Forman (1984) racconta, tra le altre cose, la grande rivalità tra Antonio Salieri, il musicista di origini veronesi che divenne *Kapellmeister* della corte asburgica, e Wolfgang Amadeus Mozart, il geniale *enfant prodige* che tutto il mondo conosce. Sulla reale concretezza di questa gelosia tra il già attempato compositore veneto e il giovane talento salisburghese non si hanno, in realtà, indizi così certi quanto ci narra il film. Sta di fatto però che i due, nel tempo, furono destinati ad avere alcuni punti di contatto. Ne è un esempio evidente la vicenda della *Clemenza di Tito*: Per festeggiare nel 1791 l'incoronazione dell'imperatore Leopoldo II venne deciso di proporre una nuova versione del celeberrimo libretto di Pietro Metastasio, ma la prima scelta non fu Mozart, che stava per debuttare a Vienna con la *Zauberflöte*, ma proprio Salieri, che però declinò l'invito. Così fu Mozart a occuparsene, regalando al mondo l'ennesimo e ultimo capolavoro.

Biografie

IVOR BOLTON

È uno dei più rinomati direttori nel filone della musica barocca e classica: la sua versatilità, in ogni caso, è senza confini. Durante il suo incarico come direttore musicale del Teatro Real di Madrid (2015-2025), ha diretto numerose produzioni di successo, a partire da *Leonore* nel 2007 e proseguendo, tra le altre, con *La Calisto*, *Achille in Sciro*, *Peter Grimes*, *Rusalka*, *Médée* e *Mitridate*, oltre a *Only the Sound Remains* di Kaija Saariaho. Progetti per la stagione presente includono il ritorno alla Wiener Staatsoper (*Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*), Teatro di Real di Madrid (*A Midsummer' Night's Dream*), e Bayerische Staatsoper (*Die Entführung aus dem Serail*). L'attività concertistica lo porta alla Brucknerfest di Linz, così come alla Shanghai Philharmonic Orchestra e alla Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Giappone. Dai tempi in cui era direttore musicale della English Touring Opera e della Glyndebourne Touring Opera, è apparso in numerosi teatri d'opera, tra cui Maggio Musicale Fiorentino, Opéra National de Paris, Royal Opera House, English National Opera, oltre ai teatri di Bologna, Bruxelles, Amsterdam, Lisbona, Sydney, Berlino, Amburgo, Venezia, Vienna e Genova. Ha stabilito una stretta relazione con la Bayerische Staatsoper di Monaco, dove dal 1994 ha diretto venticinque nuove produzioni, in particolare opere di Monteverdi, Händel e Mozart. Si è aggiudicato il Bayerische Theaterpreis per il suo importante lavoro a Monaco. In concerto, è stato direttore principale della Scottish Chamber Orchestra e direttore ospite ai BBC Proms e al Lincoln Center New York, tra gli altri, così come alla Tonhalle Orchestra di Zurigo, al Concertgebouworkest di Amsterdam, alla Rotterdams Philharmonisch Orkest, alla Netherlands Philharmonic Orchestra, ai Wiener Symphoniker, alla Brucknerorchester Linz, alla Tonkünstler Orchester Niederösterreich, all'Orchestre de Paris, alla Belgium National Orchestra, all'Antwerp Symphony Orchestra, all'Orchestra Toscanini, al Maggio Musicale, alla Fenice, alla Gürzenich Orchester Köln, alla HR-Sinfonieorchester Frankfurt, alla Freiburg Baroque Orchestra e alla Slovenian Philharmonic Orchestra. Vanta una lunga e continuativa collaborazione con il Salzburg Festival e i Mozartwoche. Come riconoscimento della sua attività a Salisburgo ha ricevuto il Großes Verdienstzeichen des Landes Salzburg nel 2016. È anche Commander of the Order of the British Empire per i suoi eccezionali servizi alla musica.

PAUL CURRAN

Regista. Pluripremiato regista scozzese firma produzioni al Teatro alla Scala, al Metropolitan Opera House di New York, Al ROH Covent Garden di Londra, alla Royal Opera di Copenhagen, alla Lyric Opera di Chicago, al National Theatre di Tokyo, al Covent Garden Festival, al Palau de la Musica di Valencia, al Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, all'Opera Garsington, al Maggio Musicale Fiorentino, all'Opera Nazionale Norvegese, al Teatro Comunale di Bologna, all'Opera di Roma, al Teatro Regio di Torino, al Teatro San Carlo di Napoli tra gli altri. Laureato al National Institute of Dramatic Art di Sydney, è stato direttore artistico della Norwegian National Opera dal 2007 al 2012. Le recenti produzioni includono: *Tristan und Isolde* (San Francisco Opera), *Turandot* (Petruzzelli di Bari), *La donna del lago* (Metropolitan Opera e Santa Fe Opera); *Der Fliegende Hollaender*, (Maggio Musicale Fiorentino); *Golden Cockerel* (Santa Fe Opera, Dallas Opera); *Khovantshchina* (Proms BBC); *My Fair Lady* (Teatro San Carlo di Napoli); *La sposa venduta* e *Morte a Venezia* (Opera di Garsington); *Carmen* (Opera Philadelphia, Seattle Opera, Irish National Opera); *Lady Macbeth di Mtsensk*, *Tosca*, *Otello* (Canadian Opera); *Peter Grimes* (Norwegian National Opera, Washington National Opera, Festival di Savonlinna); *Billy Budd* e *Albert Herring* (Opera di Santa Fe); *Man of La Mancha* (Covent Garden Festival); *Il trovatore* (Bunka Kaikan Tokyo, Opera Roma, Comunale Bologna, Regio Torino); *La fidanzata dello zar* (ROH Covent Garden di Londra). Nel maggio 2024, al Teatro Greco di Siracusa, cura la regia di *Fedra* di Euripide, spettacolo che verrà rappresentato successivamente al Teatro Grande di Pompei. È vincitore del Premio Abbiati per *Die Königskinder* (Teatro San Carlo di Napoli), e dell'Helpmann Award (Australia) per *Faramondo* di Händel (Festival Barocco di Brisbane). Ha ricevuto inoltre la *nomination* come miglior regista agli International Opera Awards, Irish Times Theatre Awards, Dora Awards (Canada). Alla Fenice mette in scena *Ariadne auf Naxos* (2023), *Peter Grimes* (2022), *Tristan und Isolde* (2012), *Daphne* (2005) e al Teatro Malibran *Ariadne auf Naxos* (2003).

