RAVENNA FESTIVAL

TEATRO ALIGHIERI
TRILOGIA D'AUTUNNO
NOVEMBRE 2026



La clemenza di Tito
L'ultimo incanto
Requiem

RAVENNA FESTIVAL

MEDAGLIA DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Ministero della Cultura

con il sostegno di

con il contributo di

Comune di Cervia

Comune di Lugo

Comune di Russi

Comune di Brisighella

partner principale

main sponsor
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

RAVENNA FESTIVAL
2026

Trilogia d'autunno
Mozart 1791

13, 16 novembre, ore 20
La clemenza di Tito

14, 17 novembre, ore 20
L'ultimo incanto

15 novembre, ore 17
Requiem

Teatro Alighieri

RAVENNA FESTIVAL
2026

Trilogia d'autunno
Mozart 1791

presidente onorario
Cristina Mazzavillani Muti

direzione artistica
Anna Leonardi, Angelo Nicastro

Fondazione Ravenna Manifestazioni

presidente
Alessandro Barattoni

vicepresidente
Livia Zaccagnini

sovrintendente
Antonio De Rosa

RAVENNA FESTIVAL
ringrazia

Associazione Amici di Ravenna Festival

a.p.i.m.a.i.
Apt Servizi Emilia Romagna
ASIA Altmann Sapir Intermodal Autoterminal
Assicoop Romagna Futura - Unipol
Autorità di Sistema Portuale del Mare Adriatico Centro-Settentrionale
BPER
Cna Ravenna
Confartigianato Ravenna
Confindustria Romagna
COOP Alleanza 3.0
Cooperativa Bagnini Cervia
Corriere Romagna
DECO Industrie
Edilpiù
Eni
Fabbri Costruzioni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Ferri - The Driving Solution
Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Sapir
Gruppo Tecno Solutions
LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese
La Cassa di Ravenna SpA
Lineablù
Moreno
Parfinco
Pirelli
PubbliSOLE
Publimedia Italia
QN - il Resto del Carlino
Qu
Radio Bruno
Rai Cultura
Ravennanotizie.it
RCCP Ravenna Civitas Cruise Port
Reclam
Romagna Acque Società delle Fonti
Setteserequi
Sidra
Sky Classica
Start Romagna
Tozzi Green
Unigrà

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

Presidente
Adriano Maestri

Vice Presidenti
Leonardo Spadoni, Maria Luisa Vaccari

Consiglieri
Andrea Accardi, Francesca Bedei, Chiara Francesconi, Maria Cristina Mazzavillani Muti, Irene Minardi, Luca Montanari, Giuseppe Poggiali, Thomas Tretter

Segretario
Giuseppe Rosa

Amici Benemeriti
Intesa Sanpaolo

Aziende sostenitrici
Alma Petroli, *Ravenna*
DECO Industrie, *Bagnacavallo*
Fondazione Engim Emilia Romagna, *Ravenna*
Fratelli Vitiello SpA, *Ravenna*
Ghetti - Concessionaria Fiat, Lancia, Abarth, Alfa Romeo, Jeep, *Ravenna*
LA BCC - Ravennate, Forlivese e Imolese
Lineablù, *Ravenna e Imola*
Rosetti Marino, *Ravenna*
Suono Vivo, *Padova*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Tozzi Green, *Ravenna*

Amici
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Chiara e Francesco Bevilacqua, *Ravenna*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Maurizio Bucci e Francesca Ottaviani, *Ravenna*
Filippo Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Guido e Eugenia Dalla Valle, *Ravenna*
Maria Pia d'Albertis, *Ravenna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Franca e Chiara Fignagnani, *Bologna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Eleonora Gardini, *Ravenna*
Sofia Gardini, *Ravenna*
Angela Giebelmann Salvoni, *Brescia*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Lina e Adriano Maestri, *Ravenna*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Irene Minardi, *Bagnacavallo*
Luca e Loretta Montanari, *Ravenna*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Paola Pasquino Falco, *Biella*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Marcella Reale e Guido Ascanelli, *Ravenna*
Sara Romano, *Brescia*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Guglielmo e Manuela Scalise, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo Spadoni, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Paolo e Luciana Strocchi, *Ravenna*
Thomas e Inge Tretter, *Monaco di Baviera*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Livia Zaccagnini, *Bologna*

Giovani e studenti
Carlotta Agostini, *Ravenna*
Federico Agostini, *Ravenna*
Domenico Bevilacqua, *Ravenna*
Alessandro Scarano, *Ravenna*

CENTO ANNI DI ENERGIA

PER NON SUONARE SEMPRE LA STESSA MUSICA C'È BISOGNO DI CULTURA



Eni è Partner Principale
del Ravenna Festival

eni

DA ENERGIE DIVERSE, UN'ENERGIA UNICA.

MUSEI BYRON E DEL RISORGIMENTO

UN VIAGGIO NELLA STORIA



MUSEO BYRON

Genio, seduttore, ribelle
Icona del Romanticismo



MUSEO DEL RISORGIMENTO

La nascita dell'Italia,
Garibaldi e il suo mito



IL PALAZZO

La dimora che incantò
i viaggiatori inglesi
da Percy Bysshe Shelley
a Oscar Wilde

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

via Cavour 54 - Ravenna
museibyronedelrisorgimento.it

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

Si vive meglio in un territorio che ama la Cultura.



FONDAZIONE CASSA, UN RUOLO DI PRIMO PIANO NELLA PROMOZIONE DELLA CULTURA.

Per la Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna la promozione della Cultura, in tutte le sue espressioni, è un elemento primario per la crescita, anche economica, dell'intero territorio provinciale. Dopo il mirabile ripristino ed ampliamento del Complesso degli Antichi Chiostri Francescani, oggi interamente destinato ad attività culturali, la Fondazione ha curato il restauro del monumentale Palazzo Guiccioli, sede dei Musei Byron e Risorgimento. Esempi importanti e tangibili di quello sguardo attento che la Fondazione da sempre rivolge alle iniziative e a tutti quei progetti capaci di elevare la qualità della vita della collettività e valorizzare il nostro patrimonio culturale.



www.fondazionecassaravenna.it

In copertina,
Alessandro Camera, **bozzetto di scena per “La clemenza di Tito”.**

Sommario

Table of contents

11 **Mozart ’91** — Mozart ’91
di Chiara Muti

15 **Mozart 1791: resurrezione e morte** — Mozart 1791: Resurrection and Death
di Paolo Fabbri

29 **1791. Mozart, oltre il mito** — 1791. Mozart: Beyond the Myth
Un’intervista a Ottavio Dantone di Susanna Venturi — An interview with Ottavio Dantone

La clemenza di Tito

37 **La locandina** — Playbill
40 **Il libretto** — Libretto
61 **Il soggetto** — Synopsis
65 **L’abbaglio, l’impostura del potere** — The delusion, the pretence of power
Note di regia di Chiara Muti — Director’s notes

L’ultimo incanto

73 **La locandina** — Playbill
76 **Il libretto** — Libretto
117 **Introduzione a “L’ultimo incanto”** — *The Last Enchantment*. An introduction
Note di regia di Chiara Muti — Director’s notes

Requiem

123 **La locandina** — Playbill
125 **I testi** — Lyrics
129 **Un cupo presagio** — A sense of doom and gloom
di Chiara Muti

133 **Palazzo Milzetti** — Palazzo Milzetti
Cuore del neoclassicismo in Romagna di Elena Rossoni — The Heart of Neoclassicism in Romagna

147 **Gli artisti** — The Artists

149 **Teatro Alighieri** — Teatro Alighieri



Mozart ’91

di Chiara Muti

Pochi giorni prima di morire, in una delle sue ultime lettere alla figlia Nannerl, Leopold Mozart scopre che suo figlio ha nuovamente cambiato d’indirizzo a Vienna.

> Adesso tuo fratello abita nella Landstrasse al numero 224… ma non me ne dice la ragione. Proprio niente! Spetta a me indovinare, purtroppo.

Leopold ha ben capito i motivi per cui suo figlio si vede obbligato ad abbandonare il sontuoso alloggio della Schulerstrasse, e in quel «purtroppo» traspare tutta la tristezza e la frustrazione d’un padre che sente di aver perso per sempre la sua battaglia col Destino, che non ha concesso gloria e fama al talento di quel prodigio che fu suo figlio.
Era la nona volta che Wolfgang traslocava, e non sarà l’ultima. Lo farà per ben tredici volte.
L’eterno bambino non sarà mai in grado di gestire le incombenze della quotidianità e finirà la sua vita nell’ultimo dei suoi appartamenti, dove traslocò il 30 settembre 1790 al numero 970 (oggi 8) della Rauhensteingasse.
Un’esistenza che per suo padre fu uno spreco! Una delusione! Per tutti quelli che verranno dopo di lui, un miracolo! Una consolazione!

> Vivo ritirato, rimango in quel buco che è la mia stanza e scrivo.

Là, al primo piano, in quello che sarebbe stato l’ultimo luogo testimone del passaggio del suo genio su questa terra, ho deciso di ambientare la trilogia *Mozart ’91*.
Una stanza bianca, settecentesca, di geometrica architettura illuminista, simbolo di ragione, misura e classicismo. Là dove i suoi ultimi capolavori presero il volo, tra le risate, i giochi dei bambini, l’odore di tabacco e di caffè, lo scalpitio del fuoco nel camino, l’inchiostro sulle dita, la luce tremolante delle candele, il buon cibo, la pipa fumante, i pianti, le lettere, i debiti, il punch, gli affanni, la malattia… Là, a quell’indirizzo, tra le pareti di quella tredicesima stanza, nella prima ora del 5 dicembre 1791, la morte verrà a cercarlo, nel suo trentaseiesimo anno. Ah! Troppo presto!

Mozart ’91

In one of his last letters to his daughter Nannerl, written a few days before his death, Leopold Mozart informs her that his son has changed his address in Vienna yet again:

> Your brother is now living at number Landstrasse no. 224. But his letter gives me no reason for this. Nothing at all! Unfortunately, I can guess.

Leopold was well aware of the reasons why his son had to leave his lavish lodgings on Schulerstrasse, and his use of the word “unfortunately” conveys all the sadness and frustration of a father who feels he has lost his battle with Fate once and for all – a Fate that has denied his prodigious son the glory and fame he deserves.
This was the ninth time that Wolfgang had moved house, and it would not be the last. He would go on to do so a total of thirteen times.
The eternal child would never learn to cope with the burdens of everyday life, and he would end his days in his final flat at 970 (now 8) Rauhensteingasse. He had moved there on 30 September 1790.
To his father Leopold, Wolfgang’s life was a waste! A disappointment!
For all those who came after him, however, it was a miracle. A blessing!

> I live a secluded life. I stay in my room and write.

This room on the first floor, the last place on earth to bear witness to Mozart’s genius, is the setting I have chosen for the *Mozart ’91* Trilogy. It is a white room from the 18th century whose geometric architecture in the style of the Enlightenment symbolises reason, proportion and classicism. His final masterpieces were conceived here, amidst laughter, children’s games, the smell of tobacco and coffee,



Sopra,
alcune **lettere dall'epistolario della famiglia Mozart** conservato al Mozarteum di Salisburgo:
lettera di Wolfgang Amadeus alla sorella Nannerl, da Milano, 3 marzo 1770;
lettera (in lingua italiana) di Wolfgang Amadeus a Aloysia Weber, da Parigi, 30 luglio 1778;
lettera di Leopold Mozart alla moglie Anna Maria Walburga Pertl, da Bologna, 27 marzo 1770.

> **La morte è l'unico vero fine della nostra vita, è un'amica sincera e carissima dell'uomo, la sua immagine non solo non ha per me più nulla di terrificante, ma mi pare addirittura tranquillizzante... consolante... accettarla è la chiave della nostra vera felicità.**

In questi termini Mozart parla della fine... traspare un senso profondo di pace nel trapasso.
La musica dell'ultimo anno di esistenza è pervasa da necessità di sopravvivenza, dolce rassegnazione, maturità compositiva, nostalgia di fanciullezza, e dalla visione lucida della morte che si avvicina.
Mozart sembra presagire da tempo la fine, la sente, la vive e la traduce in suono.
Nessuna lapide indica il luogo dove riposano le sue ossa e, a parte qualche pallido ritratto poco somigliante, delle sue spoglie umane nulla è rimasto sulla terra, nemmeno la maschera mortuaria... è andata in frantumi in casa sua, lasciandoci per sempre orfani del suo sembiante, come se lo spirito del mondo volesse dimostrare che qui Mozart è puro suono, l'immateriale che ci parla dall'aldilà.
La trilogia *Mozart '91* è una rara occasione per immergersi, sera dopo sera, in quelle sue note... natura stessa del suo sentire... assaporando con esse l'essenza del genio e dell'uomo.

and the crackling of the fireplace. There was ink on his fingers, the flickering light of candles, good food, a burning pipe, tears, letters, debts, punch, troubles and illness. Here, in that thirteenth room, death came for him in the early hours of 5 December, 1791. He was thirty-six. Ah! That was far too soon!

> As death [...] is the true goal of our life, I have made myself so thoroughly acquainted with this good and faithful friend of man, that not only has its image no longer anything alarming to me, but rather something most peaceful and consolatory; [...] it is the *key* to our true felicity.

These are Mozart's own words about the death: a powerful sense of peace shines through in his description of passing away.
The music he composed in his final year is imbued with a desire to survive, a gentle resignation, compositional maturity, nostalgia for his childhood and a clear vision of his approaching death.
It seems Mozart had foreseen his end for some time: he sensed it, experienced it, and translated it into sound.
There is no gravestone to mark the spot where his bones rest, and apart from a few pale, unflattering portraits, nothing of his mortal remains has been left on Earth. Not even his death mask survived; it was shattered in his own home, leaving us forever deprived of his likeness. It is as if the world's spirit wishes to demonstrate that Mozart is pure sound — an immaterial entity speaking to us from the afterlife.
The *Mozart '91* trilogy offers a rare opportunity to delve into his music evening after evening, to experience the essence of his sensibility and to savour the genius and the man.



Mozart 1791: resurrezione e morte

di Paolo Fabbri

Sovrano indiscusso nei reami della musica (e mai come in questo caso, davvero "per diritto divino") nella vita pratica Mozart aveva fama di essere un disastro. Lo puntualizzava a fine 1791 già Friedrich von Schlichtegroll (1764-1822), stendendone il necrologio:

> Non imparò mai a regolarsi da sé; non sapeva né tenere una casa, né far uso conveniente del denaro, né temperarsi e dar prova di discernimento e ragione nei piaceri. Gli occorreva sempre una guida, un tutore che si occupasse in vece sua degli affari domestici.

La salda mano paterna però non aveva potuto pilotarlo a vita (Leopold Mozart era morto nel 1787), e quella materna era mancata troppo presto. Né aveva tempra sufficiente Constanze Weber, ventenne quando Wolfgang l'aveva sposata: nel 1782 a Vienna, dove si era stabilito da poco più di un anno. Gli allori raccolti inizialmente in quella capitale come pianista-compositore, acclamato nei concerti a pagamento e richiesto come insegnante privato, alla fine del decennio erano un ricordo, e le sue produzioni teatrali non si può dire avessero spopolato. Nemmeno i suoi rapporti col mondo editoriale viennese gli davano troppe soddisfazioni.
A contrappeso, Mozart era l'idolo di Praga, la capitale del Regno di Boemia che dal 1526 faceva anch'esso parte dei dominî asburgici. Anzi, forse proprio l'entusiasmo dei suoi diletti sudditi boemi aveva convinto l'imperatore Giuseppe II a nominare il compositore, il 7 dicembre 1787, almeno suo *Kammermusikus*: non la maggior autorità musicale di corte, ma solo il maestro che doveva sbrigare occasioni minori, di ordinaria amministrazione. E in effetti, negli anni seguenti gli impegni di Mozart a corte si limitarono alla produzione di danze e contraddanze per le feste e i balli mascherati che si svolgevano nelle sale di ricevimento della Hofburg, la reggia viennese.
La modestia del relativo appannaggio fisso, e della posizione di Mozart nello *staff* degli Asburgo, non aveva certo né risolto i problemi economici della sua famiglia (la moglie cagionevole di salute, un figlio nato nel 1784, altri 4 vissuti solo pochi mesi, uno in arrivo nell'estate 1791), né appagato l'amor proprio

Mozart 1791: Resurrection and Death

An undisputed king in the realm of music (and in this instance, more than ever, "a king by divine right"), Mozart had a reputation for being a disaster in everyday life. As Friedrich von Schlichtegroll (1764–1822) pointed out in the composer's obituary at the end of 1791:

> He never learned to discipline himself, and he had no feeling for domestic order, for the proper use of money, for moderation and the judicious choice of pleasures. He was constantly in need of a father figure, a guardian, who would look after the mundane matters attendant to his well-being.

However, his father's firm hand had been unable to guide him through life — Leopold Mozart had died in 1787 — and his mother had also passed away far too soon. Constanze Weber, too, lacked the necessary strength of character: she was just twenty when she married Mozart in 1782, in Vienna, where he had been living for little more than a year. The acclaim he had initially received in the capital as a pianist and composer — performing in paid concerts and in high demand as a private tutor — had faded into just a memory by the end of the decade. His theatrical productions could hardly be described as runaway successes, and he was also dissatisfied with his experience of the Vienna publishing industry.
However, Mozart was worshipped in Prague, the capital of the Kingdom of Bohemia, which had been part of the Habsburg domains since 1526. It was possibly the enthusiasm of his

Nella pagina a fianco,
Barbara Krafft, **Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart**, Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna, 1819.

beloved Bohemian subjects that convinced Emperor Joseph II to appoint Mozart as his *Kammermusikus* on 7 December 1787. But, far from being the highest musical authority at court, Mozart was merely responsible for handling minor, routine matters. In the years that followed, his duties were limited to composing dances and contradances for the parties and masked balls held in the Hofburg royal palace in Vienna.
The modest salary and position within the Habsburg staff could not ease Mozart's financial difficulties or boost his self-esteem. His wife was in poor health; he had a son born in 1784 and another due in the summer of 1791. Four other children had died shortly after birth. By the end of the 1780s, borrowing money had become a habit. Unsurprisingly, the general political situation did not help matters. In February 1788, Joseph II embarked on a military campaign in support of the Russian Empire, which was at war with the Ottoman Empire with the aim of expanding Russian territory in the Balkans. And it was only after his death on 19 February 1790 and the adoption of different foreign policy priorities by his successor, Leopold II, that a gradual withdrawal began, resulting in a separate peace on 4 August 1791. In the meantime, however, a new front had opened up. The unrest that had erupted in Paris in the summer of 1789 had not been quelled. The King of France, Louis XVI, now had to contend with a firmly established National Constituent Assembly enacting laws, and he was also forced to reside outside Versailles, in the much more central Tuileries Palace, where he was under close surveillance. In short, the events in France were no longer mere temporary uprisings, but a full-blown revolution that threatened to spread well beyond the country's borders. Furthermore, the Habsburgs had personal as well as political concerns, since Louis XVI's wife was Marie Antoinette of Austria, the sister of Joseph and Leopold.
In short, the Vienna of the late 1780s and early 1790s was no longer an idyllic, receptive, aristocratic environment offering musicians ample opportunities in the form of concerts, teaching posts, and commissions. Thus wrote Franz Niemetscheck (1766–1849) in his 1797 biography of the composer, whom he had met in Prague in September 1791 (and whose family he continued to visit in subsequent years):

dell'artista: nello scorcio finale degli anni '80 la necessità di avere denaro a prestito era diventata ormai un'abitudine. Certo, non era d'aiuto la situazione politica generale. Dal febbraio 1788 Giuseppe II si era avventurato in un'impresa militare al fianco dell'impero russo in guerra con quello ottomano: l'obiettivo era di espandere i suoi possedimenti nei Balcani. Solo la sua morte (19 febbraio 1790), e i diversi orientamenti in politica estera del suo successore Leopoldo II, porteranno a un progressivo disimpegno e a una pace separata (4 agosto 1791). Nel frattempo, però, si era aperto un nuovo fronte. I sommovimenti esplosi a Parigi nell'estate 1789 non erano stati affatto domati. Il re di Francia, Luigi XVI, non solo doveva fare i conti con un'Assemblea Nazionale Costituente ormai stabilizzatasi e legiferante, ma era stato obbligato a risiedere non più a Versailles bensì nella reggia cittadina delle Tuileries, di fatto guardato a vista. Insomma, gli eventi di Francia facevano pensare non più a temporanei moti di rivolta, ma a una rivoluzione vera e propria, che minacciava di superare anche i confini di quel regno. Né va dimenticato che, alle preoccupazioni politiche, per gli Asburgo se ne aggiungevano di personali: la moglie di Luigi XVI era Maria Antonietta d'Austria, sorella di Giuseppe e Leopoldo. Insomma, la Vienna della fine degli anni '80 e dei primi anni '90 non era più l'ambiente aristocratico idilliaco e recettivo da cui un musicista poteva attendersi ampie possibilità di concerti, lezioni, commissioni.

> La guerra contro i Turchi e la morte del più nobile dei monarchi, l'indimenticabile imperatore Giuseppe [...] contemporaneamente privarono Mozart di un grande sostegno e misero fine alle sue speranze: rimase *Kammermusikus* con un trattamento di 800 fiorini e il campo delle sue attività venne ridotto a zero

annoterà Franz Niemetscheck (1766-1849) nella biografia del compositore (uscita nel 1797), conosciuto personalmente a Praga nel settembre 1791 (negli anni seguenti continuerà a frequentarne la famiglia).
Una recente riprova di tutto ciò si era avuta all'atto dell'incoronazione a sacro romano imperatore di Leopoldo II, celebrata il 9 ottobre 1790 nel duomo di Francoforte (una tradizione che risaliva al 1562). In quell'occasione, del seguito del sovrano facevano parte una quindicina di musicisti guidati dal maestro di cappella Antonio Salieri, coadiuvato da Ignaz Umlauf: Mozart non era stato neppure preso in considerazione.

Ci andò lo stesso, però (dal 23 settembre al 10 novembre 1790), a sue spese, facendo debiti con la speranza di trarre vantaggio da concerti a pagamento da organizzarsi lì e nelle città attraversate. I risultati furono ancora una volta molto inferiori alle aspettative.
Non stupisce quindi che le lettere superstiti del compositore datate 1791 documentino le solite richieste di denaro in prestito rivolte al confratello massone Michael Puchberg, e una supplica al Comune di Vienna (aprile 1791) per essere nominato assistente dell'anziano maestro di cappella della cattedrale di Santo Stefano, Leopold Hofmann, spesso malato: un ruolo da assolvere a titolo gratuito, per il momento, con la prospettiva di subentrargli in quella carica ben retribuita.
In ogni caso, un buon segno era la ripresa – a fine 1790, e poi per tutto il 1791 – dell'attività compositiva. Dopo la stasi del 1790, Mozart era tornato ai suoi soliti ritmi produttivi, copiosi e felici. Il che voleva dire il superamento di un periodo critico, ma anche poter far fronte a doveri istituzionali (le danze di corte), offrire saggi di musica liturgica (l'*Ave verum corpus* K 618), soddisfare richieste di piccole cantate per privati o per circoli massonici, nonché commissioni varie di appassionati filarmonici (due Quintetti per archi, ad esempio, o i pezzi per gli organi meccanici del conte Deym) e di concertisti di professione quali la virtuosa di glassarmonica Marianne Kirchgässner, il basso Franz Xaver Gerl, il clarinettista Anton Stadler (il Concerto K 622) ma anche se stesso (il Concerto per pianoforte K 595). Occasioni più o meno corpose che in varia misura aiutavano a tappare le falle del bilancio familiare.
L'estate del 1791 vide accavallarsi, uno dentro l'altro, ben tre impegni di vasta mole e assai più redditizi. Nella primavera, il confratello massone Emanuel Schikaneder (1751-1812), attore/cantante e drammaturgo che a Vienna gestiva il periferico e popolare Theater auf der Wieden, gli aveva proposto di mettere in musica *Die Zauberflöte*, un Singspiel (numeri cantati raccordati da dialoghi parlati) di soggetto fantastico, che aveva concepito. Mozart acconsentì, e in giugno-luglio era a buon punto con la stesura essenziale, da completare e strumentare. Nel pieno di quel lavoro, tramite Lorenzo Da Ponte, gli era pervenuta un'offerta da parte del teatro italiano di Londra, che non poté accettare per ragioni di tempo. In luglio, poi, recapitatagli a casa *brevi manu*, si era aggiunta la richiesta scritta di una Messa da requiem avanzatagli da un committente che desiderava mantenere l'incognito.

> The war against the Turks and the death of the greatest of monarchs, the unforgettable Emperor Joseph [...] simultaneously deprived Mozart of significant support and dashed his hopes. He remained a *Kammermusikus* on a salary of 800 florins, with no opportunity for further activity.

This was confirmed at the coronation of Leopold II as Holy Roman Emperor on 9 October 1790 in Frankfurt Cathedral, in accordance with a tradition dating back to 1562. On that occasion, the sovereign's entourage included fifteen musicians led by Kapellmeister Antonio Salieri and his assistant, Ignaz Umlauf; Mozart had not even been considered. Nevertheless, Mozart travelled there at his own expense from 23 September to 10 November 1790, accruing debts but hoping to earn money from paid concerts organised there and in the towns he passed through. Once again, the results were far below expectations.
Therefore, it is hardly surprising that the composer's surviving letters from 1791 chronicle his usual requests for loans to his fellow Freemason, Michael Puchberg. In April of that year, Mozart also appealed to the Vienna City Council, asking to be appointed assistant to the elderly Kapellmeister of St Stephen's Cathedral, Leopold Hofmann, who was frequently unwell. Although the role was unpaid, Mozart saw it as a stepping stone to succeeding Hofmann in his well-paid position.
However, the resumption of his compositional activity at the end of 1790 and throughout 1791 was a positive sign. After a period of inactivity in 1790, Mozart returned to his usual prolific and inspired creative rhythm. This not only suggested that he had overcome a difficult period, but also that he was able to fulfil his institutional duties, such as composing music for court balls and liturgical pieces like the *Ave verum corpus* (K 618). He also met requests for small cantatas from private clients and Masonic circles, as well as various commissions from passionate philharmonic enthusiasts, including two string quintets and pieces for Count Deym's mechanical organs. Other commissions came from professional concert performers, such as the glass harmonica virtuoso Marianne Kirchgässner, the bass Franz Xaver Gerl and the clarinettist Anton Stadler (Concerto K 622).