GARY McCANN

Scenografo e costumista. Nato in Irlanda e stabilito a Brighton, in Inghilterra, lavora come scenografo e costumista e collabora con molte delle più prestigiose compagnie d'opera, prosa e balletto. Tra gli impegni attuali, il molto atteso alla Scala di Milano con *Nabucco*, *Tristan Und Isolde* al Carlo Felice di Genova), *End* (National Theatre di Londra) ed *Eugene Onegin* alla Santa Fe Opera. Altri rilevanti lavori recenti includono *La cambiale di matrimonio* (Rossini Opera Festival e Royal Opera House di Muscat); *Hamlet* (Regio di Torino), *The Great Gatsby* (Royal Danish Ballet di Copenhagen), *Die Liebe der Danae* (Carlo Felice di Genova); *The Merry Widow* (Glyndebourne), *Fedra* per l'INDA (Teatro Greco Siracusa, Teatro Grande di Pompei); *A Midsummer's Night's Dream* (coproduzione tra Carlo Felice di Genova e Royal Opera House di Muscat); *Der Rosenkavalier* (Santa Fe Opera). Alla Fenice disegna le scene per *Ariadne Auf Naxos* (2024) e *Peter Grimes* (2022).

FABIO BARETTIN

Light designer. Nasce a Venezia nel 1961. Nell'82, dopo gli studi in elettrotecnica, entra a far parte dello staff tecnico del Teatro La Fenice. Nel 1992 inizia la sua carriera artistica come *light designer*, lavorando per teatri veneziani quali Palafenice, Malibran, Goldoni e la stessa Fenice, in quest'ultima talvolta in collaborazione con il Covent Garden di Londra e con la RAI. I suoi progetti hanno illuminato spettacoli presso teatri italiani – fra i quali il Sociale di Rovigo, il Verdi di Padova, il Carignano di Torino, il Comunale di Bolzano, il Comunale di Bologna, il Teatro del Giglio di Lucca, lo Sferisterio di Macerata, la Scala – e presso teatri internazionali, quali Teatro Greco e Liceu di Barcellona, Teatro National de L'Havana, Opéra di Montecarlo, Orchard Hall e Bunkamura di Tokyo, Poly Theatre di Pechino, Opéra di Marsiglia, Opéra di Nizza, Grand Théâtre de Genève, Opéra Bastille di Parigi, Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia. Numerose sono le collaborazioni con registi di fama internazionale, tra cui De Simone, Scaparro, Pizzi, Placido, Olmi, Flimm, Curran, Michieletto, Micheli, Ripa di Meana, Ligorio, Ceresa, Cucchi.

DANIEL BEHLE

Tenore, interprete del ruolo di Tito Vespasiano. Il suo ampio repertorio spazia dai capolavori del barocco a composizioni del xx e XXI secolo. Si esibisce regolarmente con prestigiose orchestre quali Berlin Philharmonic, Vienna Philharmonic, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, NDR Elbphilharmonie Orchester, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Vienna Symphony e Leipzig Gewandhaus Orchestra. Collabora con direttori del calibro di Marc Albrecht, Bertrand de Billy, Ivor Bolton, Semyon Bychkov, Marek Janowski, Philippe Jordan, Vladimir Jurowski, Fabio Luisi, Andrew Manze, Ingo Metzmacher, Kent Nagano, Yannick Nézet-Séguin, Christian Thielemann, Lorenzo Viotti, e Franz Welser-Möst. I suoi *recital* l'hanno portato alla Wigmore Hall di Londra, alla Schubertiade Schwarzenberg, al Concertgebouw di Amsterdam e al KKL Lucerne. È frequentemente ospite dei maggiori teatri europei, tra cui Wiener Staatsoper, Scala, Dutch National Opera, Royal Opera House Covent Garden, Staatsoper Stuttgart State Opera, Bayerische Staatsoper, Semperoper Dresden, Salzburg Festival, e Bayreuth Festival. È inoltre sempre più apprezzato come compositore: i suoi lavori e i suoi arrangiamenti per piano e trio sono universalmente acclamati.

ANASTASIA BARTOLI

Soprano, interprete del ruolo di Vitellia. Nata a Firenze e diplomata in canto al Conservatorio di Verona nel 2016, debutta con Rosina nel *Barbiere di Siviglia* al Teatro Ristori di Verona. Nel 2018 è primo premio al Concorso Voci Verdiane di Busseto. Nel 2021 debutta come Lady Macbeth diretta da Riccardo Muti al Tokyo Spring Festival e come Abigaille in *Nabucco* al Petruzzelli di Bari. Nel 2022 al Massimo di Palermo è Amelia nel *Simon Boccanegra* interpretato da Plácido Domingo, Elvira in *Ernani* all'Opera di Roma e Nedda in *Pagliacci* al Lirico di Cagliari. Nel 2023 è Elvira in *Don Giovanni* al Maggio Musicale Fiorentino diretta da Zubin Mehta e interpreta Cristina in *Eduardo e Cristina* al Rossini Opera Festival. Nel 2024 debutta a Palm Beach con *Tosca*, poi al Carlo Felice di Genova con Mimì

nella *Bobème* e trionfa al ROF con Ermione, uno dei ruoli più complessi del repertorio rossiniano. Debutta inoltre come Zelmira sempre a Pesaro, in *Nabucco* a Berlino e in *Macbeth* a Monaco e, sempre nella stagione 2024-2025, canta Tosca all'Opera di Roma e Suor Angelica al Verdi di Trieste. Alla Fenice canta in *Attila* (2025), *I due Foscari* ed *Ernani* (2023).

FRANCESCA ASPROMONTE

Soprano, interprete del ruolo di Servilia. Punto di riferimento del repertorio classico e barocco, è stata allieva di Renata Scottò all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e si è diplomata in canto al Mozarteum di Salisburgo sotto la guida di Boris Bakow. Si è esibita su palcoscenici quali Scala, Carnegie Hall, Théâtre des Champs-Élysées, Opéra de Versailles, Wigmore Hall, Wiener Konzerthaus e Wiener Musikverein, Royal Albert Hall, Barbican Centre, Teatro Real de Madrid, Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Filarmonica di Essen, Palau de Les Arts Reina Sofia, lavorando con direttori del calibro di Metha, Gardiner, Bolton, Young, Soddy, Dantone, Rousset, Fasolis, Antonini, Emelyanychev, García Alarcón, Pichon, Onofri, Marcon, Montanari, Capuano, Gimeno. Tra i suoi passati impegni si citano almeno i ruoli della Musica e della Messaggiera nell'*Orfeo* di Monteverdi con Gardiner ai BBC Proms 2015; Marzelline nel *Fidelio* di Beethoven al Maggio Musicale diretta da Zubin Metha; Carlo Celmino ne *Li zite 'ngalera* di Vinci alla Scala. Alla Fenice canta in *Rinaldo* (2021), *Orlando furioso* (2018), *Dafne* (2015) e *L'Eritrea* (2014).

CECILIA MOLINARI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Sesto. Dopo aver appena vinto il Premio Abbiati 2025 per il suo Ariodante al Festival della Valle d'Itria, ha debuttato all'Opéra de Paris nello stesso ruolo. Tra gli altri recenti successi nel belcanto figurano Rosina presso la Wiener Staatsoper, la Deutsche Oper Berlin, la Semperoper Dresden, l'Opera di Roma, il Glyndebourne Festival, il ruolo principale nella *Cenerentola* e Smeton (*Anna Bolena*) alla Dutch National Opera, Abenamet (*Zoraida di Granata*) per il Festival Donizetti, Maffio Orsini (*Lucrezia Borgia*) al Müpa di Budapest, Siveno (*Demetrio e Polibio*) al Rossini Opera Festival, la *Petite messe solennelle* di Rossini all'Auditorio Nacional de Música di Madrid e lo *Stabat Mater* di Rossini al Concertgebouw. Tra i ruoli mozartiani recenti figurano Dorabella alla Wiener Staatsoper e Cherubino alla Semperoper di Dresda e al Teatro de la Maestranza di Siviglia, a Les Arts di Valencia e al Comunale di Bologna, Idamante (*Idomeneo*) alla Dutch National Opera e al Carlo Felice di Genova, Annio al Grand Théâtre de Genève. Il suo repertorio comprende anche Béatrice (*Béatrice et Bénédicte*) all'Opéra National de Lyon, Sesto (*Giulio Cesare*) alla Dutch National Opera e Meg Page (*Falstaff*) al Salzburger Festspiele. Alla Fenice è Orfeo in *Orfeo ed Euridice* (2023).

NICOLÒ BALDUCCI

Controtenore, interprete del ruolo di Annio. Nato a Canosa di Puglia nel 1999 risulta vincitore in vari concorsi internazionali. Si è accostato allo studio del canto sotto la guida del soprano Anna Maria Stella Pansini per perfezionarsi poi con Gemma Bertagnolli presso il Conservatorio di Vicenza. Frequenta l'Accademia Vivaldi presso la Fondazione Cini di Venezia. Tra gli impegni più recenti, Nerone nell'*Incoronazione di Poppea* al Palau des les Arts Reina Sofia di Valencia, direttore Alarçon, regista Ted Huffman, ripreso poi a Colonia e a Tolone. Nel 2023 ha cantato in *Giulietta e Romeo* di Zingarelli all'Opéra Royal de Versailles, direttore Plewniak, Al Sociale di Rovigo ha cantato nella prima in tempi moderni di *Pigmaliione* di Ristori, al Festival di musica antica di Innsbruck ha debuttato nel 2024 nel *Trionfo della Fama* di Vivaldi con l'Accademia Bizantina diretta da Ottavio Dantone mentre al Ravenna Festival ha partecipato alla prima mondiale del *Requiem* di Giovanni Sollima con l'Orchestra Cherubini diretta da Muti. Nella stagione 2024-2025 ha cantato inoltre Cinna in *Lucio Silla* di Mozart al Landestheater di Salisburgo e Barzane in *Arsilda* di Vivaldi in concerto a Basilea e a Amsterdam con La Cetra diretta da Andrea Marcon.

DOMENICO APOLLONIO

Basso, interprete del ruolo di Publio. Si avvicina alla musica parallelamente agli studi e all'attività nell'azienda di famiglia nella propria città natale, dove intraprende il percorso lirico sotto la guida di Antonio Lemmo. Il debutto avviene nel 2020, a soli diciannove anni, al San Carlo di Napoli, come Conte di Ceprano in *Rigoletto*. Nel 2024 è all'Arena di Verona, nel *Barbiere di Siviglia* di Hugo De Ana con la direzione di George Petrou. Nello stesso periodo si consolida il rapporto con il Teatro Petruzzelli di Bari, dove viene ripetutamente scritturato: dopo gli impegni in *Tosca* e *Manon Lescaut*, fa il suo esordio anche nel repertorio barocco, interpretando Curio nel *Giulio Cesare in Egitto* di Händel. Un capitolo importante della sua carriera è il debutto al Carlo Felice di Genova in *Die Liebe der Danae* di Richard Strauss. Si sta affermando come una delle voci emergenti più interessanti della nuova generazione italiana, grazie alle non comuni qualità timbriche, alla duttilità musicale e alla solidità tecnica. La sua carriera, in costante ascesa, lo vede già apprezzato da alcuni tra i direttori e registi più autorevoli.



Silhouette di Mozart. disegnata in occasione della prima assoluta del *Don Giovanni* a Praga, 1787.

Bacchette prestigiose e programmi emozionanti: ecco il cartellone sinfonico 2025-2026 della Fenice

In concomitanza con le rappresentazioni della *Clemenza di Tito* e con l'inaugurazione della Stagione Lirica, prende il via anche il cartellone sinfonico 2025-2026 della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia: la Stagione dei concerti si prefigura assai interessante per tutti gli amanti della musica classica e in generale della cultura musicale internazionale. I programmi proposti dalla Fenice saranno ricchi e variegati, intrecceranno tradizione e innovazione e, attraverso i colori delle sue compagini orchestrale e corale e sotto la direzione musicale di bacchette di fama mondiale, guideranno il pubblico alla scoperta di capolavori senza tempo e di inedite emozioni sonore.