Mozart even wrote the Piano Concerto K 595, which he performed himself. While these commissions varied in scale, they helped offset the family's financial shortfalls to some extent. In the summer of 1791, Mozart was commissioned to compose three large-scale and lucrative pieces of music one after the other. In spring, his fellow Freemason, the actor, singer and playwright Emanuel Schikaneder (1751–1812), who ran the popular Theater auf der Wieden in the suburbs of Vienna, invited Mozart to set to music his Singspiel *Die Zauberflöte*, a music drama alternating songs and spoken dialogue on a fairy-tale theme. Mozart agreed and, by June–July, had made significant progress on a first draft that still required finalisation and orchestration. While Mozart was working on this, Lorenzo Da Ponte made him an offer on behalf of the Italian Theatre in London, which he turned down because he was too busy. Then, in July, an anonymous patron approached him through a middleman, who delivered a commission for a Requiem Mass directly to his home. Driven by a renewed interest in learned styles and liturgical music — not least in view of his possible appointment at the cathedral — the composer agreed to take on this commission and received an advance on his fee. Also in July, after repeatedly approaching Salieri without success, the Prague theatre impresario Domenico Guardasoni turned to his friend Mozart for an Italian *opera seria* to be performed at the coronation of Leopold II as King of Bohemia in Prague on 6 September. Mozart accepted this commission, too.
Just as Giovanni Pascoli had three worktables at Castelvecchio, Mozart also wrote at three different desks in the summer of 1791: one for the Singspiel, one for liturgical music and one for the Italian *opera seria*. He then added a fourth desk for a purely instrumental masterpiece: the aforementioned Clarinet Concerto. These different creative processes involved setting ideas aside, overlapping themes and having parallel trains of thought. Niemetscheck records a novel-worthy episode that occurred as Mozart was setting off for Prague on 25 August:

> Just as he was climbing into the carriage with his wife, the messenger from the anonymous patron of the *Requiem* appeared like a ghost, tugged at the woman's cloak and asked, «What will become of the *Requiem* now?».

Spinto dal suo rinnovato interesse per lo stile dotto e la musica liturgica, anche in vista del suo possibile impiego in duomo, il compositore aveva acconsentito (e ottenuto un anticipo del compenso). A metà dello stesso mese, dopo aver interpellato più volte vanamente Salieri, l'impresario del teatro di Praga, Domenico Guardasoni, si era rivolto all'amico Mozart per l'opera seria italiana da allestire per l'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia, che si sarebbe tenuta in quella città da lì a poche settimane (il 6 settembre). Anche in questo caso, Mozart accettò l'incarico.
Come i tre tavoli di lavoro di Giovanni Pascoli a Castelvecchio, furono dunque tre anche gli scrittoi che Mozart alternò, in quell'estate 1791: il leggio del Singspiel, quello della musica liturgica e l'altro dell'opera seria italiana (con l'aggiunta, in coda, di un'ulteriore scrivania per un capolavoro solo strumentale, il citato Concerto per clarinetto). I singoli processi creativi conobbero accantonamenti, sovrapposizioni, percorsi mentali paralleli. Esemplare – e degno di un romanzo – un episodio occorso all'atto della partenza di Mozart per Praga, presumibilmente il 25 agosto.

> Nel momento in cui saliva in vettura con sua moglie, il messaggero [dell'anonimo committente del Requiem] spuntò come un fantasma, tirò la donna per il mantello e domandò: «Che fine farà ora il Requiem?» (Niemetscheck, 1797).

Mozart lo rassicurò promettendogli di occuparsene al suo rientro. In serrata successione, *La clemenza di Tito* debutterà il 6 settembre, *Die Zauberflöte* il 30 dello stesso mese, e tra il 28 settembre e il 7 ottobre nacque il Concerto K 622. La salute sempre più dissestata in novembre (anche se con un recupero inaspettato a metà mese) e la morte il 5 dicembre lasciarono il Requiem sospeso. Come causa del decesso fu indicata una malattia infettiva, ma molto probabilmente dovette trattarsi di un'insufficienza renale complicata da un'infezione da streptococco.

Per un evento così ufficiale come l'incoronazione boema di Leopoldo, a Praga si erano orientati al recupero di un classico di Pietro Metastasio, in servizio alla corte asburgica dal 1730 alla morte (1782). Ideale proiezione celebrativa delle doti di un sovrano degno di questo ruolo, *La clemenza di Tito* era però un testo del 1734, plurimusicato, e bisognoso di un *restyling* che ne attualizzasse la condotta per adeguarlo agli ideali drammaturgici di fine secolo, assai mutati in quei sessant'anni.





Se ne sarebbe occupato l'allora poeta cesareo Da Ponte, se non fosse stato congedato dopo la morte di Giuseppe II. In attesa dell'arrivo a Vienna del suo successore (il veneziano Giuseppe Bertati, giunto a fine luglio 1791), da Dresda il principe elettore di Sassonia concesse il suo poeta di corte, il veneto Caterino Mazzolà (1745-1806), che arrivò il 13 maggio. Toccò a lui mettere mano all'augusto melodramma metastasiano.
In sostanza, era necessario rendere più concentrata e dinamica la macchina teatrale, per conformarla alle esigenze di un pubblico del 1791. Invece dei tre atti del 1734, Mazzolà rimodellò la vicenda in due, come ormai d'uso a fine '700: posizionati i personaggi sulla scacchiera scenica e avviata la vicenda, l'azione avrebbe toccato il massimo garbuglio nel Finale dell'atto I, per poi sciogliersi progressivamente nel corso dell'atto II. La materia drammatica fu ripartita tra un più ristretto numero di personaggi: l'imperatore Tito, anzitutto, che spicca per numero di arie, contornato da Vitellia, Annio e Sesto, mentre ruoli più marginali ebbero Servilia e Publio. La focalizzazione sulla figura imperiale (da Mozart affidata a una più realistica voce di tenore,

Mozart reassured him, promising to attend to it on his return. *La clemenza di Tito* then premiered on 6 September, soon followed by *Die Zauberflöte* on 30 September, while the Concerto K 622 was composed between 28 September and 7 October. But Mozart's health deteriorated further in November, although with an unexpected recovery midway through the month. His death on 5 December left the Requiem unfinished. Although an infectious disease was recorded as the cause of death, he most likely succumbed to kidney failure complicated by a streptococcal infection.

To celebrate Leopold's Bohemian coronation, the authorities in Prague chose to stage a classic by Pietro Metastasio, who had served the Habsburg court from 1730 until his death in 1782. *La clemenza di Tito*, an ideal portrait of the qualities of a worthy king, had been written in 1734 and set to music a number of times. However, its plot now needed to be modernised and adapted to the dramatic trends of the late 18th century,

which had changed considerably in sixty years. This task could have been undertaken by the court poet, Da Ponte, had he not been dismissed following the death of Joseph II. While awaiting his successor, the Venetian Giuseppe Bertati, who would not arrive in Vienna until the end of July 1791, the Elector of Saxony sent his Dresden court poet, Caterino Mazzolà, also from Venice. Mazzolà arrived on 13 May and was tasked with revising Metastasio's solemn melodrama.

Essentially, the work's theatrical structure needed to be more concise and dynamic to meet the expectations of a 1791 audience. In line with the conventions of the late 18th century, Mazzolà conflated the original three-act libretto 1734 into two acts. After the characters had been introduced and the plot set in motion, the action reached its climax at the end of Act I, gradually resolving in Act II. The dramatic material was redistributed among a smaller cast of characters, the most notable of which were Emperor Tito, with the greatest number of arias, and Vitellia, Annio and Sesto. Servilia and Publio were given more marginal roles. The focus on the imperial figure — whose role was now entrusted to the more suitable tenor voice of Antonio Baglioni, whereas in 1734 it had been sung by a castrato — is mirrored by an emphasis on the political and romantic intrigues orchestrated by Vitellia, who plays on Sesto's love for her to bend him to her will. All other elements are now relegated to mere diversions. Thus streamlined, the dramaturgical structure now prioritises a single-stranded plot over a multi-stranded one.

Mazzolà streamlined the action in several ways. First, he removed anything that might have slowed it down. He then cut the exit arias and the resulting delays on aspects now considered inessential. He also shortened the recitatives. The characters became more closely intertwined through the creation of multi-voice 'numbers' in place of individual arias or recitative sections. Certain arias were also reworked with a view to more elaborate settings.

For example, the opening of the 1791 opera omits around forty lines of free-verse recitative but reshapes and expands the final lines to form a duet («Come ti piace imponi»). While Metastasio's 1734 libretto called for 25 arias and 2 choruses, Mazzolà's revision comprises 24 'numbers' (plus 3 orchestrated recitatives),

Antonio Baglioni, mentre nel 1734 era un castrato) andava in parallelo col concentrarsi sulle trame politico-amorose di cui Vitellia tira le fila dopo aver irretito Sesto, e relegava a mero diversivo ogni altra componente. Il progetto drammaturgico risultava più essenziale: anziché una trama a più fili, se ne privilegiava decisamente solo uno.

Lo sveltimento dell'azione fu attuato da Mazzolà su varie direttrici. In primo luogo, sgombrando il campo da ciò che poteva rallentarla. Poi, eliminando arie d'uscita e conseguenti indugi su aspetti ora considerati marginali, e abbreviando i recitativi. I personaggi furono messi in reciproca relazione creando "numeri" a più voci al posto di singole arie individuali o di sezioni in recitativo, e riformulando alcune arie in modo da predisporle per un trattamento in più movimenti.

Per esempio, l'avvio dell'opera nella versione 1791 sopprime una quarantina di versi sciolti recitativi, ma rimodella ed espande quelli conclusivi, formando un duetto («Come ti piace imponi»). E se nel 1734 il testo di Metastasio prevedeva 25 arie e 2 cori, nella revisione di Mazzolà su 24 "numeri" (più 3 recitativi strumentati), solo 12 sono individuali: il resto è a più voci (3 duetti, 3 terzetti, 3 cori, 2 finali), o solo strumentale (una marcia: la sinfonia è a parte). Tra quelli a più voci e multisezionali, il culmine lo tocca il drammaticissimo Finale dell'atto I, che vede lo scattare della congiura, l'incendio del Campidoglio, le voci (false) di Tito assassinato e le varie reazioni dei personaggi, mentre in orchestra si addensano cupi rintocchi da marcia funebre.

Quanto alle arie, nel 1734 erano pressoché esclusivamente del tipo con "da capo", mentre ora (1791) lo spettro formale risultava ben più vario. Predominano le arie in un movimento con ripresa della porzione iniziale dopo un episodio diversivo (ABA'), ma ne figurano anche una priva di quella digressione («Tardi s'avvede»: AA') e 5 articolate in più sezioni, di cui una con "da capo" («Se all'impero, o amici dèi») e le altre o a "cantabile" («Deh se piacer mi vuoi») seguito da cabaletta (come si era cominciato a dire nel gergo teatrale), oppure segmentate in modo più complesso, come nei casi di «Parto, ma tu ben mio», «Deh per questo istante solo», «Non più di fiori».

Per realizzarle, Mazzolà aveva talora dotato di opportune appendici le stesure originarie. Talvolta non solo il prolungamento risultava più consistente, ma ad essere sostituito era lo stesso corpo iniziale dell'aria: un testo lirico, d'incandescenza espressiva, rimpiazzava una pacata riflessione oggettivante.

Metastasio 1734: III, 11	Metastasio-Mazzolà 1791: II, 15
Vitellia Getta il nocchier talora pur que' tesori all'onde che da remote sponde per tanto mar portò. E, giunto al lido amico, gli Dei ringrazia ancora che ritornò mendico ma salvo ritornò.	Vitellia Non più di fiori vaghe catene discenda Imene ad intrecciar. Stretta fra barbare aspre ritorte veggo la morte vêr me avanzar. Infelice! quale orrore! Ah di me che si dirà? Chi vedesse il mio dolore, pur avria di me pietà.

L'orientamento su questo o quel modello formale rifletteva scelte drammaturgiche: più movimenti all'interno di un'aria significavano dinamismo nella vita emotiva di un personaggio, movimento interiore, psicologie sfaccettate e conflitti intimi laceranti. Non per nulla, le arie citate sono di pertinenza del protagonista Tito e, ancor più, dei suoi travagliati antagonisti, Vitellia e Sesto (tutti loro destinatari, per inciso, anche di passi ad alta declamazione, in recitativo strumentato). Nell'atto II in quei "numeri" si toccheranno i culmini del *pathos*, raggiunti grazie alla vastità dell'architettura (tra l'altro, la cabaletta di «Non più di fiori» ha un'espansione ulteriore ottenuta con una "falsa" ripresa del motivo in tonalità impropria) unita ai contrassegni stilistici dello stile sublime: virtuosismo vocale "di forza" e perdipiù in competizione con uno strumento concertante (il clarinetto di bassetto di Stadler), canto arditamente sbalzato, incursioni agli estremi della tessitura sia in acuto, sia al grave. Non potrebbe essere più evidente il contrasto con la grande aria «Se all'impero, amici dèi» in cui Tito difende la sua scelta – quanto mai sofferta – di esercitare la clemenza nei confronti del colpevole Sesto, ignorando i bassi istinti della vendetta ma anche forzando la Legge di cui è il sommo custode. Alle arie di taglio moderno dei suoi avversari, Tito oppone una perfetta aria con "da capo" (l'unica in tutta l'opera) come andava di moda qualche decennio prima: le sue antiquate fattezze, evocanti *gravitas* stilistica e formale, ben si addicono alla statuaria monumentalità di chi rappresenta il Potere Supremo.

of which only 12 are solo pieces; the rest are either for multiple voices (3 duets, 3 trios, 3 choruses and 2 finales) or purely instrumental (1 march; the symphony in the overture stands on its own). The climax is reached in the highly dramatic finale of Act I, which features the outbreak of the conspiracy, the burning of the Capitol, the false reports of Tito's assassination, and the various characters' reactions, while the orchestra builds to sombre, funeral-march-like tolls.
As for the arias, in the 1734 version they were almost all of the 'da capo' type, whereas the 1791 version has a far more varied range of forms. Arias in a single movement, with a reprise of the opening section following a diversionary episode (ABA'), are predominant; however, one of the arias lacks such a digression («Tardi s'avvede»: AA'). Five arias are divided into several sections. One features a 'da capo' («Se all'impero, o amici dèi»), while the others are either in the songlike 'cantabile' style («Deh, se piacer mi vuoi»), followed by what had come to be known as *cabaletta*, or are more complexly segmented («Parto, ma tu ben mio», «Deh, per questo istante solo», and «Non più di fiori»).
To achieve this, Mazzolà would sometimes make consistent additions at the end of the original text. The opening section of the arias was also often reworked so that a lyrical text brimming with expressive fervour would replace a calm, objective meditation:

Metastasio 1734: III, 11	Metastasio-Mazzolà 1791: II, 15
Vitellia At times the [helmsman casts away Those treasures to the sea Brought from far shores Through many a wave [and lee. And when he gains the [friendly strand, He thanks the gods [once more: Though he came back [with empty hand, He reached the shore, [though poor.	Vitellia No longer will Hymen Descend to braid His garlands made Of flowers so sweet. Bound in an iron And barbarous chain I see Death strain To seize me by the feet. Oh, the horror! Woe is me! How will the people jeer? If they could only see Their censure would disappear. (Verse translation by J.D. McClatchy, 2011)



The choice of one formal model over another reflected significant dramatic decisions. For example, more movements within an aria conveyed dynamism to a character's emotional life, inner turmoil, multifaceted psychological states and heart-wrenching inner conflicts. Notably, the cited arias belong to the protagonist, Tito, and to his tormented antagonists, Vitellia and Sesto. Incidentally, all three are also given parts of high declamation in orchestrated recitative. In Act II, these 'numbers' will be very emotional, thanks to a grand musical design (for example, the cabaletta after «Non più di fiori» is made even more impressive by the 'false' repetition of the tune in a different key) combined with the typical hallmarks of the sublime style: amazing vocal virtuosity 'di forza', also competing with a *concertante* instrument (Stadler's basset clarinet), bold singing, and forays into the

Sopra,
Alessandro Camera, **bozzetto di scena per "La clemenza di Tito"**

Le bizzarrie del caso provvidero a stabilire un filo tra *La clemenza di Tito* e *Die Zauberflöte*:

> **la sera stessa in cui la mia nuova opera [il Singspiel, appunto] veniva messa in scena per la prima volta [a Vienna] con tanto successo, a Praga veniva rappresentato il Tito per l'ultima volta, pure con un successo straordinario**

scriveva Mozart alla moglie, a Baden per cure termali. I mondi delle due opere non potevano essere più agli antipodi: da un lato la levigata Classicità antico-romana, dall'altro lo sbrigliato universo Fantasy. Qui, uno spettro variopinto di effetti e livelli, dal comico esilarante al serio, al patetico e perfino al dotto; là, l'omogenea varietà stilistica di un ideale, raffinato monocromo. Mentre il capolavoro di Metastasio era passibile di un'unica chiave di lettura (la superiore lungimiranza di chi esercita il potere con grandezza d'animo), il Singspiel si prestava a interpretazioni multiple: esemplare percorso di rigorosa formazione iniziatica, incline al filosofico, o disimpegnata storia d'avventure, da godere a proprio gusto abbandonandosi ai piaceri del Meraviglioso, del Favolistico, dell'Esotico.

A ben guardare, però, *Clemenza* e *Zauberflöte* condividevano affinità a un livello decisivo. Come Tito, anche Sarastro è a suo modo un sovrano in grado di pilotare una storia verso il lieto fine, ed entrambi rappresentano il polo positivo di vicende in cui le forze del Male tramano nell'ombra. Soprattutto, in entrambi s'incarnano olimpici modelli di saggezza fondata sull'atarassia, sul completo e superiore dominio delle passioni. Venuto a conoscenza delle trame di Sesto, l'imperatore medita tra sé: «Deggio alla mia negletta | disprezzata clemenza una vendetta. | Vendetta!... Il cor di Tito | tali sensi produce?...» (nel 1734 Metastasio proseguiva: «E tu sarai capace | d'un sì basso desio, che rende eguale | l'offeso all'offensor!»). Sarastro, a sua volta, saputo che la Regina della notte «colà sotterra | armi prepara e guerra», sentenzia: «ah! basti solo | a punirla il rimorso! [...] Qui sdegno non s'accende, | e soggiornar non sa: | la colpa non offende, | trova l'error pietà» (la traduzione italiana è quella di Giovanni De Gamerra fatta per Dresda nel 1794). Ancor più delle parole che pronunciano, è come le cantano a collocare Sarastro e la Regina in radicale opposizione: da un lato la compostezza pacata e ieratica, dall'altro l'enfasi prima patetica, poi rabbiosamente eroica nell'aria dell'atto I, e in quella del II la furia di un'Erinni scatenata. Sarastro invoca e commenta in sobrio canto sillabico o semisillabico, la Regina è tutta un'incandescente pirotecnia belcantista in modalità "di forza", primadonna iper-espressiva che dà voce al furore quasi fosse in un'opera di Händel. Come per l'aria col "da capo" di Tito, anche qui Mozart si volge all'indietro recuperando dal passato prossimo atteggiamenti stilistici funzionali alla dialettica drammaturgica.
Certo, per un'operetta destinata a un teatro di periferia poteva sembrare una raffinatezza eccessiva, ma non era neppure l'unica: anzi! A sipario ancora chiuso, che nell'Ouverture della *Zauberflöte* i tre accordi iniziali in una tonalità con tre bemolli sul terzo grado della scala di do avessero implicazioni massoniche, lo spettatore poteva anche non coglierlo, ma che di lì a breve attaccasse quella che pareva proprio il principio di una fuga a quattro voci, non ci voleva un esperto per avvertirlo. Era l'esordio di uno spettacolo d'intrattenimento in un teatrino di serie B, o l'apertura di un'accademia per intenditori sofisticati, o – chissà – di un *concert spirituel* come usavano certe chiese in quaresima? Anche l'ampio diverbio col sacerdote posto a guardia dei templi (Finale I), in elaborato recitativo strumentato, è episodio di alta declamazione del tutto degno

extremes of the vocal range in both the high and low registers. The contrast could not be clearer in the astonishing aria «Se all'impero, o amici dèi», where Tito justifies his agonising decision to show mercy to the guilty Sesto, setting aside his base instincts for vengeance and bending the law, of which he should be the ultimate guardian. In response to his adversaries' modern-style arias, Tito presents the only 'da capo' aria in the entire opera, written in a style that had been popular a few decades earlier. Its archaic features evoke a sense of stylistic and formal *gravitas*, making it well suited to someone representing the Supreme Power.

The quirks of fate managed to forge a link between *La clemenza di Tito* and *Die Zauberflöte*. As Mozart wrote to his wife, who was in Baden for spa treatments:

> On the evening that my new Singspiel was performed for the first time in Vienna to great applause, *Tito* was performed for the last time in Prague to exceptional acclaim.

The worlds presented in the two operas could not have been more different: on the one hand was the polished classicism of ancient Rome; on the other was the unbridled world of fantasy. While the former offered a colourful spectrum of effects and styles, ranging from the comic to the serious, the poignant, and even the erudite, the latter presented a homogeneous stylistic variety of an idealised, refined monochrome. While Metastasio's masterpiece offered a single interpretation — that those who exercise power with magnanimity do so with superior foresight — the Singspiel lent itself to multiple interpretations. It could be seen as an exemplary journey of rigorous initiatory training with a philosophical bent, or as a light-hearted adventure story to be enjoyed while indulging in the marvellous, the fairy-tale, and the exotic. However, on closer inspection, it is clear that *Clemenza* and *Zauberflöte* share crucial similarities. Like Tito, Sarastro is also a ruler capable of steering a story towards a happy ending.
Both characters represent the positive side of narratives in which evil forces plot in the shadow. Above all, both characters embody the model

of Olympian wisdom based on ataraxia — the complete and supreme mastery of the passions. Upon learning of Sesto's plots, the emperor ponders: «I must avenge his disregard | and scorn for my clemency. | Avenge!... Can the heart of Tito | nurture such feelings?...» (in 1734, Metastasio continued: «And could you stoop | to such a base desire, | as makes the injured | equal to the injurer?»). Conversely, upon learning that the Queen of the Night «is plotting revenge on [him] and all mankind», Sarastro declares: «[she] will grovel back to her castle in shame. [...] Within these sacred halls | Revenge remains unknown. | And if a man should fall | His way by love is shown» (the English verse translation is by J.D. McClatchy, in *Seven Mozart Librettos*, W.W. Norton & Company, 2011). It is not only the words that Sarastro and the Queen utter that set the two characters so strikingly apart, but also the way in which they sing them: while Sarastro is calm and solemn, the Queen starts off pathetically, becomes furiously heroic in her Act I aria, and finally turns into an unchained Fury in her Act II aria. And while Sarastro delivers his invocations and comments in sober syllabic or semi-syllabic singing, the Queen's part is a blazing display of 'di forza' bel canto pyrotechnics: a hyper-expressive prima donna giving voice to her fury as if in a Handel opera. As with Tito's 'da capo' aria, here Mozart once again looks back, feeding the dramatic narrative with stylistic elements from the recent past. This may have seemed overly sophisticated for an operetta intended for a provincial theatre, but it was by no means the only example — quite the contrary! With the curtain still closed, the audience might not have realised that the three opening chords of the overture to *Zauberflöte* — in a key with three flats on the third degree of the C scale — had Masonic implications. However, one needn't be an expert to recognise that what followed shortly afterwards sounded very much like the beginning of a four-part fugue. Was this then the start of a show in a second-rate theatre, the inauguration of an academy for connoisseurs, or—who knows?—a *concert spirituel* as practised by certain churches during Lent? Even the lengthy dispute with the temple guard (in the finale of Act I), set to an elaborate instrumental recitative, is an episode of lofty declamation worthy of a *tragédie lyrique*.

di una *tragédie lyrique*. L'apice lo raggiungono i due armigeri che scandiscono l'iscrizione didascalica per il percorso di purificazione. Lo fanno intonando un severo corale luterano (scelta eccentrica, nella cattolicissima Austria) trattato a *cantus firmus* che l'orchestra contrappunta dottamente con due controsoggetti allusivi a due immagini espresse nell'esordio dell'epigrafe («Colui che *percorre* questa strada *impervia*»): una figurazione di moto cadenzato, e una di pena (con appoggiature e cromatismi). Il clima sonoro è austero, arcaico, e riporta ai tempi di Bach (di lì a poco, però, quelle arcigne sentinelle si presteranno a fare da pertichini a Tamino che in una simil-cabaletta esulta per aver udito la voce di Pamina: uno di quei cortocircuiti stilistici che *Die Zauberflöte* regala a profusione).

In queste superiori dimostrazioni di dottrina compositiva, Mozart metteva a frutto la consuetudine coi lavori di Bach e Händel alimentata dalla frequentazione a Vienna del barone Gottfried van Swieten (1733-1803), dal 1777 prefetto della Biblioteca Imperiale e appassionato cultore di quello stile. Mozart ebbe consuetudine con lui specie dal 1782, e dal 1787 ne ottenne l'incarico di dirigere le grandi cantate ed oratori di Händel che il barone patrocinava (nel 1789, ad esempio, toccò al *Messiah*). La riscoperta di questo mondo, insieme col desiderio di affermarsi come solidissimo compositore di musica liturgica, giocò senza dubbio un ruolo decisivo nell'accettazione di un incarico come quello del Requiem. Dimensioni e tinta espressiva si prestavano a un progetto monumentale, ben diverso dall'incantevole ma piccolo *biscuit* dell'*Ave verum corpus* in stile moderno donato all'amico Anton Stoll e al suo coro della chiesa parrocchiale di Baden, eseguito il 23 giugno 1791 per la festa del Corpus Domini.
Mozart riuscì a completare i primi due brani del Requiem, cioè l'introito «Requiem æternam» e il Kyrie. Della sequenza «Dies iræ, dies illa» (interrotta all'ultima strofa, «Lacrimosa dies illa») e dell'offertorio «Domine Iesu Christe - Hostias» stese le partiture-scheletro, cioè le parti vocali e il basso, più qualche attacco strumentale significativo. Di tutto il resto forse esistevano fogli di appunti, ma non ne siamo certi.
Alcune pagine sono affidate a una declamazione corale massiccia impetuosamente incalzata dall'orchestra («Dies iræ, dies illa», l'inizio del «Rex tremendæ maiestatis» scosso da ritmi puntati di sapore händeliano), o ad assoli di vivida pregnanza figurativa (il «Tuba mirum spargens sonum», con ovvio trombone

concertante), oppure a una polifonia perlopiù accordale su cui poggiano disegni melodici affidati ai soprani (quel che c'è del «Lacrimosa», l'avvio dell'Offertorio, l'«Hostias»). A prevalere nettamente è però la scrittura dotta: contrappunti, canoni, imitazioni, fugati, fughe in piena regola e a due soggetti (Kyrie). È un autentico *tour de force* di sapienza compositiva d'altri tempi, ben appropriata al maestro di cappella *in pectore* della cattedrale di Santo Stefano (la nomina giunse a Mozart pochi giorni prima della morte). L'intenzionale discendenza da una tradizione tanto illustre quanto passata di moda ha proprio nel Kyrie il suo emblema: il primo soggetto della fuga rimanda a quello formulato da Händel per il passo fugato «And with his stripes are we healed» del coro «Surely he hath borne our griefs», nella parte II del *Messiah*.
Un impegno creativo di tale portata esigeva tempo ed energie che al compositore ormai mancavano. Niemetscheck (1797) raccolse questa testimonianza dalla vedova:

> la sua indisposizione si aggravava visibilmente, e lo sprofondava in un'opprimente malinconia. Sua moglie se ne accorse con afflizione. Un giorno, accompagnatolo al Prater per procurargli un po' di distrazione e restituirgli coraggio, e mentre si trovavano seduti tutti e due soli, fianco a fianco, Mozart si mise a parlare della morte, ed affermò che componeva il Requiem per se stesso. Aveva le lacrime agli occhi. «Ne ho una sensazione troppo forte – proseguì – non ne ho più per molto: mi hanno avvelenato, è sicuro! Non posso disfarmi di questa idea...» [...] Il giorno della sua morte si fece portare la partitura [del Requiem] a letto. «Non ho forse previsto che scrivevo questo Requiem per me stesso?», disse, poi rilesse ancora una volta il manoscritto da un capo all'altro, con attenzione, gli occhi inumiditi dalle lacrime.