La Stagione Sinfonica 2025-2026 si svolgerà a partire dal 28 novembre 2025 fino al 31 ottobre 2026, nella sala grande del Teatro La Fenice e al Teatro Malibran. L'apertura sarà affidata a Ivor Bolton, che dirigerà un programma musicale dedicato a Johannes Brahms. Per la prima volta in Fenice, il direttore giapponese Kazuki Yamada dirigerà musiche di Tōru Takemitsu e Rachmaninov, e condurrà il violoncellista solista Ettore Pagano nel Primo Concerto di Saint-Saëns. Altro debutto veneziano, Vincenzo Milletari proporrà musiche di Martucci e Rimskij-Korsakov, oltre al Concerto per pianoforte e orchestra in fa diesis minore di Skrjabin nel quale spiccherà il talento solistico di Gianluca Bergamasco, vincitore del Premio Venezia 2024. Novità della programmazione, sarà in agenda un recital lirico dedicato a Giuseppe Verdi e Franz Liszt, con due interpreti d'eccezione: il tenore Francesco Meli e il baritono Luca Salsi, accompagnati al pianoforte da Nelson Calzi. Debutterà sul podio veneziano Constantinos Carydis, che sarà protagonista di un concerto dal programma originale con musiche di Guiraud, Pärt, Koukos e Berlioz. Inoltre giungerà per la prima volta in Fenice Michael Hofstetter, per dirigere un programma di musiche sacre, con la Sinfonia *Al Santo Sepolcro* di Vivaldi, il *Credo* di Antonio Lotti e lo *Stabat Mater* di Pergolesi. Torneranno Markus Stenz, impegnato nell'esecuzione di pagine di Jean-Féry Rebel, Haydn e Schumann; Alpesh Chauhan, che si misurerà con musiche di Smetana, Kodály e Sibelius; e John Axelrod, che proporrà un programma novecentesco con composto da brani di Michael Daugherty, Aaron Copland e Charles Ives. Sarà un graditissimo ritorno quello di Ton Koopman, che interpreterà tre pagine di Mozart: il mottetto «Ave verum corpus»; la Messa dell'incoronazione e la Sinfonia n. 40. Mentre Corrado Rovaris affiancherà alla Sinfonia n. 38 *Praga* la *Pastorale d'Été* di Arthur Honegger e i *Tres Tangos* di Astor Piazzolla, con il bandoneon solista di Mario Stefano

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

STAGIONE SINFONICA

2025-2026



Pietrodarchi. Richard Strauss, Dvořák e Brahms saranno gli autori in programma nel concerto diretto da Cornelius Meister, anch'egli al debutto in Fenice. Daniele Callegari eseguirà la Sinfonia in do di Bizet e la *Piccola Russia* di Čajkovskij. Neil Thomson condurrà invece un programma originale composto dal *Capriccio espagnol* di Rimskij-Korsakov, il *Concerto d'Aranjuez* di Rodrigo – con Marco Tamayo alla chitarra solista – e le *Enigma Variations* di Elgar. E ancora, Alfonso Caiani dirigerà il Coro del Teatro La Fenice nei *Carmina burana* di Carl Orff nella versione per soli, coro, due pianoforti e percussioni e con la complicità dei Piccoli Cantori Veneziani. Orchestra ospite di questa Stagione sarà la Kremerata Baltica che, sotto la direzione del suo fondatore, Gidon Kremer, eseguirà musiche di Ginastera, Piazzolla e Franck.

Si rinnoverà poi l'appuntamento con l'emozionante Concerto di Natale nella Basilica di San Marco e nel Duomo di Mestre, con Marco Gemmani e la Cappella Marciana che eseguiranno musiche sacre di Natale Monferrato, offrendoci in particolare la ricostruzione di un Vespro di Natale a San Marco nel 1675. Sono confermati inoltre, anche in questa nuova Stagione, due eventi *mainstream* della programmazione fenicea: il Concerto di Capodanno con la direzione musicale di Michele Mariotti, solisti il soprano Rosa Feola e il tenore Jonathan Tetelman, che sarà trasmesso in diretta televisiva su Rai1; e il concerto sinfonico in Piazza San Marco, in piena estate, con Orchestra e Coro del Teatro La Fenice.

Una menzione va infine a Intesa Sanpaolo, che si riconferma *main partner* anche per la Stagione Sinfonica 2025-2026.

Il Premio Venezia giunge alla sua quarantunesima edizione

Si rinnova il tradizionale appuntamento con il concorso pianistico nazionale Premio Venezia, promosso dalla Fondazione Amici della Fenice in collaborazione con la Fondazione Teatro La Fenice. Giunto alla sua quarantunesima edizione, è tra i concorsi pianistici nazionali più prestigiosi, annoverando nel suo albo dei vincitori musicisti divenuti oggi tra i più importanti del panorama attuale, quali Maurizio Baglini, Andrea Bacchetti, Giuseppe Albanese, solo per citarne alcuni.

Finalità principale del concorso è quella di far conoscere al grande pubblico i neodiplomati più preparati e promettenti, dando loro un aiuto concreto per muovere i primi passi nella difficile carriera di concertisti, che richiede un continuo perfezionamento artistico. Il concorso è riservato ai pianisti di età non superiore ai 24 anni, di ogni nazionalità, diplomati con il massimo dei voti (10, vecchio ordinamento, oppure da 105 a 110 diploma accademico I livello) nei conservatori di musica o negli istituti musicali pareggiati di tutta Italia.

Grazie al contributo di numerosi sponsor e mecenati, il Premio Venezia si distingue per la ricchezza dei riconoscimenti economici assegnati alla cinquina dei finalisti e al vincitore: il primo classificato e i finalisti ricevono borse di studio e premi in denaro per un ammontare di oltre 100.000 euro. Non solo: tra i motivi per i quali il Premio Venezia è considerato una delle manifestazioni più importanti in Italia, oltre al sostanzioso 'tesoretto' economico vi è anche il ricchissimo programma di concerti che impegneranno il primo classificato, un programma che assomiglia a vera e propria *tournee* annuale che porterà il pianista a esibirsi in diverse sedi concertistiche italiane e estere: quest'anno sono previste tappe a New York, Bruxelles, Belluno, Padova, Bologna, Mestre, Mogliano, Preganziol, Sacile, Firenze, Riviera del Brenta, Vicenza, Pesaro, Lonigo e Savona e poi ancora Venezia e di nuovo Fenice, dove il pianista primo classificato tornerà a suonare in assolo in occasione del concerto del 2 giugno 2026 offerto alla cittadinanza per celebrare l'ottantesimo anniversario della Repubblica.

Il concorso è aperto ai pianisti di ogni nazionalità con età non superiore ai 24 anni alla data del concorso; titolari di un diploma di Conservatorio di Musica o di Istituto Musicale Pareggiato italiano conseguito in tutte le sessioni nell'anno accademico 2023-2024; voto minimo di diploma del vecchio ordinamento 10 oppure diploma accademico di I livello da 105 a 110.

Il calendario del concorso 2025 prevede nelle giornate di lunedì 17 e martedì 18 novembre lo svolgimento delle selezioni a porte chiuse alle Sale Apollinee del Teatro La

Fenice, alla sola presenza della giuria tecnica. La seconda fase, il concerto dei concorrenti si terrà mercoledì 19 novembre ore 9.00 e ore 15.00 sempre alle Sale Apollinee, alla presenza del pubblico e di una giuria popolare della Fondazione Amici della Fenice che affiancherà quella tecnica, così come previsto anche venerdì 21 novembre ore 15.00 per l'esibizione della cinquina dei semifinalisti, nella Sala Grande della Fenice. Il gran finale è con il concerto dei tre finalisti in Sala Grande che si svolgerà sabato 22 novembre ore 17.00: questo evento sarà trasmesso in differita radiofonica da RAI Radio3.

I componenti la giuria tecnica del Premio Venezia sono scelti tra musicologi ed esecutori di chiara fama: quest'anno in particolare la commissione sarà composta da Leonora Armellini, Massimo Contiero, Michele Gamba, Francesco Libetta, Luca Mosca, Lucia Ronchetti; mentre la Giuria Popolare è composta dai soci della Fondazione Amici della Fenice: Luigi Benvenuti, Giorgio Cichellero Frac-



Un'edizione del Premio Venezia al Teatro La Fenice (© Michele Crosera).

ca, Sonia Guetta Finzi, Adriana Leonardi, Walther Mazzetti Gaito, Vilma Partesotti, Carlo Emilio Tortarolo, Lella Torzo, Michela Vanon Alliata, Luigi Vigevano.

Ecco infine l'elenco dei partecipanti al Premio Venezia 2025: Gabriele Anglani, Francesco Braida, Ugo Cannavale, Chiara Cerioni, Elda Ciampi, Davide Conte, Edoardo Maria Crepaldi, Andrea Di Cecca, Anna Govoni, Giuseppe La Rocca, Vittorio Maggioli, Daniele Martinelli, Giuseppe Masini, Matteo Mauro, Daniele Michelini, Massimiliano Monopoli, Maya Oganyan, Daniele Panizza, Gianmarco Passante, Nico Perischini, Cosimo Pio Petraroli, Fabio Pratesi, Marco Ridolfo, Edoardo Riganti Fulginei, Giulia Riggi, Carlo Roselli, Nicholas San Martin, Carmen Sottile, Alessio Tonelli, Flavio Domenico Tozzi, Kateryna Ukhatiuk, Claudia Vento, Massimiliano Vettore, Simone Vitiello, Giulia Zampieri.

La Fenice per il Vaporetto Rosa, nella cruciale battaglia per la prevenzione e la diagnosi precoce del tumore al seno

Anche quest'anno ottobre si è tinto di rosa per un'iniziativa di enorme importanza: il mese della prevenzione del tumore al seno, una campagna globale dedicata alla sensibilizzazione dell'opinione pubblica sull'importanza della prevenzione e della diagnosi precoce del cancro al seno. E con grande orgoglio, la Fondazione Teatro La Fenice è salita a bordo del 'Vaporetto Rosa' – questo il nome dell'iniziativa – per portare il contributo della grande musica in questa cruciale battaglia. Il Teatro veneziano ha partecipato alla campagna con un *flashmob* musicale, che si è svolto venerdì 31 ottobre con partenza alle 10.15 da Ferrovia Pontile F30



e fermata alle 11.00 di fronte al Museo Navale, dove una formazione cameristica composta dalle flautiste Claudia Piga e Margherita Russo e dalla violoncellista Margherita Curti si è esibita in un programma musicale dedicato al melodramma, proponendo arrangiamenti e trascrizioni di alcune delle pagine più amate del grande repertorio. In particolare le tre artiste hanno eseguito «Nessun dorma», l'ispirata aria di Calaf dalla *Turandot* di Giacomo Puccini; si sono poi misurate con la leggerezza di «La donna è mobile», l'aria del duca di Mantova dal *Rigoletto* di Giuseppe Verdi; e con il brindisi «Libiamo, né lieti calici» dalla *Traviata* di Verdi; hanno interpretato l'appassionata Habanera dalla *Carmen* di Georges Bizet; e poi, ancora, di Wolfgang Amadeus Mozart, l'impervia e celestiale aria della Regina della notte, «Der Holle Rache», dalla *Zauberflöte* e il rondò 'alla turca' dalla Sonata op. 11 in la maggiore kv 331.

Il Trio lavora in questa particolare formazione dal 2021, quando si forma presso l'Istituto Superiore di Studi Musicali Achille Peri di Reggio Emilia, nell'ambito del corso di Musica da camera tenuto da Simone Gramagli, corso completato dalla formazione con pieni voti e lode. In un primo momento il Trio si è specializzato sul repertorio francese del Novecento e sulla ricchezza e raffinatezza timbrica che lo contraddistingue, eseguendo in particolare musica di autori quali Debussy, Ravel, Jolivet e Damase. Attualmente, sta ampliando il proprio repertorio, avvicinandosi ad altri periodi e stili musicali attraverso trascrizioni di grandi pagine della tradizione, con autori quali Vivaldi, Telemann, Franck e Respighi.



A Venezia l'iniziativa Vaporetto Rosa è partita su iniziativa della Presidenza del Consiglio Comunale nel 2015 con l'obiettivo di aumentare il tasso di risposta agli *screening* mammografici. Negli anni successivi il raggio si è ampliato estendendo questo messaggio a tutta la famiglia su indicazione del Dipartimento di Prevenzione dell'ULSS3 Serenissima. Durante tutto il mese, all'interno del Comune di Venezia e nel territorio metropolitano sono state promosse numerose attività per ricordare a tutti l'importanza di sottoporsi a controlli regolari.

Dal 2018 è parte del progetto il 'Vaporetto rosa di Alilaguna', che naviga per le acque della laguna portando il messaggio di prevenzione agli abitanti e agli visitatori della città. Al suo interno vengono ospitate le visite senologiche gratuite effettuate dai senologi della Breast Unit dell'ULSS3 Serenissima col supporto dei volontari Avapo e Lilt di Venezia. Dal 2021 il Vaporetto Rosa ha iniziato a partecipare come Ambasciatore della Prevenzione alle principali manifestazioni cittadine, per raggiungere col suo messaggio un pubblico sempre più vasto.