Tra le iniziative che Constanze, vedova con due figli piccoli, dovette prendere, ci fu il completamento del Requiem anche per evitare di dover restituire gli anticipi avuti dal marito.
Le circostanze costrinsero il committente a venire allo scoperto: era il conte Franz von Walsegg (1763-1827), cui il 14 febbraio 1791 era morta la moglie ventenne. Appassionato filarmonico, faceva regolarmente musica nel suo castello di Stuppach, un'ottantina di chilometri a sud di Vienna, e desiderava una grande composizione liturgica come monumento musicale per la defunta.
Il completamento di ciò che Mozart aveva lasciato interrotto non fu operazione semplice. Vi provvidero prima Joseph Eybler, e poi soprattutto Franz Xaver Süssmayr.

The climax is reached when the two guards intone the didactic inscription for the path of purification as a stern Lutheran chorale: an eccentric choice indeed in deeply Catholic Austria! Delivered as a *cantus firmus*, it is skilfully counterpointed by the orchestra with two counter-themes alluding to two images expressed at the beginning of the epigraph («Whoever *walks* along this path *so full of troubles*»). One is a figuration of cadenced motion; the other is one of suffering, with *appoggiaturas* and chromaticisms. The musical atmosphere is austere and archaic, evoking the days of Bach. However, shortly afterwards, the grim temple guards will act as cheerleaders for Tamino, who rejoices at Pamina's voice in a cabaletta-like passage (one of the stylistic short-circuits that *Die Zauberflöte* offers in abundance).

In these masterful displays of compositional skill, Mozart drew upon his familiarity with the works of Bach and Handel. This familiarity was fostered in Vienna through Mozart's association with Baron Gottfried van Swieten (1733–1803), a passionate connoisseur of this style who had served as Prefect of the Imperial Library since 1777. Mozart became particularly close to van Swieten in 1782, and from 1787 onwards, the baron asked him to conduct the Handel cantatas and oratorios he sponsored. In 1789, for example, Mozart conducted *Messiah*. The rediscovery of this repertoire, combined with Mozart's ambition to establish himself as a highly accomplished composer of liturgical music, undoubtedly influenced his decision to accept commissions such as the Requiem. Indeed, the Requiem's scale and expressive character suited a monumental project far better than the enchanting yet modest *Ave verum corpus*, which Mozart composed as a gift for his friend Anton Stoll and his choir at the parish church in Baden, to be performed on 23 June 1791 for the Feast of Corpus Christi.
Mozart managed to complete the first two movements of the Requiem, namely the Introit «Requiem æternam» and the Kyrie. For the «Dies iræ, dies illa» sequence (interrupted at the final verse, «Lacrimosa dies illa») and the Offertory «Domine Iesu Christe – Hostias», he drew up skeletal scores, that is, the vocal

parts and the bass line, plus a few significant instrumental entries. As for the rest, there may have been some "scraps of paper", but nothing is certain.
Some pages feature massive choral declamation, impetuously driven by the orchestra (such as «Dies iræ, dies illa» and the opening of «Rex tremendæ maiestatis», both of which are punctuated by staccato rhythms reminiscent of Handel), solos of vivid figurative richness (such as «Tuba mirum spargens sonum», which features an obvious concertante trombone part), and largely chordal polyphony upon which melodic lines entrusted to the sopranos are based (as in what remains of «Lacrimosa», the opening of the Offertory, and «Hostias»). However, what clearly prevails is a learned style of composition, with its counterpoints, canons, imitations, fugato passages, full-blown fugues as well as two-subject fugues (Kyrie). It is a veritable *tour de force* of compositional mastery from a bygone era, perfectly suited to the Kapellmeister of St Stephen's Cathedral, an appointment that Mozart received just days before his death. The deliberate reference to an illustrious but outdated tradition is epitomised in the Kyrie, where the first subject of the fugue echoes that devised by Handel for the fugal passage «And with his stripes are we healed» from the chorus «Surely he hath borne our griefs» in Part II of *Messiah*.
A creative undertaking of such magnitude demanded time and energy that the composer no longer possessed. According to Niemetscheck (1797), this is what his widow said:

> His health was visibly deteriorating, plunging him into an oppressive melancholy. His wife observed this with great distress. One day, she accompanied him to the Prater to provide him with some distraction and restore his courage. While they were sitting alone together, Mozart began to speak of death and revealed that he was composing the *Requiem* for himself. Tears were in his eyes. «I am only too conscious», he continued. «My end will not be long in coming: for sure, someone has poisoned me! I cannot rid my mind of this thought… » […] On the day of his death, he had the score [of the Requiem]



A fianco e a pagina 19,
Tommaso Lagattolla, **figurini per "La clemenza di Tito"**

Né poco accidentata fu sia la storia delle sue esecuzioni, complicata da diritti di esclusiva violati o elusi, sia quella dell'autografo di Mozart e dei manoscritti derivati. Entrambe principiarono sotto il segno di una duplice reticenza.
La vedova glissò il più possibile sugli apporti altrui, puntando a far pensare che tutto fosse opera del marito oppure completato su sua indicazione. A sua volta, Walsegg era compositore a tempo perso, e non gli dispiaceva che i musicisti da lui stipendiati fingessero di crederlo autore di ciò che suonavano, compreso il ben più impegnativo Requiem.
Un capolavoro lasciato a metà per la morte prematura del suo geniale autore, e nientemeno che una Messa da requiem perdipiù richiesta da un committente misterioso: cos'altro poteva disporre il Caso per alimentare leggende, fantasie poetiche, romanticherie?

brought to his bedside. «Did I not foresee that I was writing this Requiem for myself?» he said. Then he read through the manuscript once more, carefully, from start to finish, his eyes brimming with tears.

Now a widow with two young children, Constanze was determined to fulfil the commission and secure the payment — if only to avoid losing the advance her late husband had received. The anonymous patron came forward as Count Franz von Walsegg (1763–1827), whose twenty-year-old wife had died on 14 February 1791. A passionate music lover, Walsegg regularly hosted musical gatherings at his castle in Stuppach, some eighty kilometres south of Vienna, and wanted a grand liturgical composition in memory of his late wife.
Completing Mozart's unfinished work was no simple feat, and first Joseph Eybler, then Franz Xaver Süssmayr took on the task. Both the history of the Requiem's various manuscripts and that of its performances are controversial, complicated as they were by the violation or circumvention of exclusive rights. Indeed, both histories began amid confusion and reticence, as the widow tried to hide the fact that other composers had contributed to the score, suggesting either that it was all entirely her husband's work or that he had provided instructions for its completion. Walsegg, for his part, was an amateur composer who routinely commissioned works he then passed off as his own, enjoying the fact that the musicians on his payroll believed he had written the challenging Requiem they were performing.
How else could Fate fuel legends, poetic fantasies and romantic notions than through a masterpiece left unfinished by the premature death of its brilliant composer and a Requiem Mass commissioned by a mysterious patron?



1791. Mozart, oltre il mito

Un'intervista a Ottavio Dantone

di Susanna Venturi

Può continuare ad apparire come una inutile divagazione ucronica, ma di fronte al genio assoluto e alla sorpresa sempre rinnovata che la sua opera suscita in noi ecco che il pensiero inevitabilmente corre a quella congettura: e se non fosse andata così? se Mozart non fosse morto tanto giovane? se fosse vissuto tanto da incontrare Beethoven e respirare i primi ardori romantici? Insomma, come avrebbe segnato la storia della musica un Mozart ottuagenario? Il gioco di immaginazione si fa poi più attraente soprattutto al cospetto degli ultimi capolavori, quelli che si accavallano freneticamente nell'ultimo scorcio del 1791 e che dominano questa trilogia autunnale. Il compositore, dalla salute già compromessa, ci lavora negli ultimissimi mesi e sono opere tra loro molto diverse: *La clemenza di Tito*, *Il flauto magico* e il Requiem.

Cosa sarebbe stato... è una domanda che ci si continua a porre. Un genio come Mozart avrebbe sicuramente potuto offrirci pagine straordinarie nel passaggio tra Settecento e Ottocento, ma questo rimane un esercizio di fantasia. I suoi trentacinque anni di vita bastano già a fare di lui una figura centrale nella storia della musica. Pensiamo alla *Clemenza di Tito*: vi ritroviamo l'eredità del passato, ma già rivolta al futuro. Mozart è una cerniera fondamentale tra il proprio tempo e tutto ciò che verrà dopo, è lui che conduce a Beethoven e poi al Romanticismo. Soffermandoci agli ultimi mesi della sua vita, credo che per comprenderli veramente sia necessario "deromanticizzarli". Mozart è pur sempre un musicista del Settecento che vive grazie al lavoro che riesce a procurarsi. E qui si tratta appunto di commissioni che egli, viste le precarie condizioni economiche, non poteva certo rifiutare. Mentre componeva il Requiem, ricevette l'incarico della *Clemenza di Tito* per l'incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia: era una commissione ben remunerata, duecento ducati, che gli facevano comodo; poco dopo arrivò la collaborazione con Schikaneder per *Il flauto magico*, un progetto che lo interessava anche per i significati massonici e spirituali che poteva affrontare e perché gli dava modo di rilanciare il teatro musicale tedesco.

1791. Mozart: Beyond the Myth

An interview with Ottavio Dantone

Admittedly, this may seem like idle speculation about an alternative history, but, when we consider Mozart's extraordinary talent and the sheer brilliance of his work, we can't help but wonder how things might have turned out differently. What if he hadn't died so young? What if he had lived long enough to meet Beethoven and experience the first stirrings of Romanticism? In short, how would an octogenarian Mozart have shaped the history of music? This thought experiment becomes even more compelling when we consider the final masterpieces featured in our Autumn Trilogy, which were all produced in a frenzy during the last few months of 1791. Despite his failing health, Mozart worked on three very different works in his final months: *La clemenza di Tito*, *The Magic Flute*, and the *Requiem*.

What might have been...? This is a question we never stop asking. A genius like Mozart could certainly have written extraordinary works during the transition from the 18th to the 19th century, but this is a matter of speculation. His thirty-five years of life were enough to establish him as a cornerstone in the history of music. Consider *La clemenza di Tito*: in it, we see the past looking towards the future. Mozart was a crucial link between his own time and all that followed: he paved the way for Beethoven and Romanticism. If we focus on his final months, we need to 'de-romanticise' them to truly understand them. After all, Mozart was an 18th-century musician who earned a living from the commissions he secured. And these were precisely the kinds of commissions that, given his precarious finances, he simply could not refuse. While working on the *Requiem*, he was invited to write *La clemenza di Tito* for Leopold II's coronation as King of













il backstage



Sono tre lavori diversi, tre capolavori, tutti e tre nati dai casi della vita: opere che si intrecciano senza essere state concepite come parti di un progetto unitario. Naturalmente, rileggendoli in chiave romantica, la vicenda diventa affascinante: un artista di genio che muore così giovane, nel pieno delle sue potenzialità espressive... Sappiamo che morì nell'indifferenza generale, dettando il suo Requiem a Süssmayr, un finale che giustamente ci emoziona e commuove. Ma è pur sempre importante non lasciare che il mito oscuri la grandezza della musica.

Partiamo da *La clemenza di Tito*: più volte è stata giudicata come un'opera scritta troppo in fretta, quasi un lavoro di routine.
Non è così! Un genio qual era Mozart, pur rispondendo a una commissione, non poteva fare altro che esprimere se stesso. E ciò che ascoltiamo nella *Clemenza* è l'espressione della sua genialità. È un'opera che adoro – e che ho diretto più volte – perché mi affascina il modo in cui una forma del passato viene riletta con gli occhi del presente. Sul libretto di Metastasio

Bohemia — a lucrative commission worth two hundred ducats, which came in very handy. Soon after came his collaboration with Schikaneder on *The Magic Flute*. This project interested Mozart not only because of the Masonic and spiritual themes it could explore, but also because it gave him the opportunity to revitalise German musical theatre.
These three very different works are masterpieces, all brought about by the twists and turns of life, and they became intertwined despite not having been conceived as parts of a single project. Of course, viewed through a Romantic lens, the story becomes even more fascinating: a genius artist who died so young, at the height of his creative powers... We know he died amid general indifference, dictating his *Requiem* to Süssmayr: it is an ending that rightly stirs our emotions and moves us to tears. However, it is important not to let the myth overshadow the greatness of the music.

Let us start with *La clemenza di Tito*. It is frequently regarded as a hastily composed, routine work.
Not at all! A prodigy like Mozart would always find a way to express himself, even when working on a commission. What we hear in *La clemenza* is the expression of his genius. I adore this opera and have staged it many times because I am fascinated by the way in which a form from the past is reinterpreted through the eyes of the present. Metastasio's libretto, adapted by Caterino Mazzolà to contemporary tastes, contains both the combination of arias and recitatives typical of *opera seria* and many concertatos characteristic of *opera buffa*, which are used here in a dramatic context with great theatrical effect.
The quintet that closes the first act is a striking example of this, shifting from the turmoil following the conspiracy against Tito to grief and the final lament. The trio «Vengo, aspettate», in which Vitellia, Annio and Publio react differently to a moment of great turmoil, is another example. This device, typical of *opera buffa*, becomes an infallible dramatic tool here. And think of the often-overlooked aria «Se all'impero, amici dèi» (Act II), in which Tito reflects on the burden of power and on the need for a leader to have strength of character. The nobility of the text and music



strikes me, because I see the charm of an obsolete form handled with absolute freedom and mastery. In Mozart's work, the past, present and future all come together into something absolute.

Mozart's later operas reveal colours and sensibilities that seem to anticipate Romanticism, such as the use of the clarinet and basset horn.
Mozart was particularly fond of these instruments, which often take centre stage in the musical texture. Of all the wind instruments, the clarinet most closely resembles the human voice in its timbre, which can evoke melancholy and the vital flow of the body. But while we can interpret these colours through a Romantic lens, this does not imply that Mozart was thinking in terms of a Romantic sensibility. His work possesses an evocative power that transcends the historical categories we seek to impose on it.

The Magic Flute forms the musical backbone of Chiara Muti's *L'ultimo incanto*, weaving

adattato ai gusti dell'epoca da Caterino Mazzolà, ritroviamo sì l'alternanza di arie e recitativi propria dell'opera seria, ma anche tanti concertati tipici invece dell'opera buffa, utilizzati qui in un contesto drammatico e con grande efficacia teatrale. Alcuni esempi: il quintetto che conclude il primo atto è impressionante, perché dalla concitazione che segue l'attentato contro Tito si passa al dolore e al lamento finale. E il terzetto «Vengo aspettate», nel quale Vitellia, Annio e Publio reagiscono con parole e linee musicali diverse a un momento di grande agitazione: un procedimento tipico dell'opera buffa diventa qui un infallibile strumento drammatico. Vorrei citare anche «Se all'impero, amici dèi», un'aria talvolta trascurata del secondo atto, nella quale Tito si interroga sul peso del potere e sulla necessità di avere un cuore forte per governare. Mi colpisce per la nobiltà del testo e della musica: vi ritrovo il fascino di una forma del passato, oramai quasi in disuso, trattata con libertà e maestria assolute. In Mozart passato, presente e futuro entrano in contatto, e si trasformano in qualcosa di assoluto.

Nelle ultime opere emergono anche colori e sensibilità che sembrano anticipare il Romanticismo: per esempio, con l'uso del clarinetto e del corno di bassetto.
Mozart amava particolarmente questi strumenti, che diventano spesso protagonisti del discorso musicale. Il clarinetto, tra gli strumenti a fiato, è quello che più si avvicina alla voce umana: il suo timbro può evocare una qualità malinconica, il flusso vitale del corpo. Possiamo interpretare questi colori in chiave romantica, ma ciò non significa che Mozart pensasse già secondo una sensibilità romantica: la sua scrittura possiede una capacità evocativa che supera le categorie storiche nelle quali cerchiamo di collocarla.

***Il flauto magico*, che costituisce il nucleo musicale de *L'ultimo incanto* di Chiara Muti, intreccia fiaba, simbolismo massonico, comicità e spiritualità, semplicità e vertiginoso virtuosismo... E in questo nuovo lavoro si mescola al percorso biografico del compositore. Ma questo Singspiel quanto ci racconta dell'uomo Mozart?**
Credo che racchiuda molti aspetti del suo carattere: per esempio la dimensione fiabesca, quasi infantile, ma anche il gusto per il gioco e lo scherzo e, insieme, l'idea di rivincita della bontà nell'eterna lotta tra l'oscurità e la luce. Mozart poi aveva aderito alla massoneria e certo era interessato ai suoi simboli e ai rituali che richiama nell'opera – tra l'altro sono convinto che la sua adesione non celasse una strategia sociale o professionale, ma che egli la ritenesse un percorso iniziatico, una via per la ricerca spirituale verso la felicità e la saggezza. Musicalmente, poi, *Il flauto magico* è di una varietà straordinaria: situazioni buffe e tragiche, concertati, terzetti, momenti spettacolari come le arie della Regina della notte e passaggi di grande complessità contrappuntistica. Ricordo la mia sorpresa nell'ascoltare per la prima volta il corale luterano intonato dai due armigeri, costruito su un contrappunto rigorosissimo. Mozart qui mette in campo tutta la propria sapienza musicale. Anche in questo si ritrova l'essenza della sua personalità: complessa, capace di unire una straordinaria superiorità artistica a un'indole quasi fanciullesca, con debolezze e ingenuità. Sì, *Il flauto magico* mi sembra riassumere molti aspetti della sua vita e del suo carattere. Anche per questo l'innesto pensato da Chiara Muti di personaggi e fatti reali della vita di Mozart, come di altre pagine di questo ultimo tragico anno, nell'impianto musicale del *Flauto* appare così naturale.

together fairy tale, Masonic symbolism, comedy, spirituality, simplicity and dizzying virtuosity. In Muti's new work, the opera becomes intertwined with the composer's personal journey through life. But what can we learn about Mozart the man from this Singspiel?
I believe it encapsulates many aspects of Mozart's character, such as his almost childlike sense of wonder, his playful sense of humour, and the idea of good and light triumphing over evil and darkness. Mozart was a Freemason and symbols and rituals from the organisation feature in the opera. I strongly believe that his membership was not a social or professional strategy, but rather an initiatory journey and a spiritual quest for happiness and wisdom.
The music in *The Magic Flute* is extraordinarily varied, with comic and tragic scenes, concertatos, trios and stunning moments such as the arias of the Queen of the Night, as well as passages of great contrapuntal complexity. I recall my surprise upon first hearing the Lutheran chorale sung by the two guards, which is built upon extremely rigorous counterpoint. Here, Mozart displays all his musical mastery. This, too, reflects the essence of his personality: complex, capable of combining extraordinary artistic superiority with an almost childlike nature, with its weaknesses and naivety. Indeed, *The Magic Flute* seems to encapsulate many aspects of Mozart's life and character. This is also why Chiara Muti's combination of real characters and events from Mozart's life, as well as other episodes from his final tragic year, with the musical structure of *The Magic Flute* feels so natural.

Now, let us turn to the *Requiem*. Arguably, it is the most challenging piece to approach without being influenced by the myths surrounding Mozart's death and the fact that he left it unfinished.
Among the parts Mozart completed, the opening and the fugue that follows the first movement are enough to fully appreciate the depth of his style. He approaches the sacred repertoire with extraordinary mastery of form and, above all, counterpoint. It should be noted that, by the second half of the 18th century, counterpoint was already falling out of favour among composers. Not so for Mozart, of course.
The parts that we know to be his are enough to acknowledge the *Requiem* as an absolute

masterpiece of sacred music. How much of the emotion we feel stems from our knowledge that Mozart was dying whilst composing it? It's hard to say, but there's no reason to deny that this, too, enhances our listening experience.
However, as a musician, I detect unparalleled mastery and a typically 18th-century ability to evoke emotions through the composition itself without necessarily feeling them. Once again: Mozart was firmly rooted in the 18th century and composed according to the rhetoric of that period, arranging musical elements in relation to the text to bring out their expressive power. One might well ask whether Mozart was already a Romantic, of course, but there is no point in trying to answer. His music was written by a man of his time who was capable of looking beyond and seeing what others could not. He was a genius, as there are in every age.

Apart from the chronological overlapping of these three works, where does the underlying meaning of this trilogy lie?
When we think of a musical trilogy, we tend to think of it as a single, coherent project. In this case, however, we are faced with three works that were not conceived as part of a common plan, but which intertwine almost magically over the course of a few months: the journey to Prague for *La clemenza di Tito*, the return to Vienna and work on *The Magic Flute,* and the unfinished *Requiem*. It sounds like the plot of a film, but this is just what happened.
I think it was very clever of Chiara Muti to create a theatrical and musical work that links the three titles. We could call it a 'trilogy of death': the term is evocative, but we mustn't forget that these works are an explosion of vibrant creativity.

This is the first time you have tackled the *Requiem*. What fascinated you most when studying the score?
I listened to it and studied the sketches countless times, trying to understand what Mozart had left behind and just how important the original structure was. Sometimes, a simple musical line can provide crucial clues for whoever is going to complete the work. Süssmayr, Mozart's beloved student, did a remarkable job. He had clearly learned a great deal from his Maestro, and in some passages it is hard to tell where Mozart

Veniamo al Requiem, che forse è il lavoro più difficile da ascoltare senza pensare e farsi condizionare dal mito della morte di Mozart e dalla sua incompiutezza.
Delle parti del Requiem che Mozart completò bastano l'inizio e la fuga che segue il primo numero per comprendere la profondità della sua scrittura. Egli affronta il repertorio sacro con una padronanza straordinaria della forma e soprattutto del contrappunto – va ricordato che già nella seconda metà del Settecento l'attenzione dei compositori nei confronti del contrappunto era già al tramonto... non per Mozart!
Ciò che sappiamo essere suo è sufficiente per riconoscere un capolavoro assoluto della musica sacra. Quanto dell'emozione che proviamo dipende dalla consapevolezza che Mozart stesse morendo mentre lo componeva? È difficile dirlo, e non c'è ragione di negare che anche questo contribuisce ad arricchire la nostra esperienza di ascolto.
Da musicista, però, registro una maestria insuperabile e una capacità tipicamente settecentesca di suscitare emozioni attraverso la scrittura stessa, senza necessariamente provarle. Ripeto, Mozart è ancora immerso nel Settecento e scrive secondo la retorica di quel secolo: la disposizione degli elementi musicali in rapporto al testo, organizzati per renderne percepibile la forza espressiva. Ci si può chiedere se Mozart fosse già romantico, certo, ma non serve rispondere: la sua musica è stata scritta con la mente di un uomo del suo tempo, capace però di guardare oltre e di vedere ciò che altri non riuscivano a vedere. Con la mente di un genio, come ce ne sono in ogni epoca.

In cosa possiamo riconoscere il senso di questa trilogia, al di là della coincidenza cronologica dei tre titoli?
Quando pensiamo a una trilogia musicale, immaginiamo spesso un progetto unitario. Qui siamo invece di fronte a tre opere che non sono state concepite come parti di un disegno comune, ma che però si intrecciano quasi magicamente in pochi mesi: il viaggio a Praga per *La clemenza di Tito*, il ritorno a Vienna e il lavoro sul *Flauto magico*, e il Requiem rimasto incompiuto. Sembra la trama di un film, ma è semplicemente ciò che è accaduto.
Trovo molto intelligente l'intuizione di Chiara Muti di creare un lavoro teatrale e musicale che funge da trait d'union tra i tre titoli: possiamo definirla "trilogia della morte", è suggestiva, ma non dobbiamo dimenticare che si tratta di una esplosione di vitale creatività.

Lei affronta per la prima volta il Requiem sul podio. Che cosa l'ha affascinata nello studio della partitura?
L'ho ascoltato e studiato moltissime volte, cercando di capire, attraverso gli schizzi, che cosa Mozart avesse lasciato e quanto fosse importante la struttura originaria. A volte basta una semplice linea musicale per offrire a chi completerà il lavoro indicazioni decisive. E Süssmayr, allievo molto vicino a Mozart, ha svolto un lavoro notevole. Evidentemente aveva assorbito moltissimo dal maestro, e in alcuni passaggi è difficile distinguere ciò che è di Mozart da ciò che è stato aggiunto successivamente: le indicazioni lasciate dal compositore erano tanto chiare e stimolanti da guidare l'impianto orchestrale e timbrico. Del resto, la potenza evocativa di un genio è qualcosa di eccezionale, ma va riconosciuto all'allievo il merito di aver portato a termine il lavoro con grande abilità.

Che cosa scopre di nuovo ogni volta che torna a Mozart? E come è stato il confronto con Chiara Muti?
Il lavoro con Chiara è stato molto stimolante. La considero un'artista di grande intelligenza, capace di dare profondità a ciò che realizza attraverso uno studio meticoloso. Dietro la semplicità apparente devono esserci una conoscenza profonda e una grande perizia; solo così poi si raggiungono naturalezza e spontaneità. È un dono che lei possiede sicuramente, e averla vista lavorare me lo ha confermato.
Per il resto, ogni volta che studio un autore scopro qualcosa di nuovo, e con Mozart questo accade in modo particolare. La sua musica offre aspetti che la lunga esperienza permette di leggere diversamente: dettagli prima nascosti, significati che talvolta vanno oltre lo stesso pensiero del compositore. È uno dei privilegi che ci regala il genio, la capacità di produrre relazioni e significati che continuano a rivelarsi a distanza di secoli.

ends and Süssmayr begins: the composer's instructions were so clear and inspiring that they shaped the orchestral structure and timbre. While the evocative power of a genius is exceptional, credit must be given to Süssmayr for completing the work with such skill.

What new insights do you gain each time you return to Mozart's work? What was it like working with Chiara Muti?
Working with Chiara has been very stimulating. I regard her as a highly intelligent artist, capable of adding depth to her work through meticulous study. Apparent simplicity, naturalness and spontaneity can only be achieved through in-depth knowledge and expertise. Chiara clearly possesses this ability and seeing her at work has reinforced my conviction.
As for the rest, I always discover something new every time I study a composer, and this is especially true of Mozart. With experience, I can now interpret aspects of his music in a different light; I can see details that were previously hidden and meanings that sometimes transcend the composer's own intentions. This is one of the privileges that genius bestows upon us: the ability to uncover connections and meanings that continue to reveal themselves centuries later.

La clemenza di Tito

dramma serio per musica in due atti K 621
libretto di Caterino Mazzolà dall'omonimo dramma per musica di Pietro Metastasio
musica di Wolfgang Amadeus Mozart
(prima esecuzione: 6 settembre 1791, Praga)
Bärenreiter Edizioni

Tito	Giovanni Sala
Vitellia	Mariangela Sicilia
Servilia	Martina Licari
Sesto	Arianna Vendittelli
Annio	Paola Gardina
Publio	Francesco Leone

direttore Ottavio Dantone
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini
Coro della Cattedrale di Siena Guido Chigi Saracini
maestro del coro Lorenzo Donati
maestro al fortepiano Valeria Montanari

regia Chiara Muti
scene Alessandro Camera
costumi Tommaso Lagattolla
light designer Vincent Longuemare

mimi
Andrea Bassi, Marko Bukaqeja, Marco Celli, Stefano Francasi, Nicolò Matricardi,
Luca Montresor, Daniela Pagani, Maya Quattrini

direttrice di scena Antonella Cozzolino
assistente regia Paolo Vettori *assistente scene* Michela Mantegazza *assistente costumi* Donato Didonna
maestri di sala Davide Cavalli, Valeria Montanari *maestro alle luci* Pierfrancesco Venturi
maestra di palcoscenico Chiara Tommasini *maestra ai sovratitoli* Silvia Gentilini

capo macchinista Angelo Boccadifuoco
macchinisti Alessandro Bonoli, Andrea Boni, Cristina Giorgi, Nderim Margjoni, Elia Rossi, Marco Stabellini
programmatore e datore luci Theo Longuemare
capo elettricista Marco Rabiti *elettricisti* Jacopo Bernardi, Matteo Rosetti Stoppa
attrezzisti Tullia Mazzotti, Andrea Moriani
responsabile di sartoria Manuela Monti *sarte* Marta Benini, Micol Bezzi, Giorgia Cai, Giulia Nonni, Sara Caravita
responsabile trucco e parrucco Aurora Monea *truccatori e parrucchieri* Giada Lelli, Martina Di Maio, Sofia Righi, Michela Rosati
scene Laboratorio Scenografia Pesaro di Lidia Trecento *attrezzeria* Teatro Alighieri
illuminotecnica Lucidiscena di Pino Loconsole
costumi Sartoria del Teatro Alighieri, Nicolao Atelier *cappelli* Maurizio Bazar *parrucche* Audello Teatro
attrezzeria di costume Rancati Srl, Teatro Municipale di Piacenza, Teatro Comunale Pavarotti-Freni di Modena
fortepiano Zanotto Strumenti Musicali *trasporti* Di Simo, Consar

nuovo allestimento
coprodotto da Teatro Alighieri di Ravenna, Fondazione Haydn di Bolzano e Trento, Teatro Municipale di Piacenza,
Teatro Comunale di Ferrara, Teatro Regio di Parma, Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, Teatro Verdi di Pisa

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi first violins
Ludovico Furlani**
Antonino Roberto Angelico
Beatrice Lomurno
Bianca Andreea Danca
Sara Setzu
Lucrezia Ceccarelli
Maria Elena Castelli
Stefano Scolletta
Gianmarco Pavone

violini secondi second violins
Martina Rossetti*
Sofia Ceci
Costantino Rucci
Manuela Mosca
Long Cian
Tania Scalera
Nicholas Scherzoso
Valentina Morana

viole violas
Elena Ceccato*
Maria Taglioni
Alvise Berto
Lorenzo Bertero
Pierpaolo Rossi
Carolina Paolini
Leila Cattani

violoncelli cellos
Luca Dondi*
Matteo Bodini
Claudia Notarstefano
Lucia Maria Rizza
Cecilia Costanzo

contrabbassi double basses
Alessandro Pizzimento*
Leonardo Bozzi
Edoardo Di Matteo

flauti flutes
Chiara Picchi*
Marialaura Mangani

oboi oboes
Riccardo Paglialunga*
Alessia Orlando

clarinetti clarinets
Giulia Resimini* (anche corno di bassetto)
Lucia Malavasi

fagotti bassoons
Alberto Dal Martello*
Davide Tomasoni

corni horns
Lucia Palumbo*
Tommy Cusini

trombe trumpets
Francesco Ulivi*
Giuseppe Antonio Favata

timpani timpani
Bartolomeo Pio Fiorillo

* prime parti
** spalla

Coro della Cattedrale di Siena Guido Chigi Saracini

soprani sopranos
Chiara Bertolotti
Susanna Coppotelli
Camilla Costa
Letizia Egaddi
Sara Mazzanti
Risa Minakata
Daria Mishurina
Midori Namikawa

contralti altos
Francesca Cataoli
Anna Chiara Mugnai
Vittoria Oliva
Barbara Daniela Perrotta
Caroline Voyat

tenori tenors
Ivan Andrieri
Costantino Benini
Alessio Chiuppesi
Federico La Rocca
Neri Landi
José Ángel Sánchez Colmenares

bassi basses
Ufuk Aslan
Matteo Damiano Bosotti
Raffaello Brutti
Sandro Degl'Innocenti
Marcello Zinzani

Personaggi

Tito Vespasiano, *imperatore 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

Coro: Senatori, Patrizi, Legati, Pretoriani, Littori, Popolo.

La scena è in Roma.

Le parti di testo su fondo grigio sono omesse in questo allestimento.

Atto primo

[Ouverture]

Scena prima

Appartamenti di Vitellia.
Vitellia, Sesto.

[Recitativo]

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 udii: la mia vendetta
mai non veggo però. S'aspetta forse
che Tito a Berenice in faccia mia
offra d'amor insano
l'usurpato mio soglio, e la sua mano?
Parla, di', che s'attende?

Sesto
Dio!

Vitellia
Sospiri!

Sesto
Pensaci meglio, oh 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 mi 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
degna 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'accolse e l'onorò: chi non lo vede?
Il perfido l'adora.

Sesto
Ah, principessa,
tu sei gelosa.

Vitellia
Io!

Sesto
Sì.

Vitellia
Gelosa io sono,
se non soffro un disprezzo?

Sesto
Eppur...

Vitellia
Eppure
non hai cor d'acquistarmi.

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.

[N. 1 Duetto]

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!

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

Scena seconda

Annio, detti.

[Recitativo]

Annio
Amico, il passo affretta,
Cesare a sé ti chiama.

Vitellia
Ah, non perdete
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 partì.

Sesto
Come?

Vitellia
Che dici?

Annio
Voi stupite a ragion. Roma ne piange,
di maraviglia, e di piacer. Io stesso
quasi no 'l credo: ed io
fui presente, o Vitellia, al grande addio.

Vitellia
(Oh speranze!)

Sesto
Oh virtù!

Vitellia
Quella superba
oh come volontieri udita avrei
esclamar contro Tito.

Annio
Anzi, giammai
più tenera non fu: partì; 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 combattè: 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, oh crudele!...

Vitellia
Or che vedesti?
Di che ti puoi lagnar?

Sesto
Di nulla! (Oh dio!
chi provò mai tormento eguale al mio!)

[N. 2 Aria]

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

Annio, Sesto.

[Recitativo]

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.

[N. 3 Duettino]

Annio e Sesto
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.
Coro, Publio, Annio, Tito, Sesto.

[N. 4 Marcia]

Publio, Senatori romani, e i Legati delle province soggette, destinati a presentare al Senato gli annui imposti tributi. Mentre Tito, preceduto da Littori, seguìto da Pretoriani, e circondato da numeroso Popolo, scende dal Campidoglio.

[N. 5 Coro]

Coro
Serbate, oh dèi 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.

[Recitativo]

Publio
(a Tito)
Te della patria il padre
oggi appella il Senato: e mai più giusto
non fu ne' suoi decreti, oh invitto augusto.

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

Publio
Quei tesori, che vedi,
all'opra consacriam. 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 Vesuvio ardenti fiumi
dalle fauci eruttò; scosse le rupi,
riempié di ruine
i campi intorno e le città vicine.
Le desolate genti
fuggendo van; ma la miseria opprime
quei che al foco avanzar. 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, oh 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)

[N. 5 Coro, ripresa]

Coro
Serbate, oh dèi custodi
della romana sorte,
in Tito il giusto, il forte,
l'onor di nostra età.

[N. 4 Marcia, ripresa]

[Recitativo]

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
(Oh dèi!
Annio è perduto.)

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 coraggio.)

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
Ebbene, recane a lei,
Annio, tu la novella; e tu mi segui,
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 frapposer gli dèi fra Sesto, e Tito.

Sesto
Questo è troppo, oh 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?)

[N. 6 Aria]

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, Servilia.

[Recitativo]

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 dèi!
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.

[N. 7 Duetto]

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

Servilia
Ah, tu fosti il primo oggetto,
che finor fedel amai;
e tu l'ultimo sarai
ch'abbia nido in questo cor.

Annio
Cari accenti del mio bene.

Servilia
Oh mia dolce, cara speme.

Servilia e Annio
Più che ascolto i sensi tuoi,
in me cresce più l'ardor.
Qual piacere un 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 Palatino.
Tito, e Publio con un foglio.

[Recitativo]

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; no 'l 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

Tito, Publio, Servilia.

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 obliarlo. 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 vuoi sua sposa, ecco la mano.

Tito
Grazie, o numi dei 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 pubblicar procura
che grato a me si rende,
più del falso che piace, il ver che offende.

[N. 8 Aria]

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.

[Recitativo]

Servilia
Felice me!

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

Servilia
Non esser meco irata;
forse la regia destra è a te serbata.
(parte)

Scena nona

Vitellia, poi Sesto.

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

Sesto
Mia vita.

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

Sesto
Nulla intrapresi ancor.

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

Sesto
È tuo comando
il sospendere il colpo.

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

Sesto
Se una ragion potesse
almen giustificarmi...

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

[N. 9 Aria]

Sesto
Parto; ma tu ben mio,
meco ritorna in pace;
sarò qual più ti piace,
quel che vorrai farò.
Guardami, e tutto oblio,
e a vendicarti io volo;
a questo sguardo solo
da me sì penserà.
(Ah, qual poter, oh dèi!
donaste alla beltà.)
(parte)

Scena decima

Vitellia, poi Publio ed Annio.

[Recitativo]

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

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

Annio
Vitellia, il passo affretta,
Cesare di te cerca.

Vitellia
Cesare!

Publio
Ancor no 'l sai?
Sua consorte ti elesse.

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

Publio
Ah, principessa, andiam: Cesare attende.

[N. 10 Terzetto]

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
Oh come un gran contento,
come confonde un cor.
(partono)

Scena undicesima

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

[N. 11 Recitativo accompagnato]

Sesto
Oh dèi, 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; ahi! tardo è il pentimento.

[N. 12 Quintetto con coro]

Deh, conservate, oh dèi,
a Roma il suo splendor,
o almeno i giorni miei
coi 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

(in distanza)
Ah!...

Servilia, Annio e Publio

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

Coro

(in distanza)
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

Di questo tradimento
chi mai sarà l'autor.

Coro

Ah!... ah!...

Vitellia, Servilia, Annio e Publio

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, oh 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
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.

Vitellia, Servilia, Sesto, Annio e Publio
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.

[Recitativo]

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 acciaro.

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 dèi pietosi!
Oh, caro prence! oh, dolce amico! Ah, lascia
che a questo sen... ma non m'inganni?...

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

Sesto
Ch'io mi presenti a Tito
dopo averlo tradito?

Annio
Tu lo tradisti?

Sesto
Io del tumulto, io sono
il primo autor.

Annio
Come! Perché?

Sesto
Non posso
dirti di più.

Annio
Sesto è infedele!

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

Annio
Fermati; oh dèi! 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.

[N. 13 Aria]

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.
(parte)

Scena seconda
Sesto, poi Vitellia.

[Recitativo]

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
pubblico è il mio segreto.

Sesto
In questo seno
sepolto resterà. Nessuno il seppe:
tacendolo morrò.

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
(dà la spada)
Al fin, 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.

[N. 14 Terzetto]

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
(a Publio)
Ti seguo...
(a Vitellia)
Addio.

Vitellia
(a Sesto)
Senti... mi perdo... oh dio!

Publio
Vieni...

Vitellia
Che crudeltà!

Sesto
(a Vitellia, in atto di partire)
Rammenta chi t'adora
in questo stato ancora.
Mercede al mio dolore
sia almen la tua pietà.

Vitellia
(Mi lacerano 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 commuove,
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.

[N. 15 Coro]

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.

[Recitativo]

Publio
Già de' pubblici 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 contesto.

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

Publio

Ah troppo chiaro
Lentulo favellò.

Tito

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

Publio

Vado; ma temo
di non tornar nunzio felice.

Tito

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

Publio

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

[N. 16 Aria]

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.

[Recitativo]

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, no 'l 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

Onnipossenti dèi!
(si getta a sedere)

Annio

Ah, pietoso monarca...
(inginocchiandosi)

Tito

Annio, per ora
lasciami in pace.
(Annio si leva)

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.

[N. 17 Aria]

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.

[Recitativo accompagnato]

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 e poi s'arresta)
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 entra una guardia)
(S'ascolti,
e poi vada al supplizio.) A me si guidi
Sesto.
(la guardia parte)
È pur di chi regna
infelice il destino!
(s'alza)
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 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.

[Recitativo]

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.
(nel partire)
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.
(siede e si compone in atto di maestà)

Scena decima

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

[N. 18 Terzetto]

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

Tito
(Eterni dèi! di Sesto
dunque il sembiante è questo?

Oh come può un delitto
un volto trasformar!)

Publio

(Mille diversi affetti
in Tito guerra fanno.
S'ei prova un tale 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!)

Tito e Publio

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

Sesto

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

[Recitativo]

Tito

(E pur 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

(rimasto solo con Sesto, depone l'aria maestosa)
Ah! Sesto, è dunque vero?
Dunque vuoi la mia morte? E in che t'offese
il tuo prence, il tuo padre,
il tuo benefattor? Se Tito Augusto
hai potuto obliar, 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 dèi!
anche Sesto a tradirmi? E lo potesti?
E il cor te lo sofferse?

Sesto

(prorompe in un dirottissimo pianto e se gli getta a' piedi)
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 su gli occhi,
tutte le colpe mie; tutti rammento
i benefizi 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 supplizio. Affretta almeno,
affretta il mio morir. Toglimi presto
questa vita infedel; lascia ch'io versi,
se pietoso esser vuoi,
questo perfido sangue a' piedi tuoi.

Tito

Sorgi, infelice!
(Sesto si leva)
(Il contenersi è pena
a quel tenero pianto.) Or vedi a quale
lagrimevole 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, oh 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.

Sesto

Ma quando
finirò di penar?

Tito

Parla una volta:
che mi volevi dir?

Sesto

Ch'io son l'oggetto
dell'ira degli dèi; 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

Sconoscente! E l'avrai.
(alle guardie, che saranno uscite)
Custodi! Il reo
toglietemi d'innanzi.

Sesto

Il bacio estremo
su quella invitta man.

Tito

(senza guardarlo)
Parti; non è più tempo,
or tuo giudice sono.

Sesto

Ah, sia questo, signor, l'ultimo dono.

[N. 19 Rondò]

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.
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!)
(parte)

Scena undicesima

Tito solo.

[Recitativo]

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.
(siede)
Sesto è reo; Sesto mora.
(sottoscrive)
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...
(lacera il foglio)
Viva l'amico!
Benché infedele. E se accusarmi il mondo
vuol pur di qualche errore,
m'accusi di pietà
(getta il foglio lacerato)
non di rigore.

Scena dodicesima

Tito, Publio.

Tito
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!)

[N. 20 Aria]

Tito
Se all'impero, amici dèi,
necessario è un cor severo,
o togliete a me l'impero,
o a me date un altro cor.
Se la fé de' regni miei
coll'amor non assicuro,
d'una fede non mi curo
che sia frutto del timor.
(parte, seguìto da Publio)

Scena tredicesima

Vitellia, uscendo dalla porta opposta, richiama Publio, che seguiva Tito.

Vitellia
Publio, ascolta.

Publio
(in atto di partire)
Perdona;
deggio a Cesare appresso
andar...

Vitellia
Dove?

Publio
(come sopra)
All'arena.

Vitellia
E Sesto?

Publio
Anch'esso.

Vitellia
Dunque morrà?

Publio
(come sopra)
Pur troppo.

Vitellia
(Ahimè!) Con Tito
Sesto ha parlato?

Publio
E lungamente.

Vitellia
E sai
quel ch'ei dicesse?

Publio
No. Solo con lui
restar Cesare volle: escluso io fui.
(parte)

Scena quattordicesima

Vitellia, e poi Servilia e Annio 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 dèi! Parti, verrò: non tormentarmi.

[N. 21 Aria]

Servilia
S'altro che lagrime
per lui non tenti,
tutto il tuo piangere
non gioverà.
A questa inutile
pietà che senti,
oh quanto è simile
la crudeltà.
(parte)

Scena quindicesima

Vitellia sola.

[N. 22 Recitativo accompagnato]

Vitellia
Ecco il punto, o Vitellia,

d'esaminar la tua costanza: avrai
valor che basti a rimirar esangue
il Sesto tuo fedel? Sesto, che t'ama
più della vita sua? Che per tua colpa
divenne reo? Che t'ubbidì crudele?
Che ingiusta t'adorò? Che in faccia a morte
sì gran fede ti serba, e tu frattanto
non ignota a te stessa, andrai tranquilla
al talamo d'Augusto? Ah, mi vedrei
sempre Sesto d'intorno; e l'aure, e i sassi
temerei che loquaci
mi scoprissero a Tito. A' piedi suoi
vadasi il tutto a palesar. Si scemi
il delitto di Sesto,
se scusar non si può, col fallo mio.
D'impero e d'imenei, speranze, addio.

[N. 23 Rondò]

Non più di fiori
vaghe catene
discenda 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 scopresi la parte interna. Si vedranno già nell'arena i complici della congiura condannati alle fiere.
Nel tempo che si canta il coro, preceduto da' Littori, circondato da' Senatori, e Patrizi romani, e seguìto da' Pretoriani, esce Tito, e dopo Annio e Servilia da diverse parti.

[N. 24 Coro]

Coro

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

[Recitativo]

Tito
Pria che principio a' lieti
spettacoli si dia, custodi, innanzi
conducetemi il reo. (Più di perdono
speme ei non ha: quanto aspettato meno,
più caro esser gli dée.)

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 s'appressa: tacete!

Servilia
Oh Sesto!

Annio
Oh amico!

Scena diciassettesima

Tito, Publio e Sesto fra Littori, Annio e Servilia, poi Vitellia.

Tito
Sesto, de' tuoi delitti
tu sai la serie, e sai
qual pena ti si dée. 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
(entrando frettolosa)
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
No 'l crederai.

Tito
Perché?

Vitellia
Perché son io.

Tito
Tu ancora!

Sesto e Servilia
Oh, stelle!

Annio e Publio
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.

[N. 25 Recitativo accompagnato]

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 oblio.

[N. 26 Sestetto con coro]

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

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

Servilia e Annio
Oh generoso! Oh grande!
E chi mai giunse a tanto?
Mi trae dagli occhi il pianto
l'eccelsa tua bontà.

Tutti
(senza Tito)
Eterni dèi, vegliate
sui sacri giorni suoi,
a Roma in lui serbate
la sua felicità.

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

Tutti e Coro
Eterni dèi, vegliate
sui sacri giorni suoi,
a Roma in lui serbate
la sua felicità.



Il soggetto

Atto primo

Vitellia, figlia del deposto predecessore di Tito Vespasiano, progetta di vendicarsi contro l'imperatore (che pure l'affascina) armando contro di lui la mano del proprio spasimante Sesto che, se l'ama veramente, dovrà dimostrarlo uccidendo il monarca («Come ti piace, imponi»). Giunge Annio, annunciando che le progettate nozze tra Tito e Berenice sono rimandate. Vitellia, rincuorata, chiede a Sesto di sospendere il piano omicida («Deh, se piacer mi vuoi»). Sesto promette intanto all'amico Annio la mano di sua sorella Servilia («Deh, prendi un dolce amplesso»). Nel Foro romano si raduna il popolo con il Senato e i legati delle province dell'impero (marcia e coro «Serbate, oh dèi custodi»). Tito, congedato il popolo, rivela a Sesto che intende sposare Servilia, elevando così l'amico alla più alta dignità («Del più sublime soglio»). Ad Annio non resta che avvisare Servilia del triste destino del loro amore («Ah, perdona al primo affetto»). Nella dimora imperiale sul colle Palatino, Tito riceve la visita di Servilia, che gli rivela il proprio legame con Annio: senza esitazione, l'imperatore decide di non imporre la propria volontà alla ragazza, e ne loda la sincerità («Ah, se fosse intorno al trono»). Vitellia, ignara dell'ultima decisione di Tito, convince Sesto a eseguire finalmente la vendetta («Parto: ma tu, ben mio»). Questi ha appena lasciato la scena, quando Publio annuncia a Vitellia che Tito l'ha chiesta in sposa («Vengo... aspettate... Sesto»). Intanto, presso il Campidoglio, Sesto è lacerato dal rimorso per l'azione intrapresa. Ma è troppo tardi ormai: il Campidoglio è già avvolto dalle fiamme e infuria un tumulto armato, secondo gli ordini da lui impartiti («Oh dèi, che smania è questa», «Deh, conservate, oh dèi»). Quando Vitellia, che lo cerca disperata, riuscirà a trovare Sesto, questi avrà già accoltellato quello che credeva essere Tito.

Atto secondo

L'imperatore però non è morto. Sesto ha colpito un altro al suo posto. Ad Annio, che gli porta questa notizia, Sesto rivela di essere l'autore della congiura. L'amico lo esorta a non confessare, ma piuttosto a espiare il delitto con «replicate prove di fedeltà» all'imperatore («Torna di Tito a lato»). Ma Sesto è stato ugualmente scoperto come autore della congiura: Publio giunge con la scorta armata per arrestarlo e condurlo davanti al Senato. Nell'addio a Vitellia si agitano i presentimenti di morte di lui e la paura di lei di venire coinvolta nel giudizio («Se al volto mai ti senti»).

Synopsis

Act I

Even though she is fascinated by him, Vitellia, daughter of the late emperor (who had been deposed by Tito Vespasian), wants revenge against Tito, and stirs up her suitor Sesto to kill him: he must prove that he truly loves her by slaying the emperor («Come ti piace, imponi»). But when Annio arrives and announces that the planned wedding between Tito and Berenice has been postponed, Vitellia is relieved and urges Sesto to call off the murder plot («Deh, se piacer mi vuoi»). Meanwhile, Sesto promises his friend Annio the hand of his sister Servilia («Deh, prendi un dolce amplesso»). In the Roman Forum, the people gather with the Senate and legates from the provinces of the empire (march and chorus: «Serbate, oh dèi custodi»). After dismissing the people, Tito informs Sesto that he now intends to marry Servilia, thereby elevating his friend to the highest honour («Del più sublime soglio»). Annio has no choice but to inform Servilia of the sad fate of their love («Ah, perdona al primo affetto»). Servilia thus pays a visit to the imperial residence on the Palatine Hill and informs Tito that she is in a relationship with Annio. Without hesitation, the emperor decides not to impose his will on her and praises her honesty («Ah, se fosse intorno al trono»). Vitellia, unaware of Tito's recent decision, is again boiling with jealousy and now urges Sesto to carry out her revenge («Parto: ma tu, ben mio»). As soon as he leaves, the guard Publio announces that Tito has now chosen Vitellia as his wife («Vengo... aspettate... Sesto»). Sesto, meanwhile, is at the Capitol, consumed by remorse, but it is too late: the Capitol has been set on fire, and an armed riot rages, just as he had ordered («Oh dèi, che smania è questa», «Deh conservate, oh dèi»). When Vitellia, in a state of desperation, finally locates Sesto, he has already stabbed the man he believed to be Tito.

Act II

The Emperor, however, is not dead: in the smoke and chaos, Sesto has stabbed someone else. When Annio informs him, Sesto incriminates himself as the mastermind of the conspiracy.



L'imperatore fa il suo ingresso nella sala delle pubbliche udienze, attorniato dai patrizi, dai pretoriani e dal popolo («Ah, grazie si rendano»). A Tito, impaziente di sapere quale fato il Senato abbia riservato a Sesto e incredulo di fronte alle accuse mosse all'amico, Publio fa presente come qualche dubbio sull'infedeltà umana possa essere ragionevole («Tardi s'avvede»). Il Senato ha accertato la colpevolezza di Sesto e l'ha condannato «alle fiere». Al decreto manca solo la firma dell'imperatore. Annio chiede pietà per il futuro cognato («Tu fosti tradito»), mentre Tito è dibattuto fra atroci dubbi sul da farsi («Che orror! che tradimento!»). Decide allora di convocare Sesto («Quello di Tito è il volto!») e, con grande dolcezza amicale, cerca di farsi rivelare i motivi del suo gesto. Non ne ottiene tuttavia che un desolato silenzio cui Sesto è costretto suo malgrado per difendere Vitellia: prima di avviarsi al supplizio manifesta a Tito tutta l'angoscia del rimorso («Deh, per questo istante solo»). L'imperatore, però, ha deciso di non firmare la condanna, tenendo così fede al suo ideale di sempre, la clemenza («Se all'impero, amici dèi»). Publio crede che Sesto sia destinato alle fiere, mentre Vitellia teme di essere stata scoperta. Nell'incertezza di questa situazione giunge Servilia a chiedere a Vitellia di intercedere per il fratello («S'altro che lagrime»). Sconvolta dagli eventi, Vitellia prende una decisione imprevista: confesserà la sua colpevolezza, tentando così di salvare Sesto, benché il gesto le costi la rinuncia al trono imperiale («Ecco il punto, o Vitellia… Non più di fiori»). Mentre si sta preparando il supplizio, Tito entra in scena accompagnato dal consueto corteo («Che del ciel, che degli dèi»). Sta per rivelare il destino scelto per Sesto quando Vitellia s'inginocchia ai suoi piedi confessando la propria colpa. Pur turbato dalla continua scoperta di nuovi nemici della sua persona, ancora una volta Tito decide di elargire a tutti il proprio generoso perdono («Tu, è ver, m'assolvi Augusto»).

(Tratto da *Dizionario dell'opera,* a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2007)

His friend urges him not to confess, but rather to atone for the crime by giving Tito «repeated proofs of loyalty» («Torna di Tito a lato»). But Sesto has already been exposed as the mastermind of the conspiracy: Publio arrives with an armed escort to arrest him and bring him before the Senate. As he bids farewell to Vitellia, his own premonitions of death and her fear of being implicated in the trial come to the fore («Se al volto mai ti senti»). The emperor enters the hall of public audiences, with the patricians, the Praetorian Guard and the people («Ah, grazie si rendano»). Tito is incredulous and waits impatiently, hoping his friend will be exonerated. Publio also expresses his doubts but warns him that those who are too loyal often fail to recognise betrayal until it is too late. («Tardi s'avvede»). Sesto is found guilty and condemned «to be thrown to the wild beasts»: his death sentence only awaits Tito's signature. Annio begs Tito to show clemency towards his future brother-in-law («Tu fosti tradito»), and Tito is anguished over what to do («Che orror, che tradimento»). He decides to send for Sesto («Quello di Tito è il volto») and kindly asks him to reveal the reasons behind his actions. In order to protect Vitellia, Sesto replies with silence and takes all the guilt upon himself, but, before setting off to face his punishment, he expresses remorse («Deh, per questo istante solo»). The emperor decides not to sign the death warrant and remain true to his lifelong ideal of mercy («Se all'impero, amici dèi»). Publio still believes that Sesto will be thrown to the wild beasts, whilst Vitellia fears she has been discovered. In this uncertain situation, Servilia arrives and asks Vitellia to intercede on her brother's behalf («S'altro che lagrime»). Shaken, Vitellia unexpectedly decides to confess her guilt to Tito: in the attempt of saving Sesto, she gives up all her hopes for the imperial throne («Ecco il punto, o Vitellia… Non più di fiori»). Whilst preparations for the execution are under way, Tito enters with his usual entourage («Che del Ciel, che degli dèi»). As he is about to show mercy for Sesto, Vitellia kneels at his feet and offers her confession. Although he is shocked to discover that there are enemies in his inner circle too, Tito decides to include her in the general clemency he is generously offering. («Tu, è ver, m'assolvi, Augusto»).