Un'opera per il futuro del pianeta: Fenice e ASLICO con l'ONU e le Olimpiadi invernali 2026, per la sensibilizzazione delle nuove generazioni sulla conservazione dei ghiacciai

Lo scioglimento dei ghiacciai, la perdita della massa glaciale causata dal riscaldamento globale e le catastrofiche conseguenze che produrranno sul nostro pianeta e sulla nostra vita: sono questi i temi al centro di *Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio*, il nuovo lavoro dell'acclamato compositore Giovanni Sollima su libretto di Giancarlo De Cataldo, che debutterà in prima assoluta al Teatro Malibran dal 29 gennaio al 4 febbraio 2026 nell'ambito della programmazione Education della Fondazione Teatro La Fenice dedicata al pubblico delle scuole, dei giovani e delle famiglie. Il nuovo, inedito lavoro di Sollima e De Cataldo – un connubio artistico, quello tra i due, recentemente applaudito in Fenice anche per l'opera contemporanea *Acquaprofonda*, vincitrice del Premio Filippo Siebancek – è nato proprio da un'idea di Fenice Education ed è una nuova commissione della Fondazione Teatro La Fenice e ASLICO in coproduzione internazionale con il Festival Internacional de Música y Danza de Granada e Opéra Grand Avignon.

Con questo spettacolo originale – una fiaba musicale in un prologo e quattro scene, opera partecipativa con cantanti, mimi e orchestra – gli autori Sollima e De Cataldo si sono posti come obiettivo la sensibilizzazione del giovane pubblico sull'ineludibile problema dello scioglimento dei ghiacciai. La nuova opera rappresenta in particolare un contributo alle iniziative intraprese a questo riguardo dall'ONU – la celebrazione, nel 2025, dell'Anno internazionale per la conservazione dei ghiacciai e, a partire dal 21 marzo dello stesso anno, della Giornata mondiale dei ghiacciai –, nonché a quelle dell'Olimpiade Culturale di Milano Cortina 2026. L'iniziativa è inserita infatti anche nell'ambito del programma multidisciplinare, plurale e diffuso che animerà l'Italia per promuovere i valori Olimpici e valorizzerà il dialogo tra arte, cultura e sport, in vista dei Giochi Olimpici e Paralimpici Invernali ospitati rispettivamente dal 6 al 22 febbraio e dal 6 al 15 marzo 2026. Lo spettacolo è patrocinato dalla Regione del Veneto. Con il sostegno di Intesa Sanpaolo.

Fin dalla sua gestazione, si è scelto di far sì che il progetto poggiasse su una solida valenza scientifica, individuando *in primis* il partner specifico – vale a dire l'Istituto di Scienze Polari – per condividere approfondimenti e metodologie al fine di sviluppare coerentemente il libretto e la messa in scena. I dati parlano chiaro: secondo la World Meteorological Organization, nel 2023 si è registrata la più alta perdita di massa glaciale

degli ultimi cinquant'anni, in tutte le principali regioni glaciali. Questo fenomeno non solo compromette la disponibilità e la qualità dell'acqua, ma porta anche a un aumento di frane, valanghe e inondazioni, mettendo a rischio comunità e interi ecosistemi. I ghiacciai non sono solo una risorsa naturale, ma sono anche testimoni della storia climatica della terra e luoghi di profondo significato culturale per molte popolazioni indigene: la loro scomparsa rappresenta sì, un'emergenza ambientale, ma anche la perdita irreversibile di un patrimonio naturale e culturale unico. *Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio* affronta queste tematiche utilizzando il linguaggio della musica e dell'opera per sensibilizzare le giovani generazioni, la comunità educativa e i professionisti della cultura sulla crisi globale, attraverso narrazioni coinvolgenti e attività educative e di sensibilizzazione scientifica. Inoltre, in piena coerenza con questi messaggi cruciali, per la messinscena dello spettacolo – quindi scenografie, oggetti di scena e costumi – saranno utilizzati materiali certificati, riciclati o riutilizzabili; così come per il tour verrà data priorità a trasporti a basso impatto ambientale e strategie logistiche ottimizzate per ridurre le emissioni.

L'allestimento dello spettacolo sarà affidato alla regia di Lorenzo Ponte, con le scene di Alice Benazzi, i costumi di Giulia Rossena e il *light design* di Emanuele Agliati. La direzione musicale sarà di Julia Cruz, alla testa dell'Orchestra 1813. Con questo allestimento la Fenice vuol dare continuità al rapporto di collaborazione di Fenice Edu-





MERCATINO
DELL'USATO





cation con ASLICO, avviata nel 2022 con la messa in scena dello spettacolo *Acquaprofonda*, poi riprogrammato con altre cinque recite anche nel 2025, facendo registrare sempre il tutto esaurito.

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio sarà in scena al Teatro Malibran a partire da giovedì 29 gennaio 2026 nell'ambito della Stagione Lirica e Balletto 2025-2026 della Fondazione Teatro La Fenice con il seguente calendario: le recite di 29, 30 gennaio, 3 e 4 febbraio saranno riservate alle scuole; quelle di sabato 31 gennaio ore 15.30 e domenica 1 febbraio ore 11.00 saranno aperte a tutto il pubblico. Dopo la messa in scena a Venezia e Como, lo spettacolo inizierà poi la sua *tournee* nazionale e internazionale.