(From *Dizionario dell'opera*, edited by Piero Gelli, Milan, Baldini Castoldi Dalai, 2007.)



L’abbaglio, l’impostura del potere

Note di regia

di Chiara Muti

Nell’agosto del 1791 uno sconosciuto messaggero apparve e consegnò a Mozart una lettera anonima... in cui gli ordinava una messa funebre. In quegli stessi giorni, il compositore ricevette la commissione di un’opera seria per l’incoronazione dell’imperatore Leopoldo II a re di Boemia. Niemetscheck, uno dei primi biografi mozartiani, racconta:

> Nel momento in cui saliva in vettura con la sua sposa per recarsi a Praga, il messaggero sorse come un fantasma; tirò indietro la donna per il mantello e domandò: «che fine farà il Requiem?».

Questo è lo stato d’animo con cui Mozart assiste alla prima rappresentazione del suo *Tito*.
Il colorito pallido e il viso triste del compositore, in quei giorni praghesi, preannunciavano già quel malinconico stato di depressione che di lì a poco ne avrebbe minato lo spirito conducendolo alla morte. E non addolcì il suo spirito l’umiliante consapevolezza che questa commissione fosse giunta a lui dopo il plurimo rifiuto del beniamino di casa Asburgo, Antonio Salieri. Fiero e consapevole del proprio talento, Mozart non era mai stato portato a inchini e sorrisi di circostanza, e dover celebrare un re che non gli accordò mai segni di stima deve essergli risultata cosa assai forzata.
Quando gli giunse l’insperata proposta, Mozart mise subito nel cassetto le fatate pagine del suo *Flauto magico* per buttarsi a capofitto nella *Clemenza di Tito*, opera che la leggenda vuole composta in meno di venti giorni.
Certamente il libretto della vicenda non deve aver entusiasmato Mozart, cultore del puro teatro, amante di Shakespeare, Molière, Beaumarchais, Goldoni, e che usava ripetere d’esser del tutto inetto quando lo si forzava a scrivere qualcosa che proprio non gli interessava. È sicuramente questo il motivo per cui lasciò gran parte dei recitativi secchi del libretto di Metastasio, rielaborato da Mazzolà, alla penna dell’allievo Süssmayr.
La prima rappresentazione ebbe luogo a Praga il 6 settembre 1791. La corte si presentò in teatro con più di due ore di ritardo. Immaginiamo Mozart attendere individui spocchiosi

The delusion, the pretence of power

Director’s notes

In August 1791, an unknown messenger handed Mozart an anonymous letter... commissioning him to compose a funeral mass. Around the same time, he was also commissioned to write an *opera seria* to celebrate the coronation of Emperor Leopold II as King of Bohemia. Niemetscheck, one of Mozart’s first biographers of, writes:

> Just as he was climbing into the carriage with his wife to set off for Prague, the messenger appeared like a ghost, tugged at the woman’s cloak and asked, «What will become of the Requiem now?»

This was Mozart’s state of mind when he attended the first performance of his *Tito*.
During his time in Prague, the composer’s pale complexion and melancholy demeanour foreshadowed the depression that would soon take hold of him and lead to his demise. Also, the mortifying realisation that he had only been granted the commission after the Habsburgs’ favourite, Antonio Salieri, had repeatedly turned it down, could not lift his spirits. Proud and confident in his own talent, Mozart had never been one to bow and smile for no reason: having to celebrate a king who had never shown him any esteem must have been very painful to him.
But when he received the unexpected proposal, Mozart immediately shelved the enchanting score of *The Magic Flute* to throw himself headlong into *La clemenza di Tito*, reportedly composed in less than twenty days.
The libretto certainly could not have thrilled Mozart, a connoisseur of pure theatre and a lover of Shakespeare, Molière, Beaumarchais and Goldoni. In fact, he claimed to be utterly inept when forced to write something that did not interest him. Which is undoubtedly why he



left most of the "dry" (*secco*) recitatives from Metastasio's libretto – reworked by Mazzolà – to his disciple Süssmayr.
The opera premiered in Prague on 6 September 1791. The imperial court arrived more than two hours late. Imagine Mozart having to wait for these haughty and arrogant people, knowing he was worth a hundred times more than them, and having to bow down before those he called «snakes and vipers», before the son of Maria Theresa, who had dismissed Mozart and his father as «useless people», and before the new Empress Maria Luisa, who famously denigrated the opera as«German rubbish».
Despite Prague's adoration of Mozart, his opera was met with a lukewarm reception; overcome by intense emotion and a dark foreboding, the composer took his leave and returned to Vienna. He had only three months left to live.
The opera was a commission, written for purely opportunistic reasons rather than out of a love for theatre or for its intended audience. Mozart, who had no time for hypocrisy, was compelled to celebrate a political event he did not support. In fact, we know that Leopold did not share the progressive views of his predecessor Joseph II — the only Habsburg to show Mozart any real esteem.
In my view, any interpretation of this opera must necessarily take these facts into account to reveal the scathing criticism of power hidden behind the official celebration. This explains the composer's evident emotional detachment from his protagonist: with his characteristic irony,

e arroganti, consapevole di valere cento volte le loro teste... doversi genuflettere davanti a quelli che chiamava «serpenti e vipere», al figlio di quella Maria Teresa che aveva definito lui e la sua famiglia «gente inutile» e alla novella imperatrice Maria Luisa, che a fine rappresentazione apostroferà l'opera con l'indimenticata frase: «Questa è una porcheria tedesca!»
L'Opera, se pur rappresentata in una città che l'adorava, ebbe un modesto successo e Mozart, che sentiva in cuor suo un cupo presentimento, sopraffatto da una violenta commozione, salutò tutti e se ne ritornò a Vienna. Gli restavano ancora tre mesi da vivere.
Parliamo dunque di un'opera di commissione, scritta per motivi opportunistici e non certamente per amore del teatro e né tantomeno del destinatario. Mozart, che non amava l'ipocrisia, si vide costretto a celebrare un evento politico che sicuramente non sostenne personalmente. Sappiamo infatti che Leopoldo non aveva le tendenze progressiste del suo predecessore Giuseppe II, l'unico Asburgo ad aver dato a Mozart prove di stima.
Dunque, a mio parere, la chiave di lettura per affrontare quest'opera deve necessariamente tener conto dei fatti sopracitati per intuire quella critica pungente al potere che si cela dietro alla celebrazione ufficiale. Ecco spiegato l'evidente distacco emotivo del compositore per il suo protagonista. Mozart, con l'ironia che lo caratterizza, pur mantenendo la musica dell'opera formale, come deve essere per un'incoronazione, si permette uno sgambetto al potere! Il magnanimo Tito, che dovrebbe celebrare Leopoldo, è una figura debole, retorica, inconsistente, quasi già morta. Sembra soffrire della sindrome



della *coquille vide*, del "guscio vuoto", ovvero dell'incompetente carismatico! Vuole fare del bene? Non crea che danni, distante com'è dal mondo circostante. È un uomo di marmo che parla come un libro stampato e che fatica ad anticipare gli eventi: l'amore tra Servilia e Annio, la passione di Sesto per Vitellia, la gelosia di quest'ultima per Berenice, il tradimento di Lentulo. I personaggi attorno a lui sono stereotipi di sentimenti che vagano, incompresi, attorno al trono, imprigionati in una forma accademica degli intrecci, etichettati in passioni dell'animo umano assecondate più dal canto astratto che da un'elaborazione teatrale dei caratteri. Con la sua musica, Mozart celebra una casta immeritevole di morti viventi! Non dimentichiamo che la Rivoluzione francese è scoppiata già da due anni, e che la regina di Francia, già prigioniera alle Tuileries, è la sorella di quel nuovo re che si festeggia col *Tito*. Questa *Clemenza* ipocrita altro non è che la morte di una civiltà al tramonto, che si autocelebra, senza più nemmeno tanto crederci... altro che clemenza... sembra demenza! Questa facoltà di reiterare gli errori e questo perdono qualunquista che non genera che violenza!... Mozart, inconsapevolmente, sembra anticipare i fatti che porteranno al Terrore in Francia e al crollo d'una casta che non produce che uomini deboli. Lo sa bene quel giovane ufficiale corso, Napoleone, che nel '91 ha ventidue anni, e si ritrova nel pieno dei sanguinari eventi parigini. Vede Luigi XVI farsi umiliare e impara dagli errori di un re buono a divenir tiranno, impara che per troppa clemenza si finisce per far del male pur volendo il bene! Ma il potere è un cancro! E quel trono che isola ed eleva oltre i bisogni degli altri finirà per nuocere anche a lui, quest'uomo nuovo, che non eredita la corona ma la raccoglie dal fango.

Mozart maintains the opera's formal musical style – as befits a coronation – while also taking a subtle dig at those in power! The magnanimous Tito, who is supposed to be honouring Leopold, is a weak and insubstantial figure. In fact, he is almost dead. He seems to suffer from the *coquille vide* (or 'empty shell') syndrome – in other words, he is a charismatic incompetent! Although he intends to do good, his detachment from the world around him causes nothing but harm. He is a marble statue and sounds like he has swallowed a dictionary, but he cannot see events: the love between Servilia and Annio, Sesto's passion for Vitellia, the latter's jealousy of Berenice, and Lentulo's betrayal. The characters around him are emotional stereotypes, wandering around the throne in a state of misunderstanding. They are imprisoned within an academic framework of plotlines and labelled as passions of the human soul, driven more by abstract song than by the theatrical development of the characters. Mozart's music celebrates an undeserving caste of the living dead! Let us not forget that the French Revolution had broken out two years earlier, and that the Queen of France, already a prisoner at the Tuileries, was the sister of the new King whose accession was being celebrated with *Tito*. This hypocritical *Clemenza* is nothing more than a celebration of a declining civilisation that no longer truly believes in itself. ... So much for clemency... this was more like madness! A tendency to repeat mistakes and a complacent forgiveness that breeds nothing but violence!... Mozart, unwittingly, seems to foreshadow the events that will lead to the Reign of Terror in France and the collapse of a ruling class that produced nothing but weak men. The young Corsican officer, Napoleon, was twenty-two in 1791, when he found himself caught up in the bloody events in Paris, and he knew this all too well. He witnessed the humiliation of Louis XVI and learnt from the mistakes of an indecisive king who was branded as a tyrant. He learnt that excessive clemency can ultimately lead to harm, even when motivated by good intentions. Power is poisonous! And the throne that isolates and elevates one above the needs of all others will ultimately harm him too—this new man, who will not inherit the crown but rather pick it up from the mud.

On stage, a white room serves as a bridge between the architecture of the Enlightenment and post-revolutionary Neoclassicism. Empty XVIII-century chairs are ready to be taken by characters who will embody feelings such as love and power, passion and jealousy, loyalty and sincerity, and duty and betrayal. Each seat



corresponds to a Leitmotif that the characters are forced to accept, whether they like it or not. However, the seat of power has unusually large, disproportionate dimensions.
Either the seat is too large, or its occupant is too small. This is the dilemma of power: the man who achieves it must be as great as the position he occupies. Such an endeavour can only lead to misunderstandings, harm, discord and incomprehension. The real Tito knew this all too well – he was the Emperor that Suetonius described as the «love and delight of the human race» (*The Lives of the Caesars*). He reigned for just two years (from 79 to 81 AD), before he was presumably poisoned by his brother Domitian. He, too, was too clement and refused to get rid of the snake he was nursing. Allegedly, his last words were «I have no regrets… I have made but one mistake». No one will ever know what he meant, but I believe it was his much-vaunted 'clemency', which he ultimately realised had been his sole weakness. For better or worse, power

In scena una stanza bianca, trait d'union tra architettura illuminista e neoclassicismo post-rivoluzionario. Attorno, settecentesche sedie vuote attendono d'essere occupate, pronte ad accogliere un sentimento che ne animerà il personaggio… amore e potere, passione e gelosia, fedeltà e sincerità, dovere e tradimento. A ogni seduta corrisponde un Leitmotiv, che i personaggi, volenti o nolenti, son costretti ad accettare. Il seggio del potere ha però dimensioni anomale, sproporzionate. Troppo grande la seduta o troppo piccolo l'occupante. Dilemma del potere, che esige dall'uomo che innalza d'esser grande quanto il posto che occupa. Tale esercizio non può portare che a fraintendimenti e danni, discordia e incomprensione. Lo sa bene anche il vero Tito, quell'Imperatore che Svetonio in *Vite dei Cesari* definisce «amore e delizia del genere umano». Regnò per soli due anni (dal 79 all'81 d.C.) e morì, si sospetta, avvelenato dal fratello Domiziano. Anche lui soffrì di clemenza e non estirpò mai la serpe che gli covava in seno. Dirà morendo «non mi pento di nulla… tranne di una cosa…».

Nessuno saprà mai a cosa si riferisse. Io credo alla tanto declamata "clemenza" che intuì, alla fine, esser stata la sua sola debolezza. Il potere, nel bene e nel male, finisce per corrodere chi lo esercita. Ed ecco allora il nostro Tito, a cui il dovere ha richiesto in sacrificio amore e amicizia, sprofondare già dall'inizio, nella depressione e cercare, pateticamente, pur vivendo tra gli dei, di assomigliare agli altri, a quegli altri che si ritrovano a confrontarsi con le loro diseguaglianze. Eccolo, a più riprese, togliersi con sprezzo di dosso i vestiti dorati che lo impacciano per tornare a respirare l'aria pura della semplicità. Tra le sue arie impettite e stantie, il recitativo accompagnato dell'atto secondo, unico momento di verità che Mozart concede a Tito, porta con sé la nostalgia d'un mondo perduto a cui il suo animo aspira:

[...] 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 [...]
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 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.

Immagino la reazione di Leopoldo e consorte a questi versi rivoluzionari! E rido ancora! Tito vede il "buon pastore", l'uomo semplice, e, nella sua povertà, lo invidia, vorrebbe esser come lui. Eccoci a Rousseau, di cui si nutre il secolo dei lumi e che Mozart ha frequentato sin da bambino, musicando a soli dodici anni *Bastien und Bastienne* prendendo ispirazione dal suo *Devin du village*. Ah! Il mito del buon selvaggio! A cui si ispirerà, travisandolo, Robespierre. Ne *Il discorso sull'origine e i fondamenti della diseguaglianza tra gli uomini* Rousseau già nel 1755 teorizzava: "l'uomo non nasce corrotto ma è corrotto dalla società". Il suo "stato di natura" sarebbe pacifico e non in lotta perpetua. La civiltà non è dunque un progresso morale, ma una "gabbia dorata!" È il luogo della vanità, e ancora: «l'uomo è nato libero e ovunque è in catene».
Rousseau idealizza la natura come luogo della libertà originaria.

ultimately corrupts those who wield it. And so here is our Tito, who sacrificed love and friendship for the sake of duty. From the very beginning, he falls into a state of despondency and, despite his divine status, makes a feeble attempt to emulate those who are confronted with their own setbacks. Time and again, he contemptuously casts aside the gilded robes that weigh him down, yearning to breathe the pure air of simplicity. Amidst his pompous and clichéd arias, the accompanied recitative in Act II—the sole moment of truth that Mozart grants to Tito—voices the nostalgia for a lost world which his soul yearns for:

How unhappy is the fate
of those who reign! To us is denied
what is given to the lowliest. That needy peasant
in the depths of the woods [...] sleeps peacefully,
passes his days in tranquillity. He asks little:
he knows who hates him, who loves him:
in company or alone
he goes safely to the forest and to the mountain,
and sees everyone's hearts mirrored in their faces.
Though surrounded by wealth,
we live in constant doubt,
because, in our presence,
hope and fear alter the heart on every face.

Imagine Leopold and his wife's reaction to these revolutionary verses! The thought still makes me laugh! Tito sees the "good shepherd", the simple man, envies his poverty, and wished he could be like him.
Here we come to Rousseau, the figure who inspired the Age of Enlightenment. Mozart was familiar with him from childhood, having composed *Bastien und Bastienne* at the age of just twelve, drawing inspiration from his *Devin du village*. Ah! The myth of the noble savage! A myth that Robespierre would later draw upon, albeit misinterpreting it. In his *Discourse on the Origin and Basis of Inequality Among Men* (1755), Rousseau already theorised: 'Man is not born corrupt; he is corrupted by society.' In his 'state of nature', man would be peaceful, not perpetually at war. Therefore, civilisation is not moral progress, but a 'golden cage', a realm of vanity. He continues: «Man is born free, and everywhere he is in chains».
Rousseau idealises nature as the realm of original freedom.
Power is a sham. It elevates ordinary men to icon status, casting them in a golden light and placing

them on a pedestal. This isolates them from reality. A symbol of this sham, Tito's disproportionate chair will go through all the stages that characterise the vicissitudes of power throughout history: rise, glory, betrayal, destruction, fall, restoration, and revolution. Hoisted to inaccessible heights, Tito loses touch with those around him and, inevitably, with himself. Alone and desperate, he tries to come down from his lofty perch, hoping to feel loved once again among mortals. Willing to do anything, he utters a line of strikingly modern resonance: «[...] I value the painful truth / far more than flattering lies».

But the great emperor is seeking the truth in a world of jealousy, greed and treachery. Those who preach goodness from on high are a cause for suspicion among the ill-intentioned, who are discouraged when confronted with an inaccessible throne.
The contradiction of the 'justice of the powerful' and the resulting deception are highlighted by the absence of the chorus. Tito addresses Rome and the Romans as if they were an abstract entity. The people are distant, unheard and unheeded. He reserves his "clemency" for the select few in his inner circle. Some are content, while others are not. Ah! Mozart's criticism of monarchs is pretty sharp when Tito boasts to the few onlookers that he's only happy when «awarding riches to merit and to valour».
What a hypocrite! Mozart is acutely aware that the rewards in this society are not for merit or virtue, but for birth and rank. So much for meritocracy! And yet our virtuous Tito believes this! Mozart's irony about the benevolence of those in power is clearly evident in this disembodied, impersonal figure, who loves the sound of his own voice and whom I have chosen to portray as suffering from bipolar disorder.
Tito would like to emulate the "good shepherd" who regularly appears to him: a man who lives far removed from corruption and material possessions. A veritable Saint Francis, divested of all worldly vanities! But can power be holy?
In the finale, Tito finally realises that he has been betrayed! The list of his traitors is long: «And how many are there, however many to betray me?»
In response to Vitellia's blunt accusation that his "goodness" caused the betrayal, Tito persists in his error, playing the part of the good shepherd. However, he is a rather implausible shepherd, snugly ensconced on a gilded pedestal with a sceptre and crown of power. Trapped in this wretched, hypocritical contradiction, Tito declares: «[...] Be it known in Rome that I am the same, that I know all, forgive everyone and forget it all.»

Il potere, è un'impostura, eleva al grado di icone uomini comuni, infagottandoli di un'aura dorata, issandoli su un piedistallo e isolandoli dalla realtà. Simbolo di questa impostura, la sedia sproporzionata di Tito, attraverserà, in scena, tutte le fasi che caratterizzano, nella storia dei popoli, le vicissitudini del potere: avvento, splendore, tradimento, distruzione, rovesciamento, restaurazione, rivoluzione.
Tito issato a quote inaccessibili, perde il contatto con gli altri e finisce inevitabilmente per perderlo anche con se stesso. Solo e disperato, cerca di scendere a bassa quota, per potersi ancora sentire amato, laggiù tra i mortali. Disposto a tutto proferisce una frase di modernissimo impatto: «[...] grato a me si rende / più del falso che piace il ver che offende».
Ma il grande imperatore cerca la verità in un mondo di gelosia, passione e tradimento. E chi predica il bene da lassù insospettisce i malpensanti, avviliti all'ombra d'un soglio inaccessibile.
La contraddizione della "giustizia dei potenti" e il conseguente inganno, si concentrano anche sull'assenza in scena del coro: Tito parla a Roma e ai romani come a un'entità astratta... il popolo è lontano... inudito e inascoltato. La sua "clemenza" è per la cerchia dei pochi eletti. Contenti gli uni, scontenti gli altri. Ah! Che critica sagace di Mozart ai monarchi, quando Tito si fregia davanti ai pochi astanti, d'esser felice solo: «nel dispensar tesori / al merto e alla virtù».
Quale ipocrisia! Mozart sa bene che non sono né il merito né tanto meno la virtù a esser ripagati in questa società! Ma la nascita e il rango. Altro che meritocrazia! Eppur ci crede il nostro santo Tito! L'ironia di Mozart sulla bontà degli uomini di potere si riversa tutta in questa figura spersonalizzata, dissociata, che si ascolta mentre parla e che, in scena, ho voluto trascinare fino al disturbo bipolare. Tito vorrebbe essere come quel "buon pastore" che gli è apparso a più riprese in mente e che vive lontano da corruzioni e proprietà. Una sorta di San Francesco, spogliato d'ogni vanità! Ma può il potere vestirsi di santità?
Nel finale, Tito sembra rendersi finalmente conto d'esser stato tradito! La lista è lunga... «E quanti mai, / quanti siete a tradirmi?».
Alla risposta di Vitellia, che senza giri di parole punta il dito verso quella sua "bontà" quale causa del tradimento, Tito persevera nell'errore, recitando il buon pastore!
Ma un pastore poco credibile, ben accomodato com'è su un piedistallo dorato con scettro e corona del potere! Avvolto in questa contraddizione miserevole e ipocrita, Tito sentenzia: «[...] sia noto a Roma / ch'io son lo stesso e ch'io / tutto so, tutti assolvo e tutto oblio».
Sembra la dichiarazione di un pazzo! A cui rispondono ironicamente tutti in coro: «Mi trae dagli occhi il pianto / l'eccelsa tua bontà».

La "bontà" che spinse al tradimento diventa eccelsa! Finisce in un coro di tripudio nel quale il «vegliate i giorni suoi» di tutti è intervallato da un balbettante «troncate i giorni miei» di Tito... che sembra contraddire, come sempre, gli altri... Quasi Mozart si augurasse la fine di quel potere assoluto che pesa oramai da troppi secoli sulle sorti degli uomini. Sul finale, Tito avanza verso di noi e, finalmente spoglio del fardello regale, spezza il suo patto col potere. I servi, allora, galvanizzati dall'impunità, si trasformano in giacobini e issano su un trono finalmente libero una bandiera su cui incidono col sangue di nuove vittime la parola "Clemenza".

These sound like the words of a madman! And everyone responds ironically in unison: «Your supreme goodness draws tears from my eyes».

The "goodness" that drove Vitellia to betrayal now becomes "supreme"! The opera ends with a jubilant chorus in which everyone sings, «Watch over his days», while Tit's repeated plea, «Cut short my days», as usual, contradicts the others. It is almost as if Mozart was hoping to see an end to the absolute power that had burdened mankind's fate for far too many centuries. Towards the end, Tito comes forward, finally free from the burden of kingship, and breaks his pact with power. Emboldened by their impunity, his subjects turn into Jacobins and hoist a flag bearing the word "Clemency" inscribed in the blood of new victims onto the throne that is finally free.

Da pagina 60 a pagina 71,
La clemenza di Tito, foto antepiano.
© Zani-Casadio.



L’ultimo incanto

Finis coronat opus

drammaturgia originale di Chiara Muti su *Die Zauberflöte* e le ultime composizioni di Mozart
(per le parti musicali da *Die Zauberflöte*, Bärenreiter Edizioni)

Tamino-Mozart	Ilker Arcayürek
Papageno-Trazom	Louis de Lavignère
Pamina-Costanza	Martina Licari
Prima Dama, Josepha Weber, Regina della notte	Maria Sardaryan
Seconda Dama, Sophie Weber	Chiara Nicastro
Terza Dama, Aloysia Weber, Papagena	Anna Pennisi
Sarastro	Luigi De Donato
Ombra, Padre, Arcivescovo Colloredo, Monostatos, Nobiluomo, Morte	Marko Bukaqeja
Nannerl, Nobildonna	Maya Quattrini
Suonatrice di glassarmonica	Christa Schönfeldinger
Mozart bambino	Bruno Cimatti Navarra*
Tre Fanciulli	Elena Benelli*, Nora Carrara*, Bruno Cimatti Navarra*
Amici, Chierici, Ombre, Adepti, Servi di scena	Elia Grana**, Federico Saverio Mellace**, Gianluca Monaco**, Federico Ronga**
Voce fuori scena	Chiara Muti

con la partecipazione di Delphine Galou: la Madre

direttore Ottavio Dantone
Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

regia Chiara Muti
scene Alessandro Camera *costumi* Tommaso Lagattolla *light designer* Vincent Longuemare
visual designer Matteo Letizi *sound designer* Raffaele Bassetti

direttrice di scena Antonella Cozzolino
assistente regia Paolo Vettori *assistente scene* Michela Mantegazza *assistente costumi* Donato Didonna
maestri di sala Davide Cavalli, Valeria Montanari *maestro alle luci* Pierfrancesco Venturi
maestra di palcoscenico Chiara Tommasini *maestra ai sovratitoli* Silvia Gentilini
capo macchinista Angelo Boccadifuoco
macchinisti Alessandro Bonoli, Andrea Boni, Cristina Giorgi, Nderim Margjoni, Elia Rossi, Marco Stabellini
programmatore e datore luci Theo Longuemare *capo elettricista* Marco Rabiti *elettricisti* Jacopo Bernardi, Matteo Rosetti Stoppa
attrezzisti Tullia Mazzotti, Andrea Moriani
responsabile di sartoria Manuela Monti *sarte* Marta Benini, Micol Bezzi, Giorgia Cai, Giulia Nonni, Sara Caravita
responsabile trucco e parrucco Aurora Monea *truccatori e parrucchieri* Giada Lelli, Martina Di Maio, Sofia Olivetti, Sofia Righi
scene Laboratorio Scenografia Pesaro di Lidia Trecento
attrezzeria Teatro Alighieri *illuminotecnica* Lucidiscena di Pino Loconsole *service audio* BH Audio
costumi Sartoria del Teatro Alighieri, Nicolao Atelier *cappelli* Maurizio Bazar
attrezzeria di costume Hungry Design Studio *parrucche* Audello Teatro *trasporti* Di Simo, Consar

* allievi dell’Accademia del Musical di Ravenna preparati vocalmente da Elisabetta Agostini
** allievi della Scuola di Teatro di Bologna “Alessandra Galante Garrone”

nuovo allestimento
produzione Teatro Alighieri di Ravenna

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi first violins
Ludovico Furlani**
Antonino Roberto Angelico
Beatrice Lomurno
Bianca Andreea Danca
Sara Setzu
Lucrezia Ceccarelli
Maria Elena Castelli
Stefano Scolletta
Gianmarco Pavone

violini secondi second violins
Martina Rossetti*
Sofia Ceci
Costantino Rucci
Manuela Mosca
Long Cian
Tania Scalera
Nicholas Scherzoso
Valentina Morana

viole violas
Elena Ceccato*
Maria Taglioni
Alvise Berto
Lorenzo Bertero
Pierpaolo Rossi
Carolina Paolini
Leila Cattani

violoncelli cellos
Luca Dondi*
Matteo Bodini
Claudia Notarstefano
Lucia Maria Rizza
Cecilia Costanzo

contrabbassi double basses
Alessandro Pizzimento*
Leonardo Bozzi
Edoardo Di Matteo

flauti flutes
Chiara Picchi*
Marialaura Mangani

oboi oboes
Riccardo Paglialunga*
Alessia Orlando

clarinetti e corni di bassetto
clarinets and basset horns
Giulia Resimini*
Lucia Malavasi

fagotti bassoons
Alberto Dal Martello*
Davide Tomasoni

corni horns
Lucia Palumbo*
Tommy Cusini

trombe trumpets
Francesco Ulivi*
Giuseppe Antonio Favata

tromboni trombones
Silvia Martorana*
Paolo Della Greca
Gabriel Freitas Santos Cavicchioli

timpani timpani
Bartolomeo Pio Fiorillo

* prime parti
** spalla

Mozart 1791 L'ultimo incanto
Finis coronat opus

drammaturgia originale di Chiara Muti su *Die Zauberflöte*
e le ultime composizioni di Wolfgang Amadeus Mozart

Personaggi

Tamino-Mozart tenore
Papageno-Trazom basso
Pamina-Costanza soprano
Prima Dama, Josepha Weber, Regina della notte soprano
Seconda Dama, Sophie Weber soprano
Terza Dama, Aloysia Weber, Papagena soprano
Sarastro basso
Ombra, Padre, Arcivescovo Colloredo, Monostatos,
Nobiluomo, Morte attore
Nannerl, Nobildonna attrice

Suonatrice di glassarmonica
Mozart bambino
Tre Fanciulli
Amici, Chierici, Ombre, Adepti, Servi di scena
La Madre
Voce fuori scena

Si pubblica qui il testo integrale della drammaturgia.
La versione originaria è poi stata adattata all'allestimento.
Si rimanda ai sovratitoli per quanto viene recitato e cantato in scena.

Vento, respiri affannosi, poi il battito di un cuore che rallenta.

Voce fuori scena
L'ora suona, lo sento a quel che provo, sono in procinto di spirare.
Ho finito prima di aver goduto del mio talento. La vita era pur sì bella,
la carriera si apriva sotto auspici tanto fortunati, ma non si può cangiare
il proprio destino. Nessuno misura i propri giorni, bisogna rassegnarsi,
sarà quel che piacerà alla provvidenza, quando Dio lo vorrà anch'io lo
vorrò, termino, ecco il mio canto funebre, non devo lasciarlo imperfetto.
Finis coronat opus...
Oh notte tenebrosa! Quando finirai? Quando rivedrò la luce?

Due ombre avanzano incerte in controluce... dal fondo... sono Mozart-Tamino e Trazom-Papageno.

[N. 1 Duetto Tamino - Papageno]

Tamino e Papageno
Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden,
Wird rein durch Feuer,Wasser, Luft und Erden.
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
Schwingt er sich aus der Erde himmelan!
Erleuchtet wird er dann im Stande sein,
Sich den Mysterien der Isis ganz zu weih'n.

Chi percorre questa strada irta di fatiche,
si purifica con fuoco, acqua, aria e terra.
Se saprà vincere la paura della morte,
si librerà dalla terra verso il cielo!
Così riceverà la luce,
ed entrerà nei misteri di Iside.

Mozart serio e Trazom giocoso si guardano con curiosità e timore, uno di fronte all'altro, le mani quasi si sfiorano.

Tamino
Dove sono? Cosa sento... che luogo ignoto è questo...
Ehilà... amico

Papageno
(spaventato dall'ombra)
Che c'è?

Tamino
Dimmi, amico, chi sei?

Papageno
Chi sono? Che domanda sciocca! Un uomo, come te.

Tamino
(pensieroso)
Un uomo...

Papageno
E tu? Chi sei tu?

Tamino
Chi sono... se ti dicessi che sono... un principe?
(cercando di ricordare)
Il principe Johannes, Chrysostomus, Wolfgangus, Theophilus...

Papageno
Oh! Troppo difficile per me.

Tamino
Per questo ti domando... Oltre a questa oscurità ci sono anche altri uomini? Altri mondi?... In quale paese ci troviamo?

Papageno
In quale pa... pa... pa... paese?

Tamino
(agitato)
Ma come si chiama questo Paese? Chi lo governa?

Papageno
A ciò, so risponderti altrettanto poco, quanto so come sono venuto sulla terra.

Tamino
Tu non sai più dove sei nato?

Papageno
No...

Tamino
O chi erano i tuoi genitori?

Papageno
Questo non lo so...

Tamino
Chi era tuo padre? Tua madre?

Papageno
(agitandosi)
Non lo so... non lo so... non so più niente...

Tamino
Non arrabbiarti, caro amico, pensavo solo... non sai più niente...

Papageno
Niente! Niente di più e niente di meno... quale occhio umano potrebbe guardare attraverso il velo intessuto di nero...

Tamino
Quale occhio umano...

Papageno
Che strano tipo...

Tamino
Forse è uno spirito.

Papageno
Come mi guarda fisso! Quasi comincio ad avere paura di lui... Perché mi guardi così sospettoso?

Tamino
Perché... io dubito...

Papageno
Dubiti...?

Tamino
Dubito che tu sia un uomo...

Papageno
Come sarebbe?
(si toccano)

Tamino
Dalle penne che ti coprono... mi sembri...

Boato dal fondo... appare l'Ombra nera del Padre.
Papageno tremante si nasconde dietro a Tamino.

Ombra del Padre
Un irresponsabile! Un buono a nulla!
Figlio mio! In tutte le tue cose sei irruento e sconsiderato!
(Tamino si tappa le orecchie)
La tua personalità è così sfuggente... e complessa... mi sembri il risultato di due uomini diversi in uno! Il terreno e l'aereo, l'istintivo e il riflessivo, il carnale e lo spirituale!
(guarda Tamino con orgoglio)
Vero o falso che sia! Il mondo è un luogo pericoloso! Ho paura dell'ardore del tuo sangue! L'arte maggiore è quella di imparare a conoscere se stessi; e allora fallo figlio mio! Fallo! Impara a conoscere te stesso!

Tamino sprofonda nella disperazione del senso di colpa.
L'Ombra del Padre si trasforma nella Morte.

[N. 2 Introduzione dal *Flauto magico*]

Tamino
Zu Hilfe! zu Hilfe! sonst bin ich verloren,
Der listigen Schlange zum Opfer erkoren
Barmherzige Götter! Schon nahet sie sich,
Ach rettet mich, schützet mich!

Aiuto! Aiuto! O io sarò perduto,
vittima destinata dell'astuto serpente.
Dei misericordiosi! Già si avvicina!
Ah, salvatemi, proteggetemi!

Si dilegua l'Ombra, entrano tre Dame vestite in stile settecentesco.
Papageno sviene, Tamino lo osserva.

Die drei Damen
Stirb Ungeheur, durch unsre Macht!
Triumph! Triumph! Sie ist vollbracht
Die Heldentat. Er ist befreit
Durch unsres Armes Tapferkeit.

Erste Dame
Ein holder Jüngling sanft und schön!

Zweite Dame
So schön, als ich noch nie gesehn.

Dritte Dame
Ja ja gewiß! zum Malen schön.

Alle drei
Würd' ich mein Herz der Liebe weihn,
So müßt' es dieser Jüngling sein.

Laßt uns zu unsrer Fürstin eilen
Ihr diese Nachricht zu erteilen.
Vielleicht daß dieser schöne Mann
Die vor'ge Ruh' ihr geben kann.

Erste Dame
So geht und sagt es ihr,
Ich bleib' indessen hier.

Zweite Dame
Nein nein, geht ihr nur hin,
Ich wache hier für ihn!

Dritte Dame
Nein nein, das kann nicht sein,
ich schütze ihn allein.

Alle drei
Ich sollte fort! Ei ei! wie fein!
Sie wären gern bei ihm allein,
Nein nein, das kann nicht sein.

Was wollte ich darum nicht geben,
Könnt' ich mit diesem Jüngling leben!
Hätt' ich ihn doch so ganz allein!
Doch keine geht, es kann nicht sein.
Am besten ist es nun, ich geh'.

Du Jüngling, schön und liebevoll,
Du trauter Jüngling lebe wohl,
Bis ich dich wieder seh'.

Le tre Dame
Muori, mostro, per nostro potere!
Trionfo! Trionfo! È compiuta
l'impresa eroica! Egli è libero
grazie al valore del nostro braccio.

Prima Dama
Un giovane incantevole, soave e bello.

Seconda Dama
Così bello, come non ne ho mai visto uno.

Terza Dama
Sì, sì, veramente! Bello da farne un quadro.

A tre
Se consacrassi il mio cuore all'amore,
allora dovrebbe essere di questo giovane.

Corriamo dalla nostra sovrana,
per comunicarle tale notizia.
Forse questo bel giovane
può ridarle la pace.

Prima Dama
Dunque andate a parlarle,
io resto qui.

Seconda Dama
No, no, andateci voi,
lo veglio io!

Terza Dama
No, no.
Lo proteggo io da sola!

A tre
Io dovrei andarmene! Oh, oh! Che grazioso!
Loro starebbero volentieri sole con lui,
no, no! Ciò non può essere.

Che cosa non darei
per poter vivere con questo giovane!
Ah, lo avessi, così, tutto per me!
Ma nessuna se ne va, e ciò non può avverarsi.
Al momento la cosa migliore è che me ne vada io.

A te, giovane, bello e amabile,
a te caro giovane, addio,
fino a quando ti rivedrò.

Tamino
Chi sono queste damigelle?

Papageno
Chi siano veramente non lo so neanche io.

Prima Dama
Non ti ricordi di noi?

Seconda Dama
Siamo tutte lì... dentro la tua opera...

Terza Dama
Siamo le fanciulle giocose...

Seconda Dama
Le contesse solitarie...

Prima Dama
Le spose abbandonate, siamo il femminile che aleggia dentro di te...

Seconda Dama
Ci hai saputo amare come nessun altro...

Terza Dama
E cantare...

Tamino
Come sono belle... sembrano bambole di porcellana.

Papageno
Belle? Non credo! Poiché, se fossero belle, non si coprirebbero il volto con tutto quel trucco!

Le tre Dame
Papageno!!!

Papageno
Papageno?...

Le tre Dame
Trazom!

Papageno
Belle! Sì bellissime! Eeeeh! Non ho mai visto nulla di più incantevole nella mia vita! Ora tornano subito di nuovo buone!

Le tre Dame
Papageno! Trazom!

Papageno
Cosa avrò mai combinato oggi che siete così adirate con me! Ecco qui mie belle vi consegno...*(con ironia)* i miei uccelli!!!

[N. 3 Aria di Papageno]

Papageno
Der Vogelfänger bin ich ja
Sets lustig heißa hopsasa!
Ich Vogelfänger bin bekannt
Bei Alt und Jung im ganzen Land.

Ein Netz für Mädchen möchte ich,
Ich fing' sie dutzendweis für mich.
Dann sperrte ich sie bei mir ein,
Und alle Mädchen wären mein.

Wenn alle Mädchen wären mein,
So tauschte ich brav Zucker ein,
Welche mir am liebsten wär',
Der gäb' ich gleich den Zucker her.

Und küßte sie mich zärtlich dann,
Wär' sie mein Weib und ich ihr Mann.
Sie schlief ' an meiner Seite ein,
Ich wiegte wie ein Kind sie ein.

L'uccellatore ecco io son,
sempre allegro, olà, olà!
Io son noto come uccellatore.
Ai vecchi e giovani in tutto il paese.

Vorrei una rete per ragazze,
ne acchiapperei a dozzine per me.
Poi me le chiuderei in gabbia
e tutte le ragazze sarebbero mie.

Se tutte le ragazze fossero mie,
mi farei pagare in zucchero,
a quella che fosse la mia preferita
darei volentieri lo zuccherino.

Lei allora mi bacerebbe affettuosa,
sarebbe mia moglie ed io suo marito.
Si addormenterebbe al mio fianco,
e io la cullerei come un bambino.

Papageno
Ma très chère nièce! Cousine! Fille! Mère! Sœur! Et Épouse!
(come cercando di attribuire loro un'identità giocano frasi ad ogni personaggio... ridendo e saltando)

Papageno
Aria, acqua, terra
(indicandole ad una ad una)

Le tre Dame
Fuoco!!!

Papageno
Europa, Asia, Africa
(indicandole ad una ad una)

Le tre Dame
America!!!

Papageno
Corpo di Bacco!

Seconda Dama
Diavoli!

Terza Dama
Maliarde!

Prima Dama
Streghe!

Papageno
Battaglioni! Crociati a più non posso!!!

Seconda Dama
Gesuiti!

Terza Dama
Agostiniani!

Prima Dama
Benedettini!

Papageno
Cappuccini!

Seconda Dama
Francescani!

Terza Dama
Domenicani!

Prima Dama
Certosini!

Papageno
I nobili?

Seconda Dama
Furfanti!

Terza Dama
Canaglie!

Prima Dama
Poltroni!

Papageno
Cazzi e coglioni a cavalcioni!

Seconda Dama
Somari!

Terza Dama
Bufali!

Prima Dama
Buoi!

Papageno
Buffoni!

Papageno
Che razza di maniere, quattro soldati e tre bandoliere? Un pacco? Ma niente ritratto? Ardevo dalla curiosità! Lo davo per sicuro! Lei stessa mi ha scritto... *(aprendo la lettera)*
La prego lo mandi! *(gridando al cielo)* Tanto prima tanto meglio! *(ridendo con le Dame)* Je vous baise vos mains, votre visage, vos genoux, et votre... enfin, tout ce que vous me permettes de baiser. Je suis de tout mon cœur

votre Amadé... di colpo e di botto... *(fa il saluto militare)* Trazom...
il vostro cugino leale e sincero sia quando piove sia quando è sereno!
W. A. Mozarto! Cacare una merda che duro parto...

Appare il ritratto di Aloysia.

Le tre Dame
Ssssst!

Papageno
Quanto al concerto ecco la mia pensata, lo butto giù alla prima cacata!

Le tre Dame
Ssssst!

Papageno
Ma basta con i versi! Voglio ora annunciare.

Tamino e Papageno, visibilmente colpiti, lo fissano.

Tamino
Di baciarle la mano l'onor mi sarà dato?
(Tamino serio verso il ritratto)

Papageno
Ma prima le mie brache avrò certo smerdato!
(*Papageno ride ma viene zittito dalle ragazze*)

Seconda Dama
Ssssst! Smettila! Quando è troppo è troppo!

Prima Dama
Ecco! Ho l'onore di chiuderti la bocca con questo lucchetto!

Papageno
Ma...!

Seconda Dama
Ssssst! *(poi a Tamino)* No... Non temere, ti attendono gioia e soddisfazione, quello che miri è il ritratto dell'Amore... *(le tre si parlano nelle orecchie per inventare un nome)* puoi chiamarlo Pamina...! Se tu trovi che questi lineamenti non ti siano indifferenti, allora felicità, onore e gloria saranno il tuo destino...

[N. 4 Aria di Tamino]

Tamino

Dies Bildnis ist bezaubernd schön,	Questo ritratto è meravigliosamente bello,
Wie noch kein Auge je gesehn.	quanto ancora occhio alcuno ha visto mai.
Ich fühl' es, wie dies Götterbild	Sento come tale immagine divina
Mein Herz mit neuer Regung füllt.	riempia il mio cuore d'un nuovo sentimento.
Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,	Questo qualcosa non so invero come chiamarlo,
Doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen:	eppure lo sento bruciare come fuoco:
Soll die Empfindung Liebe sein?	potrebbe tale sensazione essere amore?
Ja, ja die Liebe ist's allein.	Sì, sì, non è che amore.

O wenn ich sie nur finden könnte!
O wenn sie doch schon vor mir stünde!
Ich würde – würde – warm und rein –
Was würde ich? Ich würde sie voll entzücken
An diesen heißen Busen drücken,
Und ewig wäre sie dann mein!

Oh, se solo potessi trovare!
Oh, se ella fosse già dinanzi a me!
Io farei... farei, ardente e puro...
cosa farei? Tutto estasiato
la stringerei a questo petto infuocato,
e così sarebbe eternamente mia.

Scompare il ritratto di Aloysia, le tre Dame si trasformano nelle sorelle Weber.

Sophie
Aloysia Weber... quanto ti ha amato... quanto avrei dato per essere amata così...

Aloysia
Sì, però, poi, tante promesse... alla fine ho dovuto aspettarlo troppo...
quando è arrivato a Monaco... era già troppo tardi...

Sophie
Gli hai spezzato il cuore... non ha mai più amato nessuna come te...

Aloysia
Sono di carne ed ossa, ho ceduto alla passione.

Sophie
Hai rinunciato a lui... Mozart... per un attore... un pittore... un non so cosa...

Aloysia
Pensavo fosse solo un ometto.

Josepha
Cara sorella, se ancora si parla di te... di noi... se il nome Weber ha lasciato
una traccia in questa storia è grazie a lui, e alla grande musica che ha
scritto per noi...

Sophie
Josepha, la musica che ha scritto non è per noi, è per l'umanità!
Ne è la prova la Regina della notte di cui tu, Josepha, fosti la prima
interprete al Theater auf Der Wieden di Vienna... ti ricordi?

Josepha
Sì... in quel lontano 30 settembre del 1791... come dimenticarlo...

[N. 5 Recitativo e Aria della Regina della notte]

Königin der Nacht
O zittre nicht, mein lieber Sohn,
Du bist unschuldig, weise, fromm
Ein Jüngling so wie du, vermag am besten,
Dies tiefbetrübte Mutterherz zu trösten.

Zum Leiden bin ich auserkoren,
Denn meine Tochter fehlet mir.
Durch sie ging all mein Glück verloren:

Regina della notte
O non tremar, mio caro figliolo,
tu sei puro, saggio, devoto.
Un giovane come te saprà al meglio
confortar questo cuor materno profondamente
afflitto.

Al dolore sono stata eletta,
da che la mia figliola mi è lontana.
Con lei se n'è andata ogni mia felicità:

Ein Bösewicht entfloh mit ihr.
Noch seh' ich ihr Zittern
Mit bangem Erschüttern,
Ihr ängstliches Beben,
Ihr schüchternes Streben.
Ich mußte sie mir rauben sehen,
– Ach, helft! – war alles, was sie sprach
Allein vergebens war ihr Flehen,
Denn meine Hilfe war zu schwach.

Du wirst sie zu befreien gehen,
Du wirst der Tochter Retter sein!
Und werd' ich dich als Sieger sehen,
So sei sie dann auf ewig dein.

un malvagio fuggì portandola via.
Ancora vedo il suo tremare
d'impressionante terrore,
i suoi palpiti impauriti,
i suoi sforzi atterriti.
Dovevo vedermela rapire,
– Ah aiutatemi! – è tutto ciò che disse
ma inutile fu il suo supplicare,
poiché il mio aiuto era troppo debole.

Tu andrai a liberarla,
tu sarai il salvatore di mia figlia!
E se ti rivedrò trionfatore,
allora lei sarà tua per sempre.

Boato. Riappare l'Ombra del Padre.

Ombra del Padre
Via!!! Queste civette! Ah! Le donne... Non c'è nulla di più onnipresente! Sono dappertutto! Con loro si comincia sempre così... ad occhi chiusi, con scherzi, adulazioni, giochi... e poi ci si vergogna... non ne voglio neppure parlare... le donne! Con loro è necessario il massimo distacco e tutto il nostro giudizio, dato che la natura stessa ci è nemica e chi non fa appello a tutta la sua ragione è perduto e invano si sforzerà di uscire dal labirinto della perdizione... Ah mio caro Wolfgang, sono passati quei momenti così lieti per me quando tu da bambino mi dicevi che quando sarei diventato vecchio mi avresti protetto dall'aria mettendomi in una cassetta con un vetro, per avermi sempre con te e preservarmi. Ti ricordi? Dicevi «Papà viene subito dopo Dio!» E allora ascoltami!!! Dipende solo da te raggiungere il più grande prestigio che mai sia stato ottenuto da un musicista; è un dovere che hai nei confronti del talento straordinario che ti ha dato Iddio nella sua infinita bontà. Dipende da te! Vuoi finire dimenticato da tutti? O come un famoso Maestro di cui i posteri leggeranno nei libri? Vuoi essere impecorito da una donna e finire in una stanza piena di bambini su un sacco di paglia? O godere della considerazione generale, soddisfatto e ricco di onori e di fama? Ahimè! Con te è sempre così... un innamorativo! Sempre infatuato di questa o quella... a Monaco, per una cantante, volevi rimettere in piedi il teatro tedesco, poi ad Augusta ti sei divertito con la figlia di mio fratello... se non fosse stato per tua madre che vi ha sorpresi... tu sopra di lei... con la sottana completamente sollevata... *(Papageno cerca di giustificarsi)* e non mentire! Un'altra delle tue scene... dove saremmo a questo punto... a Wallerstein hai fatto mille scherzi, hai preso il violino, ti sei messo a ballare e a suonare, e così sei stato descritto come un allegrone! Un mattacchione!!! Il che ha dato occasione di sminuire i tuoi meriti! A Mannheim la signorina figlia del signor Cannabich viene colmata di lodi, il ritratto del suo temperamento appare nell'Adagio della sonata, in breve ora la favorita è lei! In un batter d'occhio fai una nuova conoscenza, quella del signor Weber e delle sue quattro figlie... tutto quello che c'è stato prima appartiene al passato, ora è questa la più onesta, la più cristiana delle famiglie, e la figlia, è la protagonista della tragedia da mettere in scena! Noo figlio mio! Mettiti in viaggio! Subito! Là!!! Dove fama e talento si diffondono in tutto il mondo! Mettiti al fianco di persone importanti!!! E fai presto!

Vuoi darmi dei dispiaceri, e raccontarmi, come sempre, bugie? Come puoi essere così crudele?
Prima di tutto devi pensare con tutta l'anima al bene dei tuoi genitori!
Altrimenti la tua anima andrà all'inferno!!

L'Ombra del Padre sparisce.
Papageno, chiuso in una teca di vetro, batte le mani contro il vetro. Tamino cerca inutilmente di aiutarlo ad uscire. Papageno comincia a canticchiare la melodia del quintetto a bocca chiusa.
Riappaiono le tre Dame, Papageno riesce ad uscire e a liberarsi dal lucchetto. Durante il quintetto le Dame consegnano un flauto a Tamino e un sonaglio a Papageno.

[N. 6 Quintetto]

Papageno
Hm! hm! hm!

Tamino
Der Arme kann von Strafe sagen,
Denn seine Sprache ist dahin!

Papageno
Hm! hm! hm!

Tamino
Ich kann nichts tun, als dich beklagen,
Weil ich zu schwach zu helfen bin!

Papageno
Hm! hm! hm!

Erste Dame
Die Königin begnadigt dich,
Entläßt die Strafe dir durch mich.

Papageno
Nun plaudert Papageno wieder!

Zweite Dame
Ja plaudre – lüge nur nicht wieder!

Papageno
Ich lüge nimmermehr, nein, nein!

Die drei Damen
Dies Schloß soll deine Warnung sein!

Papageno
Dies Schloß meine Warnung sein!

Papageno
Hm! hm! hm!

Tamino
Il poveretto può ben parlare di punizione,
visto che gli è svanita la parola!

Papageno
Hm! hm! hm!

Tamino
Io non posso far altro che compiangerti,
perché sono troppo debole per aiutarti!

Papageno
Hm! hm! hm!

Prima Dama
La Regina ti concede la grazia,
tramite me ti condona la colpa.
(gli toglie il lucchetto aprendo la teca, finalmente respira)

Papageno
Ora Papageno può nuovamente chiacchierare!

Seconda Dama
Sì, chiacchiera pure! Solo non mentire più!

Papageno
Non mentirò mai più, no, no!

Le tre Dame
Questo lucchetto ti sia d'ammonimento!

Papageno
Questo lucchetto mi sia d'ammonimento!

Alle
Bekämen doch die Lügner alle
Ein solches Schloß vor ihren Mund:
Statt Haß,Verleumdung, schwarzer Galle
Bestünde Lieb' und Bruderbund!

Erste Dame
O Prinz, nimm dies Geschenk von mir,
Dies sendet unsre Fürstin dir.
Die Zauberflöte wird dich schützen,
Im größten Unglück unterstützen.

Die drei Damen
Hiemit kannst du allmächtig handeln,
Der Menschen Leidenschaft verwandeln,
Der Traurige wird freudig sein,
Den Hagestolz nimmt Liebe ein.

Alle
O so eine Flöte ist mehr
Als Gold und Kronen wert,
Denn durch sie wird Menschenglück
Und Zufriedenheit vermehrt.

Papageno
Nun, ihr schönen Frauenzimmer
Darf ich? So empfehl ich mich?

Die drei Damen
Dich empfehlen kannst du immer,
Doch bestimmt die Fürstin dich,
Mit dem Prinzen ohn' Verweilen
Nach Sarastros Burg zu eilen.

Papageno
Nein, dafür bedank' ich mich.
Von euch selbsten hörte ich,
Daß er wie ein Tigertier.
Sicher ließ' ohn' alle Gnaden
Mich Sarastro rupfen, braten,
Setzte mich den Hunden für.

Die drei Damen
Dich schützt der Prinz, trau ihm allein,
Dafür sollst du sein Diener sein.

Papageno
Daß doch der Prinz beim Teufel wäre.
Mein Leben ist mir lieb.
Am Ende schleicht, bei meiner Ehre,
Er von mir wie ein Dieb.

Erste Dame
Hier nimm dies Kleinod, es ist dein!

Tutti
Se a tutti i bugiardi si mettesse
un tale lucchetto sulla bocca:
invece di odio, calunnia e rabbia nera,
ci sarebbe amore e fratellanza!

Prima Dama
Oh principe, accetta da me questo dono,
te lo manda la nostra sovrana.
Il flauto magico ti proteggerà,
ti sosterrà nelle maggiori sventure.

Le tre Dame
Con questo puoi ritenerti onnipotente,
puoi mutare le passioni umane,
il triste diverrà lieto,
l'amore conquisterà lo scapolo.

Tutti
Ah, un tale flauto vale
più di oro e corone,
perché con lui s'accrescerà
la fortuna dell'uomo e la felicità.

Papageno
Ora, belle figliole
mi è concesso dunque di salutarvi?

Le tre Dame
Sempre ti è concesso di salutare,
ma la sovrana ti comanda
col principe senza indugio
di correre al castello di Sarastro.

Papageno
No, grazie tante.
Da voi stesse ho udito
ch'egli è una tigre.
Certamente senza tanti complimenti
Sarastro mi farà spennare, arrostire,
e mi cucinerà per i suoi cani.

Le tre Dame
Ti proteggerà il principe, fidati solo di lui,
perciò sarai il suo servitore.

Papageno
Che se ne vada al diavolo, il principe.
La mia vita mi è cara.
E alla fine, mi gioco la testa,
egli se la svignerà da me come un ladro.

Prima Dama
Ecco, prendi questo gioiellino, è tuo!

Papageno
Ei! ei! was mag darinnen sein?

Die drei Damen
Darinnen hörst du Glöckchen tönen!

Papageno
Werd' ich sie auch wohl spielen können?

Die drei Damen
O ganz gewiß! ja ja gewiß!

Alle
Silberglöckchen, Zauberflöten
Sind zu eurem/unserm Schutz vonnöten!
Lebet wohl! wir wollen gehn!
Lebet wohl auf Wiedersehn!

Tamino
Doch schöne Damen saget an...

Tamino und Papageno
Wo man die Burg wohl finden kann?

Die drei Damen
Drei Knäbchen, jung, schön, hold und weise
Umschweben euch auf eurer Reise.
Sie werden eure Führer sein,
Folgt ihrem Rate ganz allein.