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paretto, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

VIOLINI PRIMI Roberto Baraldi ♦, Margherita Miramonti, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Iliana Marvilly, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Matilde Berto ♦, Teresa Vio ♦

VIOLINI SECONDI Alessandro Cappelletto •, Nicola Fregonese, Alessandro Ceravolo, Emanuele Frascini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi

VIOLE Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, nnp*, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

VIOLONCELLI Giacomo Cardelli •, Marco Trentin, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Jacopo Sommariva

CONTRABBASSI Matteo Liuzzi •, Leonardo Galligioni, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

FLAUTI Lorenzo D'Antò • ♦, Fabrizio Mazzacua

OBOI Andrea Paolo De Francesco •, Carlo Ambrosoli

CLARINETTI Vincenzo Paci •, Nicolas Palombarini

FAGOTTI Marco Giani •, Riccardo Papa

CORNI Andrea Corsini •, Tea Pagliarini

TROMBE Marco Bellini • ♦, Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra

TIMPANI Dimitri Fiorin •

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ◊
altro maestro del Coro

SOPRANI Elena Bazzo, Lucia Braga, Emanuela Conti, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino

ALTI Rita Celanzi, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Silvia Alice Gianolla, Yeoreum Han, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Da Hye Youn, Jiwon Song ◊, Eugenia Zuin ◊

TENORI Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Stefano Meg-giolaro, Alberto Pometto, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Davide Urbani, Francesco Scalas ◊

BASSI Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Massimiliano Migliorin, Franco Zanette, Riccardo Bosco ◊, Andrij Severini ◊, Luca Sozio ◊, Cesare Filiberto Tenuta ◊

◊ primo violino di spalla

◊ a termine

• prime parti

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*

Andrea Chinaglia *◇ direttore musicale di palcoscenico e coordinatore dei servizi musicali*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *◇ responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Lucas Christ *casting manager e responsabile artistico della programmazione musicale*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Sebastiano Bonicelli, Salvatore Guarino

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Francesca Fornari, Costanza Pasquotti, Matilde Lazzarini Zanella

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

UFFICIO STAMPA, COMUNICAZIONE ED EDIZIONI Barbara Montagner *responsabile*, Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliccioli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

MACCHINA SCENICA Giovanni Barosco *responsabile*

DIREZIONE GENERALE, AMMINISTRAZIONE, FINANZA, CONTROLLO E MARKETING

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Nicolò De Fanti, Anna Trabuio

DIREZIONE MARKETING Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni, Angela Zanetti *◇*

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, nmp*, Guido Marzorati, Lorenza Vianello,

Francesco Zarpellon, Giorgia Semeraro *◇*

DIREZIONE DI PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Cinzia Andreoni *◇*

DIREZIONE DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA Massimo Checchetto *direttore allestimenti scenici*; Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane, Riccardo Bonora ◊, Jacopo David ◊, Andrea Sacconi ◊

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Lorenzo Franco, Federico Geatti, Federico Masato, Alberto Petrovich, Ricardo Ribeiro, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Edoardo Donò ◊, Per Adrian Eskil Duerr ◊, Giorgio Formica ◊, Tommaso Stefani ◊, Mauricio Hernan Torres ◊

AUDIOVISIVI Michele Benetello *capo reparto*, Nicola Costantini, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Alberto Sarcetta ◊

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Federico Pian, Roberto Pirrò, Luca Potenza, Maria Francesca Cardarelli ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Giacomo Tagliapietra

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Nicolai, Francesca Semenzato, Ambra Accorsi ◊, Maria Assunta Aventaggiato ◊, Simone Daneluzzo ◊, Giuseppina Pizza ◊, Filippo Soffiati ◊, Emanuela Stefanello ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 25, 27, 30 novembre 2025
opera inaugurale

La clemenza di Tito

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Ivor Bolton
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
23, 25, 27, 29 gennaio, 1, 10, 12, 14 febbraio 2026

Simon Boccanegra

musica di Giuseppe Verdi

direttore Renato Palumbo
regia Luca Micheletti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
8, 11, 13, 15, 17 febbraio 2026

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25, 26, 27, 28 febbraio, 1 marzo 2026

Lo schiaccianoci

musica di Petr Il'ič Čajkovskij

coreografia Wayne Eagling e Solymosi Tamás
direttore Gábor Hontvári

Étoiles, primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Magyar Állami Operaház
(Opera Nazionale di Budapest)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
20, 22, 24, 26, 29 marzo 2026

Ottone in villa

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Giovanni Di Cicco

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12, 15, 19, 22, 26 aprile 2026

Lohengrin

musica di Richard Wagner

direttore Markus Stenz
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con
Fondazione Teatro dell'Opera di Roma,
Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia

Teatro La Fenice
6, 7, 8, 9, 10 maggio 2026

Martha Graham Dance Company

Diversion of Angels
coreografia Martha Graham
musica Norman Dello Joio

Lamentation
coreografia Martha Graham
musica Zoltán Kodály

Chronicle
coreografia Martha Graham
musica Wallingford Riegger

En masse
coreografia Hope Boykin
assistenti al coreografo Cameron Harris,
Terri Ayanna Wright
musica Leonard Bernstein
musica aggiuntiva Christopher Rountree
costumi Karen Young
light design Al Crawford

Teatro La Fenice
24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 maggio, 3 giugno 2026

Carmen

musica di Georges Bizet

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Calixto Bieito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Regio di Torino,
Teatro Massimo di Palermo

Teatro Malibrán
12, 14, 16, 18, 20 giugno 2026

Enrico di Borgogna

musica di Gaetano Donizetti

direttore Corrado Rovaris
regia Silvia Paoli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival Donizetti di Bergamo

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 30 giugno, 1 luglio 2026

Venere e Adone

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Kent Nagano
regia Georges Delnon

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Hamburgische Staatsoper
prima rappresentazione italiana

Teatro Malibrán
26, 28, 30 agosto, 1 settembre 2026

L'élisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
18, 20, 22, 24, 26 settembre 2026

Pagliacci

musica di Ruggero Leoncavallo

direttore Daniele Callegari
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro Goldoni
9, 10, 11, 13, 14 ottobre 2026

The Telephone

musica di Gian Carlo Menotti

Trouble in Tahiti

musica di Leonard Bernstein

direttore Francesco Lanzillotta
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
16, 17 ottobre 2026

Hamburger Kammerballett

Hamlet Connotations
coreografia John Neumeier
musica Aaron Copland

Petruška Variations
coreografia John Neumeier
musica Igor Stravinskij

pianoforte Michal Bialk

Teatro Malibrán
23, 24 ottobre 2026

Dear Son

coreografia di Sasha Riva & Simone Repele
musica autori vari

Teatro Malibrán
29, 30, 31 gennaio, 1, 3, 4 febbraio 2026

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Julia Cruz
regia Lorenzo Ponte

Orchestra 1813

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con AsLiCo

prima rappresentazione assoluta

Teatro Malibrán
15, 16, 17, 18 aprile 2026

Il piccolo principe

musica di Pierangelo Valtinoni
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Solisti e Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia



Teatro La Fenice

venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 29 novembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Ivor Bolton