Tamino und Papageno
Drei Knäbchen, jung, schön, hold und weise
Umschweben euch auf unsrer Reise?

Alle
So lebt wohl! wir wollen gehn;
Lebt wohl, lebt wohl, auf Wiedersehn!

Papageno
Oh! oh! cosa potrà mai esserci dentro?

Le tre Dame
Sentirai dentro i campanelli!

Papageno
Saprò poi suonarli anch'io?

Le tre Dame
Oh sicuro! Sì, sì, certo!

Tutti
Campanelli d'argento e flauti magici
sono necessari alla vostra/nostra protezione!
Addio! dobbiamo andare!
Addio, arrivederci!

Tamino
Un momento, belle damigelle, ditemi...

Tamino e Papageno
Come si fa a trovare il castello?

Le tre Dame
Tre fanciulli, giovani, belli, leggiadri e saggi,
vi sorvoleranno nel vostro cammino.
Saranno le vostre guide,
seguite esclusivamente i loro consigli.

Tamino e Papageno
Tre fanciulli, giovani, belli, leggiadri e saggi,
ci sorvoleranno nel nostro cammino?

Tutti
Dunque addio! dobbiamo andare;
addio, addio, arrivederci!

I tre Fanciulli compaiono sul giaciglio di Mozart e osservano Tamino e Papageno che si addormentano vicino a loro.

[N. 7 Adagio per glassarmonica K 617]

Voce fuori scena
Carissimo papà, non so scrivere in modo poetico non sono un poeta. Non so distribuire le frasi con tanta arte da far loro gettare ombre e luci: non sono un pittore. Non so neppure esprimere i miei sentimenti e i miei pensieri con i gesti e con la pantomima: non sono un ballerino. Ma posso farlo con i suoni: sono un musicista.

Scena di chiesa.

Arcivescovo Colloredo
Olà schiavi! Portate qui le cateneeee!

Papageno
Catene?

Tamino
Queste grida mi ricordan qualcuno... Co...

Papageno
Colloredo di Satanasso! L'arcivescovo di Salisburgo!!! *(trema)*
Graziosissimo Sovrano e Signore chiedo umilissimamente perdono...
(filandosela)
e congedo!!!

I chierici lo bloccano e incatenano.

Arcivescovo Colloredo
Farabutto! Birbone! Pazzo! E osi anche lamentarti? *(Papageno trema)*
Sei un giovane furfante! Scapestrato! Nessuno mi serve peggio di te! Fila via o ti sospendo la paga!

Tamino
(sbotta)
Mi ribolle il sangue... dover stare così a guardare!!! Piegare il capo è una pena d'inferno.

Papageno
(con tono minaccioso)
Dunque vostra grazia non è contenta di me?

Arcivescovo Colloredo
Come, intendete minacciarmi? Pazzo che non siete altro? Aspettate che lo sappia vostro padre... *(Papageno si nasconde dietro a Tamino)*

Tamino
Subire umiliazioni non è cosa per me!!!
(due chierici afferrano Papageno)

Arcivescovo Colloredo
Guardate! Quella è la porta! *(grande calcio nel sedere a Papageno)*
Ne trovo cento in grado di servirmi meglio di te! Non voglio avere più nulla a che fare con un simile infame briccone...

Tamino
(esce allo scoperto rialzando Papageno oramai umiliato)
E neppure io con lei!

Arcivescovo Colloredo
E allora andatevene!

Tamino
Resta senz'altro inteso così! Domani l'avrà per iscritto!
(fa per andare e poi torna indietro)
Quanto più talento i figli hanno ricevuto da Dio tanto più sono tenuti

a farne uso! Questa messa a frutto dei propri talenti ce l'insegna il Vangelo!!!
(Papageno riesce a fuggire)

Arcivescovo Colloredo
Olà schiavi! Mettetegli le cateneeeee!!!
(Tamino e Papageno incatenati)

Monostatos
(sulla musica)
Ah! Vi ho acchiappati di nuovo! Presto qui con ferri e acciaro; aspettate vi insegneremo le buone maniere! Farla a Monostatos! Presto qui con catene e funi, olà! Schiavi! Venite qui!!

[N. 8 dal Finale I]

Papageno
Wer viel wagt, gewinnt oft viel!
Komm, du schönes Glockenspiel,
Laß die Glöckchen klingen, klingen,
Daß die Ohren ihnen singen!

Papageno
Chi molto osa, ottiene spesso molto!
Su, coraggio! bei campanelli,
che gli cantino le orecchie.

Papageno fa suonare i campanelli. Colloredo e i chierici si incantano.

Alle
Das klinget so herrlich,
Das klinget so schön!
La ra la, la la ra.
Nie hab' ich so etwas
Gehört und gesehn!
La ra la, la la ra.

Könnte jeder brave Mann
Solche Glöckchen finden,
Seine Feinde würden dann
Ohne Mühe schwinden.
Und er lebte ohne sie
In der besten Harmonie!

Nur der Freundschaft Harmonie
Mildert die Beschwerden,
Ohne diese Sympathie
Ist kein Glück auf Erden.

Tutti
Suona così bene,
suona così bello!
La la ra, la la ra.
Mai nulla di simile
ho udito né veduto!
La la ra, la la ra.

Se tutti avessero
questi campanelli,
ecco che sarebbero
come dei fratelli.

Solo l'amicizia porta l'armonia,
e non c'è letizia senza simpatia.

Appare il ritratto di Costanza Weber.

Tamino
Dove mi trovo mai? Che bella fanciulla, giovane e candida, più bianca ancor del gesso...

Papageno
Gli occhi neri... esatto... esatto... neri. Le labbra rosse... esatto, rosse. Capelli scuri... capelli scuri... è lei...

Tamino
È lei...

Papageno
Fermo! Vedo che ha mani e piedi... Ma a dedurre dal ritratto, non dovrebbe avere né mani né piedi...

Tamino
È lei! tutto coincide!
(va per baciarla mentre Papageno si tappa gli occhi scende una tela a bloccarlo)

Rumore di tuono. Appare l'Ombra del Padre.

Ombra del Padre
Figlio! Diffida! Una donna ti ha nuovamente incantato?

Tamino
(giustificandosi)
La natura si manifesta in me come in chiunque altro...

Papageno
E forse maggiormente che in certi colossi...

Tamino
(zittisce Papageno)
Ssssst! Ho troppo amore per il prossimo per sedurre una ragazza innocente...

Papageno
E troppa paura delle malattie per poter frequentare delle puttane...

Tamino
(zittisce Papageno)
Ssssst! Con il mio temperamento...

Papageno
Non riesco a concepire nulla di più necessario di una moglie...

Tamino
(calibrando le parole...)
Sssst!... Un uomo celibe, a mio avviso, vive solo a metà!

Papageno
(pestando i piedi per terra)
Voglio una moglieeee!

Tamino
Sssst! Ma chi è l'oggetto del mio amore?

Ombra del Padre
Non sarà forse una di quelle sorelle Weber?

Tamino
Lei si spaventa? Sì, una Weber!
(mentre Tamino le nomina una per una, le sorelle attraversano la scena)

Sarà forse la maggiore Josepha? No! È pigra, rozza, falsa.
(Papageno la barra con una X)
Sarà Aloysia? Dio ce ne scampi! Con lei sono stato un pazzo! Ma cosa non si fa per amore...

Papageno
E sento che ancora non mi è indifferente...

Tamino
No! *(bloccando Papageno)* È maligna, furba, e per giunta civetta...
(Papageno la barra con una X)

Tamino
Sarà la più giovane...? Sophie...

Papageno
Ah! È una cara creatura.
(avvicinandosi... trovandola carina)

Tamino
(bloccandolo)
No! È ancora troppo giovane per essere qualcosa...
(Sophie piange e Papageno a malincuore la barra con una X)

Tamino
Ma... quella di mezzo. (*si accende una luce su di lei*) Ah! La mia cara Costanza è... la martire della situazione... la più buona, la più brava, in una parola, la migliore... Cara Costanza!... Non è brutta...
(Costanza gli sorride)

Papageno
Pur non essendo certamente bella.
(Costanza lo guarda male)

Tamino
Ha una bella figura.
(Costanza gli sorride)

Papageno
Non ha spirito...
(Costanza lo guarda male)

Tamino
Ma ha buon senso e non è incline allo sperpero.
(convincendo definitivamente Papageno)

Tamino
So che certi spiriti maligni hanno cercato di screditarla ai vostri occhi...

Papageno
Serpenti!!!

Tamino
Che girano voci che sia una furbacchiona!

Ombra del Padre
Furbacchiona! Lei e sua madre! Che a Vienna ti ha attirato nella sua locanda «Zum Auge Gottes»... Ah! Agli occhi di Dio... a quelli del Diavolo!!! E ha spalancato le porte per favorire ogni occasione di incontro! E poi quando, vinto dalla tua debole natura... ti sei spinto oltre, ti ha raggirato con un contratto matrimoniale!!!

Tamino
Sì! Ma sa cos'ha fatto Costanza? L'ha strappato!

Sul letto appare Pamina.

Pamina-Costanza
Caro Mozart, non ho bisogno di nessuna scritta! Credo alle sue parole e basta!
(lo strappa, lancia i pezzi e ci saltella sopra!)

Tamino
Cara la mia Stanzi! E io credo alle tue! Voglio liberarla! Salvarla! Ha il cuore migliore del mondo. Io la amo e lei mi ama con tutto il cuore. Mi dica lei se potrei augurarmi una moglie migliore! (Sono sicuro di ricevere il suo consenso al mio matrimonio! Siamo fatti l'uno per l'altra, e Dio, che tutto dispone, non ci abbandonerà.)

Pamina-Costanza
(guarda Tamino)
Dunque tu mi ami? Oh dimmelo ancora una volta, io ascolto la parola amore tanto volentieri!

Papageno
Sei proprio una brava ragazza!

Pamina-Costanza
Ma se questa fosse una trappola? *(persa tra i due caratteri dello stesso uomo, indica Papageno)* Se costui fosse uno spirito maligno?

Papageno
Io uno spirito maligno? Ma io sono il miglior spirito del mondo!

Tamino
Bella fanciulla, se ti dovesse sorgere di nuovo un dubbio così malvagio ch'io ti voglia ingannare, allora pensa forte forte forte solo all'amore... e ogni cattivo sospetto svanirà...

Pamina-Costanza
(accarezzando Papageno come un cane fedele)
Amico perdona, perdona se ti ho offeso! Tu hai un cuore tanto sensibile, lo vedo in ogni tuo lineamento!

Papageno
Ho un cuore pieno di sensibilità... Certe volte vorrei strapparmi tutte le penne... quando penso all'amore!

[N. 9 Duetto Pamina - Papageno]

Pamina
Bei Männern, welche Liebe fühlen,
Fehlt auch ein gutes Herze nicht.

Papageno
Die süßen Triebe mitzüfuhlen
Ist dann der Weiber erste Pflicht.

Beide
Wir wollen uns der Liebe freun,
Wir leben durch die Lieb' allein.

Pamina
Die Lieb' versüßet jede Plage,
Ihr opfert jede Kreatur.

Papageno
Sie würzet unsre Lebenstage,
Sie wirkt im Kreise der Natur.

Beide
Ihr hoher Zweck zeigt deutlich an:
Nichts Edlers sei, als Weib und Mann.
Mann und Weib, und Weib und Mann,
Reichen an die Gottheit an.

Pamina
Da chi sa provare amore,
amore non tarda a farsi scoprire.

Papageno
Scoprire la gioia d'amore
sarà dolcissimo fino a morire.

A due
La vita sarà amore spartire,
amore dare, amore sentire.

Pamina
Amore addolcisce ogni dolore,
accoglie l'offerta d'ogni creatura.

Papageno
Risplende nel mondo e nella natura,
perché bellezza più grande non c'è.

A due
L'amore ci fa più grandi di noi!
che nulla è più nobile di un uomo e una donna.
L'uomo con la donna e la donna con l'uomo
si innalzano fino alla divinità.

Pamina sparisce. Buio.

Tamino
Paminaaaa! Paminaaaa! Me l'han rapita... voglio liberarla! Salvarla!

Papageno
Dove siamo ora? Cosa sarà di noi?

Tamino
(accende un lume)
Costanza... ci vuol Costanza...
(comincia a cercare nel buio una via d'uscita)

Si illumina una via d'uscita a destra, c'è un cartello: Tempio della Ragione.

Tamino
Là... al Tempio della Ragione...
(fanno per andare a destra)

Voce fuori scena
Indietro!

Tamino
Indietro? E per qual ragione?

Si illumina una via d'uscita a sinistra, c'è un cartello: Tempio della Natura.

Papageno
Non c'è ragione!!! Là, laggiù dall'altra parte... al Tempio della Natura...

Voce fuori scena
Indietro!

Papageno
Indietro? E con che cuore???

Tamino
Anche qui si grida indietro? Forse là dietro!

Papageno
No là davanti... Oddio siam perduti...
(Tamino smarrito si ferma nel buio con a fianco Papageno tremante)

Papageno
Criez avec moi contre mon mauvais sort!!! *(vede Tamino accasciarsi)* Cos'hai? Perché non avanzi?

Tamino
Lasciami...

Vengono portate due sedie. Tamino e Papageno si siedono come in anticamera. Tamino, a destra, e Papageno a sinistra aspettano visibilmente frustrati, da prima accaldati e poi raffreddati...

Voce fuori scena
Mi sembra di rivivere l'angoscia di tutte quelle volte che mi son sentito solo, perso e umiliato... durante i miei viaggi in cerca di fortuna... quante attese, quante anticamere, quanti inchini, ad aspettare negli ingressi come un lacchè... e alloggi sudici per sorci! Camere buie che sembravano gabinetti, tra spifferi e umidità in attesa di un cenno da un marchese o una duchessa, un barone, un imperatore, o un re... *(grida al cielo)* il mio sangue non sarà nobile!!! Ma ho più onore in corpo io di cento conti!!! È il cuore che nobilita l'uomo!!!

Un nobile entra da sinistra con accento tedesco. Tamino lo fissa mentre Papageno si alza e si prostra... e lo segue affannosamente.

Nobiluomo
Non posso assicurarle nulla! Ritorni domani, è tempo di caccia, abbia pazienza, si faccia un nome in Italia... oggi non se ne fa nulla.

Papageno
Mi conceda, vostra altezza serenissima, di prostrarmi umilmente ai suoi piedi e di offrirle i miei servigi.

Nobiluomo
Mio caro figliolo... non ci sono posti vacanti...
(esce a destra)

Papageno
Vi assicuro, vostra altezza serenissima, che farei certo onore a Monaco...

Nobiluomo
(lo dice da fuori scena)
Sì... ma tutto ciò non serve a nulla, non ci sono posti vacanti...

Tamino
Queste parole le disse mentre se ne andava... e a Parigi ho atteso otto giorni l'arrivo della duchessa di Chabot...

Entra da destra una Nobildonna con accento francese.

Nobildonna
Ritorni domani... dopodomani... e dopodopodomani...

Tamino
E poi dopo se ne arriva scivolando sul parquet tutta imbellettata...
(seduto guardandola passare verso sinistra)

Nobildonna
Caro Mozart si accontenti di questo piano scordato...

Papageno
Sarei felicissimo di suonarle qualcosa ma al momento mi è impossibile perché non sento più le dita dal freddo.

Nobildonna
O oui Monsieur vous avez raison!...
(batte le mani: tornando al centro vengono portati due piedistalli e due tele per disegnare)

Voce fuori scena
(su rumore di mosche e zanzare, Papageno cerca di schiacciarle)
E così io lì ad aspettare... aspettare... un'ora, due ore, tre ore di noia in un'immensa stanza gelida senza camino... in un silenzio di morte... ho sofferto il freddo non solo alle mani ma in tutto il corpo e ai piedi infangati dalle strade, alla testa... al cuore...
(entrano due servi, uno con uno spartito e l'altro con la sedia, e invitano Tamino al centro per suonare, stufo si alza)

Tamino
Alla fine per farla finita ho suonato su quel miserabile pietoso pianoforte...

Papageno
Il peggio è stato che la Duchessa Culettini con i suoi amici...
(indica a destra)

Nobiluomo
(si presenta con un inchino, dopo aver detto il nome si stupisce)
Il conte Pisciabene...

Papageno
Eeee...

Nobildonna
(si presenta con un inchino e idem per lei... si turba)
La principessa Puzzadimerda...

Papageno
Hanno continuato a disegnare per tutto il tempo, senza levare la testa dai fogli...

Tamino
E così ho dovuto suonare per le poltrone, per i tavoli, per i muri... che pena...
(Tamino si alza di scatto e Papageno dà un calcio alla sedia)

Nobildonna
Ha finito? Bravo!!! Bravo!!! *(tutti applaudono)* O c'est un prodige! N'est-ce pas? C'est inconcevable! C'est étonnant!!! Bravo!!! Bravo!!!

Dall'alto scende una decorazione gigante dell'Ordine di Gran Croce... che oscilla come un pendolo. Al centro uno sperone.

Nobiluomo
(strattonando Tamino)
Ma cosa vedo!!! La decorazione dell'Ordine di Gran Croce!!!

Nobildonna
Lei cavaliere del Santo Papa!!! Bravo!!! È uno di noi?

Nobiluomo
Signore... dello Sperone!
(ridono)

Nobildonna
Me la presta la sua croce? Quanto varrà?
(gliela prende)

Nobiluomo
Un tallero bavarese? È di rame?
(ridono)

Papageno
No di latta!
(cercando di prenderla mentre se la lanciano)

Nobildonna
(ridono)
Ma mi dica, lo sperone posso eventualmente toglierlo?
(lo lancia al nobile)

Papageno
Certamente, non ne ha bisogno, tanto ce l'ha già in testa! Anche io ce l'ho in testa ma c'è differenza! *(le toglie la parrucca e dà dei colpi sulla testa vuota della nobildonna)* Non vorrei proprio fare a cambio con la sua!

Nobiluomo
In futuro dovrete avere più rispetto quando porterò la croce del signor Mozart.
(Tamino intercetta il lancio e riprende la sua decorazione...)

Rumore di tuono.
Smettono tutti di ridere e spariscono, restano al centro Tamino e Papageno di spalle immobili.

Voce fuori scena
Caro signore, è più facile per me ottenere tutte le decorazioni che può ricevere lei che non per lei diventare quello che sono io! Anche se morisse e resuscitasse due volte! E con ciò, Adieu!

Si illumina una porta dietro sul fondo al centro con sopra scritto: Tempio della Conoscenza.
Esce Sarastro dal tempio.

[N. 10 dal Finale I]

Sarastro
Wo willst du, kühner Fremdling, hin?
Was suchst du hier im Heiligtum?

Tamino
Der Lieb' und Tugend Eigentum.

Sarastro
Die Worte sind von hohem Sinn!
Allein, wie willst du diese finden?
Dich leitet Lieb' und Tugend nicht,
Weil Tod und Rache dich entzünden.

Sarastro
Che cosa cerchi, audace forestiero?
Cosa cerchi qui nel tempio?

Tamino
Il regno dell'amore e della virtù.

Sarastro
Alti sentimenti!
Ma come intendi trovarli?
Non ti guida né amore né virtù,
poiché ti infiammano morte e vendetta.

Tamino
Sì! Vendetta contro tutto il Male di questo mondo!!! Amore e virtù dici tu? Ma come sopravvivono in un mondo senza giustizia.

Sarastro
Figlio non mi è concesso dirtelo...

Tamino
Nessuno risponde... Non finirà mai questo mistero?

Con voci da dentro. Tutti

Sarastro
Sobald dich führt der Freundschaft Hand
Ins Heiligtum zum ew'gen Band.

Tamino
O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden?
Wann wird das Licht mein Auge finden?

Sarastro und Stimmen vonn innen
Bald, Jüngling, oder nie!

Sarastro
La mano dell'amicizia
ti guiderà nel tempio sacro.

Tamino
Oh notte eterna! quando svanirai?
Quando la mia vista troverà la luce?

Sarastro e voci da dentro
Presto, giovane, o mai più!

Voce fuori scena
Oh se fossi almen capace, Onnipotenti, in vostro onore, dimostrar con i suoni la mia Gratitudine (indica il cuore) come sgorga ora da qui!

[N. 11 Adagio dal Concerto per clarinetto K 622]

Vento, campane.
Sarastro, come un padre che consiglia alle moltitudini di nutrirsi di cose alte come la musica.

Sarastro
Commosso dall'unità dei vostri cuori, che vi hanno condotto qui, vi ringrazio a nome dell'umanità... che sola può ergersi contro le tenebre. Questo giovane vuole strappare da sé il velo dell'oscurità e volgere gli occhi al Tempio della massima luce. Custodire questo virtuoso, offrirgli amichevolmente la mano, sia oggi uno dei nostri doveri più importanti. C'è chi spera attraverso inganno e superstizione d'incantare il popolo e di distruggere il nostro solido tempio! Ma non ci riuscirà! Il caro giovane lo consoliderà! Sarà premio alla virtù! Punizione al vizio!

Primo Adepto
Ma se il suo spirito lo abbandonasse, ed egli soccombesse alla dura lotta? Non è un principe...

Sarastro
Di più: egli è un Uomo!

Secondo Adepto
Ma se egli, nel fiore della giovinezza, impallidisse esanime?

Sarastro
(indicando Mozart)
Allora accederà alle gioie degli Dei prima di noi.

Sarastro
E tu, che gli astri hanno destinato a difensore della verità, insegnaci con la tua saggezza quale sia il dovere dell'umanità, *(indica il pubblico)* insegna loro a riconoscere il potere degli Dei.

[N. 12 Aria di Sarastro con Coro]

Coro in ombra dietro Sarastro.

Sarastro
O Isis und Osiris, schenket
Der Weisheit Geist dem neuen Paar!
Die ihr der Wandrer Schritte lenket,
Stärkt mit Geduld sie in Gefahr.

Chor
Stärkt mit Geduld sie in Gefahr.

Sarastro
Laßt sie der Prüfung Früchte sehen.
Doch sollten sie zu Grabe gehen,
So lohnt der Tugend kühnen Lauf,
Nehmt sie in euren Wohnsitz auf!

Sarastro
O Iside e Osiride date
alla nuova coppia lo spirito della saggezza,
voi che guidate i passi dei viandanti,
rendeteli forti nel pericolo.

Coro
Rendeteli forti nel pericolo.

Sarastro
Fate che raccolgano i frutti delle prove,
ma se dovessero morire,
premiate allora la loro virtù audace
e accoglieteli nella vostra casa.

Chor
Nehmt sie in euren Wohnsitz auf!

Coro
Accoglieteli nella vostra casa!

Sarastro parte.
Tuono rimbomba, buio... luce sui due sul letto... soli di nuovo. Persi.

Tamino
Che notte terribile... Trazom mi sei ancora vicino?

Papageno
Io, sicuroooo!

Tamino
Dove pensi che ci troviamo ora?

Papageno
Dove? Eh! Se non fosse buio, te l'avrei già detto... ma così... *(tuono)* Ahimè!

Tamino
Che c'è?

Papageno
La cosa non si mette bene, a quanto pare!

Tamino
Tu hai paura, a quanto sento.

Papageno
Paura proprio no, solo un gelo mi corre lungo la schiena.

Tuono.

Papageno
Ahimè!

Tamino
Che hai?

Papageno
Credo che mi stia venendo la febbre...

Tamino
(dà forza alla parte più debole di lui)
Sii un Uomo!

Tuono e buio.

Papageno
Oh! Oh! Oh! Questo è il mio ultimo istante! *(accende una lucina)*
Vedo una figura nera che si avvicina... non ti appressare! Tutto gela attorno! Digli qualcosa anche tu... Tamino...!
(Papageno illumina gli occhi di Tamino)
Perché mi fissi con occhi ciechi...
(Papageno illumina verso l'oscurità)
È la morte...?

Appare l'Ombra della Morte.

Voce fuori scena
Ssssst... non avere paura, la morte è l'unico vero fine della nostra vita, è un'amica sincera e carissima dell'uomo, la sua immagine non solo non ha per me più nulla di terrificante, ma mi appare addirittura molto tranquillizzante e consolante. Accettarla è la chiave della nostra vera felicità!

Papageno
Ma cosa dici? Non lasciarti abbattere dalla malinconia!

Ombra della Morte
Porgimi la mano!

Tamino
Eccola.

Ombra della Morte
(guardando Papageno)
E tu? Sei pronto ad ottenere l'amore per la saggezza?

Papageno
Io no! non sono pronto! E non pretendo affatto alcuna saggezza! Sono una persona semplice! Che si accontenta di dormire, mangiare e bere!

L'Ombra si allontana facendo sparire Tamino nel buio e nel fumo.

E magari se fosse possibile, una buona volta, riavere indietro la mia bella ragazzina!...
(si gira e si rende conto di essere solo... senza la parte profonda di lui, al buio)
Tamino? Dove sei? Taminoooo! Ehi luce! Qui! Fate luce! È proprio strano! Ogni volta che mi abbandona, non si vede più nulla con gli occhi spalancati!...
(grida al mondo)
Ma ditemi un po'! Cari signori miei! Perché bisogna provare tutti questi tormenti? Quando si brucia così si muore...
(sviene)

[N. 13 Flauto solo]

Entra Papagena vestita da vecchia.

Papageno
Lasciami qui... giaccio svenuto!

Papagena gli alita in faccia.

Ah! *(si sveglia di botto, spaventato)* E tu chi saresti? La vecchiaia?

Papagena
Ehehehe!

Papageno
Gioca brutti scherzi!

Papagena
Vuoi sposarmi?

Papageno
No! Grazie! Mio Dio! Che bruttezza! Sembra Thiesel... la mia vecchia domestica di Salisburgo... Meno male che avevo chiesto una bella ragazzina!
(la vecchia comincia a preparare un letto nuziale!!! Con petali cuscini e lenzuola)

Papagena
Se non mi sposi rimarrai per sempre qui... prigioniero della tua giovinezza...

Papageno
Mondo bugiardo! Quando il viaggio è così eterno, a uno potrebbe anche passare per sempre la voglia dell'amore...

Papagena
Conto fino a tre... *(zufola)* eins *(zufola)* zwei...

Papageno
(zufola)
Drei...

[N. 14 Duetto Papageno - Papagena]

Appaiono i tre Fanciulli.

Papageno
Nun wohlan! es bleibt dabei!
Weil mich nichts zurücke hält,
Gute Nacht, du falsche Welt!

Die drei Knaben
Halt ein! o Papageno, und sei klug!
Man lebt nur einmal, dies sei dir genug.

Papageno
Ihr habt gut reden, habt gut scherzen;
Doch brennt' es euch, wie mich im Herzen,
Ihr würdet auch nach Mädchen gehn.

Die drei Knaben
So lasse deine Glöckchen klingen,
Dies wird dein Weibchen zu dir bringen.

Papageno
Ich Narr vergaß der Zauberdinge!
Erklinge Glockenspiel, erklinge,
Ich muß mein liebes Mädchen sehn!

Papageno
E allora, è deciso!
Buona notte, mondo bugiardo!

I tre Fanciulli
Papageno, si vive una volta sola.

Papageno
C'è poco da scherzare!
Vi ardesse il cuore come a me!
Anche voi cerchereste amiche!

I tre Fanciulli
Fa risuonare i tuoi campanelli
e chiedi che ti portino una moglie!