Johannes Brahms
Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56a
Das Schicksalslied per coro e orchestra op. 54
Sinfonia n. 3 in fa maggiore per orchestra op. 90

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 14 dicembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Kazuki Yamada

Tōru Takemitsu
Star-Isle

Camille Saint-Saëns
Concerto per violoncello e orchestra n. 1
in la minore op. 33

Sergej Rachmaninov
Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27

violoncello Ettore Pagano

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 17 dicembre 2025 ore 20.00 per invito
giovedì 18 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Natale Monferrato
Vespri di Natale
Ricostruzione di un vespro di Natale
a San Marco nel 1675

Cappella Marciana

Teatro Malibran

sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 11 gennaio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Vincenzo Milletari

Giuseppe Martucci
Notturmo per orchestra op. 70 n. 1

Aleksandr Skrjabin
Concerto per pianoforte e orchestra
in fa diesis minore op. 20

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Shahrazād op. 35

pianoforte Gianluca Bergamasco

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 9 febbraio 2026 ore 20.00

direttore

Gidon Kremer

Alberto Ginastera
Concerto per archi op. 33

Astor Piazzolla
Las Cuatro Estaciones Porteñas

César Franck
Quintetto in fa minore
arrangiamento per pianoforte, archi e timpani
di Andrei Pushkarev

Kremerata Baltica

Teatro La Fenice

lunedì 2 marzo 2026 ore 20.00

Recital lirico

Giuseppe Verdi
Don Carlo: «Io la vidi e al suo sorriso»
«È lui!... desso... l'Infante!»
«Son io, mio Carlo... Per me giunto è il di
supremo... Io morirò ma lieto in core»

Franz Liszt
Widmung s 566

Giuseppe Verdi
La forza del destino: «La vita è inferno all'infe-
lice... O tu che in seno agli angeli»
«Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale del
mio destin»
«Invano Alvaro ti celasti al mondo»
I vespri siciliani: «Sogno, o son desto?»

Franz Liszt

Rigoletto. Paraphrase de concert s 434

Giuseppe Verdi

Otello: «Non pensateci più... Ora e
per sempre addio... Era la notte...
Sì, pel ciel...»

tenore Francesco Meli
baritono Luca Salsi

pianoforte Nelson Calzi

Teatro La Fenice

venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00 turno S
sabato 7 marzo 2026 ore 20.00
domenica 8 marzo 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Constantinos Carydis

Ernest Guiraud
La Chasse fantastique

Arvo Pärt
Psalom

Periklis Koukos
O lightless Light! - Ode to Oedipus

Hector Berlioz
Symphonie fantastique op. 14

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 3 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 4 aprile 2026 ore 17.00

direttore

Michael Hofstetter

Antonio Vivaldi
Sinfonia *Al Santo Sepolcro* rv 169

Antonio Lotti
Credo in fa maggiore per voci, archi e continuo

Giovanni Battista Pergolesi
Stabat mater

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 18 aprile 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Jean-Féry Rebel

Les Éléments symphonie nouvelle: Le Cahos

Franz Joseph Haydn

Sinfonia n. 102 in si bemolle maggiore

Hob.:I:102

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38

Primavera

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 aprile 2026 ore 20.00

direttore

Alpesh Chauhan

Bedřich Smetana

Vltava (La Moldava)

Zoltán Kodály

Galántai táncok (Danze di Galánta)

Jean Sibelius

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 2 maggio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 3 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Wolfgang Amadeus Mozart

«Ave verum corpus» mottetto per orchestra

in re maggiore kv 618

Messa dell'incoronazione per soli, coro, organo

e orchestra in do maggiore kv 317

Sinfonia n. 40 in sol minore kv 550

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00 turno S
sabato 9 maggio 2026 ore 20.00 riservato under35
domenica 10 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Michael Daugherty

Route 66

Aaron Copland

Appalachian Spring

Charles Ives

Sinfonia n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 19 giugno 2026 ore 20.00 turno S
domenica 21 giugno 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Corrado Rovaris

Arthur Honegger

Pastorale d'Été

Astor Piazzolla

Tres Tangos

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore kv 504 *Praga*

bandoneón Mario Stefano Pietrodarchi

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

domenica 5 luglio 2026 ore 21.00

**La Fenice in Piazza
San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 10 luglio 2026 ore 20.00 turno U

direttore

Cornelius Meister

Richard Strauss

Don Juan poema sinfonico op. 20

Antonín Dvořák

Polednice

(La strega di mezzogiorno) op. 108 B 196

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 25 settembre 2026 ore 20.00
domenica 27 settembre 2026 ore 17.00 riservato under35

direttore

Daniele Callegari

Georges Bizet

Sinfonia in do maggiore

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17

Piccola Russia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 2 ottobre 2026 ore 20.00 riservato under35

direttore

Neil Thomson

Nikolay Rimsky-Korsakov

Capriccio spagnolo op. 34

Joaquín Rodrigo

Concerto d'Aranjuez

Edward Elgar

Variations on an Original Theme (Enigma)

op. 36

chitarra Marco Tamayo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 30 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
sabato 31 ottobre 2026 ore 20.00

direttore

Alfonso Caiani

Carl Orff

Carmina burana

versione per soli, coro, due pianoforti

e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani





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 grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1978 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatasi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 sono stati celebrati i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 140
Benemerito € 270 Donatore € 500
Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

Fondazione Amici della Fenice
San Polo 2025
30125 Venezia Tel: 041 2759165

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Mautti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Michela Vanon Alliata, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichello Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Mariana Diringuer

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a 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 a 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 duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico nazionale
- Incontri con l'opera
- Pubblicazione del libro *Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni*, di Enrico Tantucci, ed. lineadacqua, 2024.

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 Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, 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;
Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, lineadacqua, 2024.



FENICE EDUCATION

STAGIONE 2015 / 2016



SPETTACOLI E LABORATORI
PER SCUOLE E FAMIGLIE



LEZIONI
CONCERTO

PERCORSI DIDATTICI
SULLA STAGIONE
LIRICA E BALLETO

CORSI
FORMAZIONE



LA FENICE VIENE
NELLA TUA SCUOLA

TEACHER
AMBASSADOR



www.education.teatro.lafenice.it
formazioni@teatro.lafenice.it



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*

Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 134 - novembre 2025
ISSN 1971-8241

La clemenza di Tito

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Oreste Bossini, Marina Dorigo, Franco Rossi

Traduzioni di
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di novembre 2025
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972