Papageno
M'ero dimenticato della magia!
Suonate campanelli suonate!
Io devo vedere la mia cara fanciulla.

Klinget Glöckchen klinget,
Schafft mein Mädchen her!
Klinget Glöckchen klinget,
Bringt mein Weibchen her!

Die drei Knaben
Nun, Papageno, sieh dich um!

Papagena si svela! Duetto.

Papageno
Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!

Papagena
Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!

Papageno
Bist du mir nun ganz gegeben?

Papagena
Nun bin ich dir ganz gegeben.

Papageno
Nun so sei mein liebes Weibchen!

Papagena
Nun so sei mein Herzenstäubchen!

Beide
Welche Freude wird das sein,
Wenn die Götter uns bedenken,
Unsrer Liebe Kinder schenken,
So liebe, kleine Kinderlein!

Papageno
Erst einen kleinen Papageno!

Papagena
Dann eine kleine Papagena!

Papageno
Dann wieder einen Papageno!

Papagena
Dann wieder eine Papagena!

Beide
Es ist das höchste der Gefühle,
Wenn viele, viele Papageno/Papagena
Der Eltern Segen werden sein.

Suonate, campanelli, suonate!
Conducete qui la mia fanciulla!
Suonate, campanelli, suonate!
Portate qui la mia mogliettina!

I tre Fanciulli
Papageno, guàrdati attorno!

Papageno
Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!

Papagena
Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!

Papageno
Ora sei tutta mia?

Papagena
Ora sono tutta tua!

Papageno
Mia piccola sposa!

Papagena
Mio piccioncino!

A due
Qual gioia se gli Dei ci sentissero vicini,
ci mandassero bambini, cari come noi.

Papageno
Prima un piccolo Papageno!

Papagena
Poi una piccola Papagena!

Papageno
Poi di nuovo un Papageno!

Papagena
Poi di nuovo una Papagena!

A due
E tutti loro saranno la benedizione dei genitori.

Si buttano sul letto sfatto con piume ovunque... ridendo.

Papageno
Amore! Acchiappa al volo per aria! Bs... Bs... Bs... tanti bacetti volano via da me nell'aria! per te! Acchiappalo! Acchiappa! Bs... eccone ancora uno che trotterella dietro agli altri! Acchiappalo!
(I bambini cercando di prenderli escono dai cuscini, Papagena benda gli occhi a Papageno)

Papageno
(gioca bendato a rincorrerla)
Chi è che mi copre gli occhi?
Ah! E così?... Allora prepara per bene il tuo caro bellissimo nido! Perché il mio giovanotto in effetti se lo merita! Si è comportato benissimo! Altro non desidera se non di possedere la tua cosa più bella! Il briccone pizzica... Non si può tenerlo a freno!

Stringe a sé la moglie sciogliendosi la benda.
Appare il ritratto di Costanza.

Ahimè! Mia moglie? Sorride? Arrossisce? Ebbene in nome di Dio!
Ora ce l'ho e me la devo tenere! Che altro resta da fare? Devo tessere le lodi e immaginare che siano vere!

Papagena di nuovo da strega riordinando con una scopa e portando via letto e cuscini e lenzuola!

Papagena
Che confusionario che sei! Fogli, vestiti, e piume da per tutto! Quante composizioni si sono perse! Fogli per terra! Sotto al letto! Sul biliardo, la credenza! Fin dentro la stufa! Bruciate! Mai più ritrovate! Sei talmente pigro che invece di cercarle le riscrivi come fossero stampate a mente! E smettila di tamburellare con le dita sul petto e sul cappello!
(Rimette a posto spazzando e ripulendo il giaciglio da piume, vestiti, fogli e cuscini bianchi)

Voce fuori scena
Stanzi! Quanto siamo stati allegri insieme... proprio come dei bambini e come sono noiose le ore che sto passando qui... il tempo senza di te mi pare interminabile...

Dietro al tulle col viso di Costanza si intravede Nannerl.

Voce fuori scena
Nannerl! Sei tu? Cara sorella mia! Grazie al cielo ti ho ritrovato... ma tu sei triste? Non mi parli? Non mi ami più?

Rumore di cinguettio.

Come sta il signor canarino? Canta sempre? Che baccano!!! Ma è così ricco di ispirazione!!!

Rumore di un cane che abbaia.

E Pimperl? Ti ricordi quando appoggiava la zampa sulla tavola? Perché voleva il tabacco? E il mio stornello... avresti dovuto conoscerlo! Quante idee musicali ci siam scambiati... è volato via così... senza avvisarci... pochi giorni dopo nostro padre... Quando è spirato gli ho scritto un poema... «qui giace un caro matto... negli anni suoi ridenti conobbe il gusto amaro della morte... donagli una piccola lacrima... non era cattivo... era solo un po' monello!».

Nannerl
Caro Fratello... L'ho sempre detto... sei sempre rimasto un bambino... non mangiavi... divoravi... non sonnecchiavi... dormivi come un ghiro e russavi come un orso... quasi il tuo essere sapesse di dover far fronte ad una sovrumana energia creativa... che ti consumava... tra malanni d'ogni genere... la vita sarebbe stata breve... il cielo ti reclamava a sé... e allora... diviso tra esuberanza e malinconia ti immergevi in quel magico Regno di Rücken che ti eri inventato per sopravvivere allo studio costante e ai freddi e polverosi viaggi che nostro padre ci imponeva per far mostra di noi in tutta Europa! Ricordi? La mamma ti proteggeva... vedeva bene che quel ritmo di vita ti esauriva... che avevi bisogno di lasciarti andare... ci inventammo una lingua... e un paese tutto nostro... da bambini per sentirci ancorati ad un luogo che ci confortasse... il nostro domestico ti aveva disegnato una mappa... con strade, giardini, case, e un teatro!!! Di cui eri il Re...

Voce fuori scena
E tu la Regina! La più brillante pianista del nostro tempo!

Nannerl
Mi sono votata al tuo talento... consumata a far quadrare i conti, piegata a dar lezioni di piano per sostenerti nell'ascesa... quanti sacrifici... ma la vita costa cara!... io e papà ti mandavamo tutto il denaro che riuscivamo a mettere da parte... mi è stato chiesto di rinunciare a quel che avrei potuto essere... e l'ho fatto per te... e non te l'ho mai fatto pesare... componevo di nascosto... vergognandomi di trasgredire alle regole... chissà... forse... in altro luogo... in altro tempo... ma nostro padre non voleva che componessi... e nulla è rimasto nella storia... se non qualche tua riga di incitamento per continuare a farlo... ah! Le tue lettere... in quelle quattro mura dell'appartamento di Salisburgo... divennero il mio unico appuntamento di svago col mondo... come le aspettavo... e poi, a poco a poco, il silenzio...

Appare il video ritratto famiglia Mozart.

Come la mamma... anche lei... non si occupò mai veramente di se stessa... e della sua salute... lei che amava starsene a casa tra le sue cose... ti accompagnò in viaggio fino a Parigi perché papà doveva restare a Salisburgo... e se ne andò via così... lontana dalla sua terra... in silenzio... Ripetevi... non l'abbiamo perduta per sempre... la rivedremo ancora...

Papageno e Tamino piegano i vestiti sparsi e il lenzuolo del letto e li rimettono nel baule.

Quando ci arrivò la notizia fu come un pugno allo stomaco... (vomitai per tutta la notte) e poi pensai a te... che l'adoravi... chissà che angoscia, tu solo... vederla agonizzare... in quella stanza buia... chiedeva acqua... le dettero dell'aceto... come a Cristo... sei corso a piedi a cercare il dottore... infangato fino alle ginocchia... era a teatro... ti dissero... quando finisce lo spettacolo arriva... poi l'attesa... tra spasmi trattenuti... il salasso... i rantoli di dolore, poi il coma... la morte...
Papà non te lo ha mai perdonato... per lui l'unico responsabile eri tu... e non l'hai mai perdonato per questo...

Voce fuori scena
I vestiti della mamma da rimettere dentro al baule... che strano... ora che lei non c'è più... mentre piego le sue camicie... le sue calze... le sue cuffie...

mi accorgo che è la prima volta che sto facendo qualcosa per lei... l'unica che mi abbia profondamente compreso...
Sorella mia! Almeno tu... abbi cura di te stessa... e poi... La tua promessa... sai bene quale! Tu carissima! Ti prego mantienila davvero... componi... componi... tu che lo fai in modo impareggiabile...

Nannerl
Sono la sorella di Mozart... la storia mi ha condannata all'oblio.

[N. 15 Aria della Regina della notte]

Appare la Regina della notte a rappresentazione della frustrazione del femminile nei secoli...

Regina della notte
Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen,
Tod und Verzweiflung flammet um mich her!
Fühlt nicht durch dich Sarastro Todesschmerzen,
So bist du meine Tochter nimmermehr!
Verstoßen sei auf ewig, verlassen sei auf ewig,
Zertrümmert sei'n auf ewig alle Bande der Natur,
Wenn nicht durch dich Sarastro wird erblassen!
Hört, Rachegötter, hört! der Mutter Schwur!

Regina della notte
Oscure furie m'ardono nel cuore,
morte e dolore bruciano in me!
Se per tua mano Sarastro non si lacera,
tu non sarai più mia figlia!
Scacciata, ripudiata,
abbandonata tu sarai,
se Sarastro non impallidirà per causa tua...
Udite, dèi della vendetta, il giuramento di una madre!

Tuono.
Appare Sarastro e scaccia l'ombra della Regina della notte... e le ragazze che rappresentano l'indecifrabile con lei. Fogli dappertutto.

Voce fuori scena
Pace, pace! fatemi comporre in pace... il mio cuore è inquieto, la mia mente è confusa... in simili condizioni come si può concepire e comporre qualcosa di buono?
Appartengo troppo agli altri e troppo poco a me stesso...

Sarastro
Al caos si risponda con giustizia! So che si trama contro di me e l'umanità! So che sarà duro il cammino... quante delusioni e patimenti, sia fisici che morali... il cielo conceda a questo mio caro figlio coraggio e fermezza!

[N. 16 Aria di Sarastro]

Sarastro
In diesen heil'gen Hallen
Kennt man die Rache nicht!
Und ist ein Mensch gefallen,
Führt Liebe ihn zur Pflicht.
Dann wandelt er an Freundes Hand
Vergnügt und froh ins bessre Land.

In diesen heil'gen Mauern,
Wo Mensch den Menschen liebt

Sarastro
In queste sacre soglie
ignota è la vendetta!
Se qualcuno ha peccato
l'amore lo riporta al dovere.
Condotto da una mano amica
andrà verso un paese migliore.

In queste sacre mura,
dove l'uomo ama l'uomo,

Kann kein Verräter lauern,
Weil man dem Feind vergiebt.
Wen solche Lehren nicht erfreun,
Verdienet nicht ein Mensch zu sein.

non si nasconde un traditore,
perché si perdona il nemico.
Chi non segue questi insegnamenti
non è degno di essere un uomo.

Buio.
Mozart bambino con un violino assieme al Padre...
Papageno, Tamino, le tre Dame.

Mozart bambino
(Sarastro come lo spirito del sapere lo guarda dall'alto!)
Papà...

Sarastro
(al bambino)
Dov'è il tuo spartito?

Mozart bambino
Nella mia testa!

Sarastro
È piccola!

Mozart bambino
Ma pesante da portare...

Sarastro
Ahahaha! Vieni qui... ti ricordi quando mi dicevi «Papà viene subito dopo Dio...»
Figlio mio, Dio ti ha dato un talento divino... ma va coltivato... ed ha scelto me per farlo!

[N. 17 Coro dei Fanciulli]

Die drei Knaben
Zum Ziele führt dich diese Bahn,
Doch mußt du Jüngling männlich siegen,
Drum höre unsre Lehre an:
Sei standhaft, duldsam, und verschwiegen!

I tre Fanciulli
C'è un piccolo sentiero
che ti conduce ad essere uomo!
Ascolta il nostro insegnamento!
Sii forte, silenzioso, paziente! Ricordati sempre!
Sii uomo e vincerai da uomo!

Padre
Avevi una passione per i numeri... quando imparasti a contare tavolo, sedia, pareti e persino il pavimento erano ricoperti di numeri che scrivevi con il gessetto... poi seguirono le note... e alla matematica la musica... con quanta emozione mi accorsi delle tue straordinarie qualità e con quanta dedizione mi sono prodigato ad elevarle...

Sarastro
(come un Dio che dà un monito ad un padre)
È responsabilità d'un genitore mettere a frutto i talenti dei propri figli... e tu... hai ricevuto un dono prezioso!

Cambio luce. Il Padre amorevole si trasforma nell'ombra della coscienza di chi sa di aver deluso.

Padre
Ma poi, quando crescerai... tutti sembreranno dimenticare il prodigio che eri stato... *(strattonandolo)* e noi ci indebitiamo per te... perché abbiamo messo le nostre vite nelle tue mani... Non devi permetterti distrazioni dal tuo lavoro hai capito?!

Tamino
Lascialo stare!!! Per far piacere a voi quel bambino ha sacrificato la sua felicità, la sua salute, la sua vita... e quella di sua madre e di sua sorella...

Padre
Tua sorella si sta esaurendo a furia di dare lezioni di clavicembalo... perde la vista per te! È una santa del Signore... ma com'è che sei così cambiato! Non sei più lui!!!! *(guardando il bambino)* Rispetto all'infanzia hai cambiato completamente carattere! Da bambino ti comportavi più come un adulto e quando stavi seduto al pianoforte con la tua musica nessuno poteva azzardarsi a farti il minimo scherzo! I tratti del tuo volto erano così seri che molti temevano che non vivessi a lungo per via del tuo talento troppo precoce! E dell'espressione sempre pensosa del tuo viso... ma ora... a quanto pare sei sempre pronto a rispondere a chiunque in tono scherzoso... in qualsiasi circostanza!
Figlio mio! Quello che ti ha perduto è il tuo caratteraccio emotivo e orgoglioso! Irascibile e capriccioso!!! Il fatto di dire sempre in faccia a chiunque ciò che pensi! Di non piegarti all'autorità!
Non sai venderti! Non sai trattare! Non sai far quadrare i conti in casa! Non sai risparmiare! Tra carrozze, abiti, cene, feste e sregolatezze!!! Tredici appartamenti hai cambiato! Una costante discesa negli abissi della povertà! Tra debiti e usurai! E il denaro che continua a scivolarti tra le dita! Solo fuoco in te! Sei la mia più grande delusione...

Voce fuori scena
È così che ripaghi i nostri sacrifici? I nostri sforzi?... Irresponsabile buono a nulla! Disordinato, eccentrico! Capriccioso! Pazzo! Impara a ringraziare e sottometterti all'autorità!!! Finirai impecorito da una donna su un sacco di paglia! Spendaccione disgraziato! Lascerai i tuoi figli sulla strada! Irriconoscente! Ti getteranno in una fossa comune e finirai dimenticato!!!

Tamino
(grida sulla voce del padre)
Io non sono come voi!!!

Papageno
E i miei difetti mi son cari! Non sono vostri!!! Son miei!!! E me li tengo!!!

Tamino
State contento di non avere per figlio un vigliacco! Per far piacere a voi ho sacrificato tutto! Ma non il mio onore! Il mio onore mai! A costo di chiedere l'elemosina! Via! Lontano!

Papageno
Lontano dai serpenti e dalle vipere, altere e superbe fino alla nausea...

Tamino
Voglio seppellire nel più profondo oblio questi ricordi perché mi avvelenano il sangueeeee!!!

Buio. Il Padre sparisce

Voci sul bambino che resta solo davanti a noi…

Voce fuori scena
Ero pieno di musica… come avrei potuto occuparmi di problemi terreni…

[N. 18 Ouverture del *Flauto magico*]

Video di composizioni.
Scende una marsina rossa dall'alto, al centro… il bambino sotto allarga le braccia quasi la musica scaturisse da lui…

Mi spiravano già in testa le sfumature che avrei dato ad Ariel nella *Tempesta* di Shakespeare… le trame del vento e del mare, si dipingevano di armonie… sfuggite al segno scritto… Calibano… Miranda… Prospero… rimarranno della materia di cui son fatti i sogni… perdonatemi… non sono stato capace di adattarmi alla crudezza del mondo… la sostanza greve della mia carne si è dissolta… ma i suoni m'hanno preservato l'anima intatta…

Video di note che riempiono lo spazio…

Potete fare con me ancora tanti bei discorsi… io sono là… tra le righe di quelle mie note volanti… mi troverete là… se saprete accogliermi… ah! Non dovete preoccuparvi… nella mia opera c'è musica per tutti i tipi di persone… salvo che per le orecchie lunghe! Oooih! Oooih! Agli stupidi non mi pare una gran sciagura se non piacerà… e poi… piacerà la mia musica… non piacerà… a dire il vero me ne importa pochissimo… e comunque ho fatto in modo che anche i meno colti possano provare piacere senza sapere perché… e vedrete che anche i somari vi troveranno qualcosa di loro gusto! Anche solo guardandola… ma vi prego imparate ad ascoltarla… e sentirla… e se non ho chi m'oda parlo d'amor con me…

Entrano lentamente tutti gli amici. Quattro uomini e quattro donne avanzano mentre Tamino e Papageno tornano persi come da inizio…

Papageno
Sì… forse non ha saputo adattarsi alla vita… ma ha saputo celebrarla… grazie a noi.

Tamino
Vi ha dato tutto se stesso… negli ultimi mesi con la mente e il corpo in disfacimento è riuscito a comporre, oltre al resto… l'Adagio per glassarmonica…

Papageno
Il flauto magico…

Tamino
La clemenza di Tito…

Papageno
Il Concerto per clarinetto...

Tamino
E il suo canto funebre... il Requiem... che mai avrebbe voluto lasciare imperfetto...

Papageno
(grida al pubblico)
Pensateci la prossima volta che starete a letto con l'influenza...

Tamino e Papageno lenti, ricordando frammenti di memoria ai lati della marsina...

Tamino
Perché il mio Requiem non l'ho finito?... perché?

Papageno
Eppure la vita era pur sì bella...

Gli amici girano attorno ai due e alla marsina come un girotondo dei ricordi...

Voci fuori scena
Il crepitar del fuoco... l'odore di talco, di tabacco, e di cera... lo scintillio dei candelabri a teatro... le cavalcate al mattino... lo scalpitio degli zoccoli sul selciato... il tintinnio delle stoviglie, i fiorellini di elleboro, il tricorno, San Pietro, Allegri, il Papa, Padre Martini, il Real Teatro di San Carlo, la passeggiata del lungo mare a Napoli, i lazzaroni, le tabacchiere, Versailles, la Pompadour, l'imperatore, Rousseau, il buon selvaggio! Arlecchino, Venezia, il Carnevale, Casanova, Da Ponte, quella canaglia di Voltaire, la birra, il punch, il sigaro fumante... ah... Don Primus e il profumo delle cotolette... il fango sulle strade, il freddo, l'umidità, la polvere, il caldo, una tazza fumante di caffè... gli amici... il biliardo, il tiro a segno... le risate... le sorelle Weber... il primo amore... le macchie di inchiostro sulle dita... la musica... l'opera, il canto di quel monello del mio stornello, i bottoni di madreperla, le donne, il buon vino! Che gusto! Alla vostra salute! Alla vostra! Alla vostra! Alla vita! Alla vita! Alla vita!

(tutti alzano un bicchiere per brindare alla vita che se ne va via)

Rumore di pendolo batte l'ora. Cambio luce. Buio in orchestra... tutti si spaventano ma si accendono due lucine... che illuminano solo i visi...
Tamino e Papageno come da inizio.

Tamino
Non avere paura... ora so cosa siamo... siamo l'ultimo suo respiro... tra cielo e terra.

Papageno
E noi chi siamo?

Tamino
Siamo emanazioni di fantasie sfuggite all'oblio, siamo vita nella morte... dentro e fuori di lui... Siamo musica pulsante dei suoi ricordi...

Tutti
(ripetendo)
Siamo ricordi... i suoi ricordi ...

Luce sui visi e solo sulla marsina.

Voce fuori scena
Ricordo l'effetto incantevole prodotto dalla musica del mio *Flauto magico* da un palco vicino all'orchestra... e quando andai a prendere in carrozza Salieri e la Cavalieri per condurli a teatro, proprio lì... in quel palco... Ah! non c'è stato un brano che non gli abbia strappato un «bravo » e un «bello»... E non finivano mai di ringraziarmi per il piacere che gli avevo procurato, ma quel che mi fa più piacere è l'approvazione muta della gente... quanto la mia opera stia crescendo sempre di più nella stima del pubblico... è straordinario... immaginare... nella stessa sera la mia prima a Vienna del *Flauto* e l'ultima del mio *Tito* a Praga... Ah! la carriera si apriva sotto auspici tanto fortunati... ma l'ora suona, lo sento a quel che provo, sono in procinto di spirare, ho finito prima di aver goduto del mio talento. La vita era pur sì bella, ma non si può cangiare il proprio destino... nessuno misura i propri giorni, bisogna rassegnarsi, sarà quel che piacerà alla provvidenza... Quando Dio lo vorrà anch'io lo vorrò... termino, eccomi all'ultimo mio canto funebre... un Requiem che un'ombra mi commissionò inchinandosi... non devo lasciarlo imperfetto... è per me stesso che lo scrivo... Ma perché non riesco a terminarlo? Perché...

Sophie
Perché Mozart scrive per i vivi... non per i morti! Wolfgang! Wolfgang! Ricordi? Nei tuoi ultimi momenti di coscienza su questa terra chiedesti di intonare l'ultima aria del tuo Papageno! (Quella dello scherzo a quel somaro di Schikaneder... come dimenticare la sua faccia... dopo che l'hai sorpreso nella pausa con un arpeggio... ha dato una botta al carillon e dal palco ti ha gridato «chiudi il becco»...)
E, inchiodato a quel letto... esanime, mentre tutti piangevano... sorridevi sornione... *(rimembrando la scena...)* perché quel canto avrebbe reso la tua creatura immortale e beffandosi della morte, che ti sedeva innanzi, si apprestava a cavalcare leggera i secoli sulla sella del tempo!

Sorridono tutti sommessamente.
Scendono piume.

[N. 19 Aria di Papageno]

Papageno
Ein Mädchen oder Weibchen
Wünscht Papageno sich!
O so ein sanftes Täubchen
Wär' Seligkeit für mich!

Dann schmeckte mir Trinken und Essen,
Dann könnt' ich mit Fürsten mich messen,
Des Lebens als Weiser mich freun,
Und wie im Elysium sein.

Wird keine mir Liebe gewähren,
So muß mich die Flamme verzehren,

Se una ragazza moglie
con Papageno sta
il petto gli si scioglie...

Che gioia bere e mangiare
sarei anch'io un principe,
godrei la vita come un saggio!
Avrei il mio paradiso!

Se nessuna mi ama
mi consumerò tutto d'amore,

Doch küßt mich ein weiblicher Mund,
So bin ich schon wieder gesund.

ma se mi bacerà una bocca femminile,
allora sì che guarirò subito.

Crollano tutti come marionette al suolo...
La marsina sale lenta al cielo.

Papageno
Che bella quella marsina rossa! Crudelissima! Solletica il mio cuore!
Ma non si fa acchiappare!
Quanto avrei voluto possederla! Per poterla poi guarnire con i bottoni dei miei desideri, sono di madreperla e al centro una pietra di color giallo circondata da pietrine bianche...
Vorrei possedere tutto quanto c'è di bello e prezioso al mondo...
Ma perché chi non può farlo desidera e chi può non lo fa...

Tutti
Guardate vola via! Non si lascia acchiappare...
(tutti la guardano con le braccia tese in alto)

La marsina sparisce in cielo.
Rumore di tuono e buio.

Sarastro
Presto il nobile giovane proverà nuova vita, presto brillerà tra le stelle, il suo animo è ardito, il suo cuore è puro, presto sarà degno di noi.

Letto di morte in casa Mozart... Tamino e Papageno girano attorno alle figure che giacciono al suolo... lenti e poi si allontanano verso il letto...

Voce fuori scena
Quale terribile silenzio... sono di nuovo solo... avessi avuto un'anima viva che mi consolasse un poco... dove ho dormito? A casa naturalmente... solo che i topi mi hanno fatto buona compagnia. Ho fatto con loro dei bei discorsi... sono assalito da pensieri cupi che devo scacciare con la forza... non mi fa bene stare da solo quando ho dei pensieri per la testa... non so spiegarti le mie sensazioni, è una specie di vuoto che mi fa proprio male, un desiderio che non viene mai appagato e quindi non si placa mai... è incessante e cresce, anzi di giorno in giorno... Nemmeno il mio lavoro mi dà gioia... se vado al pianoforte e canto qualche brano dell'opera, devo smettere immediatamente. L'emozione è troppo forte... sono in procinto di spirare... non ne ho per molto... lo sento... so che devo morire... qualcuno mi ha avvelenato e ha calcolato esattamente il giorno della mia morte, giorno per il quale hanno commissionato un Requiem... è per me stesso dunque che lo scrivo... se sistemo le cose in quest'ora che viene, nell'ora che seguirà sento che non sarò più qui... battono le undici... non posso più aspettare... Cara Stanzi... perdonami... non ce l'ho fatta... la vita mi ha travolto... ti bacio mille volte il cuore... suona l'ora... non posso più aspettare... addio...

Rumore di pioggia...

Voce fuori scena-Sarastro
(eco di un accordo massonico)
Egli attende per darti l'ultimo addio.
Lenti tutti si risvegliano...

Costanza
Addio... l'ultimo addio? No, non ora... è troppo giovane per spegnersi ora... nel suo trentaseiesimo anno... oh! È troppo presto... ha in sé ancora tanta musica... quanta consolazione può ancora regalarci...
(piange, le sorelle si stringono attorno a lei)

Voce fuori scena-Sarastro
(eco di un secondo accordo massonico)
Suona l'ora, ora dovete separarvi!

Sophie
Ah! Caro Mozart, se tu mi amassi com'io ti amo...

Aloysia
Vorrei poterti amare come tu mi hai amato...

Josepha
Grazie per averci amato...

Voce fuori scena-Sarastro
(eco di un terzo accordo massonico)
Suona l'ora.

Costanza
Un mondo senza di te è peggio della morte...

[N. 20 Aria di Pamina]

Pamina-Costanza
Ach, ich fühl's, es ist verschwunden!
Ewig hin der Liebe Glück!
Nimmer kommt ihr Wonnestunden
Meinem Herzen mehr zurück!

Ah sento che è finita!
È morta la felicità di amare...
Ore di gioia non tornerete più...

Sieh Tamino! diese Tränen,
Fließen Trauter dir allein!
Fühlst du nicht der Liebe Sehnen
So wird Ruh' im Tode sein!

Guarda Tamino, queste lacrime
scorrono per te.
Se tu non mi ami
allora avrò pace nella morte.

Nannerl
Caro Mozart... il tuo cuore ha smesso di battere... nella notte tra il quarto e il quinto giorno del mese di dicembre dell'anno 1791... a mezzanotte e cinquantacinque minuti... e... quanti secondi?
Cosa importa... nessuna lapide indica il luogo dove riposano le tue ossa... a parte qualche pallido ritratto poco somigliante, delle tue spoglie umane nulla è rimasto sulla terra... nemmeno la maschera mortuaria... è andata in frantumi... in casa tua... l'ultima traccia umana si è dissolta... lasciandoci orfani del tuo sembiante... sei stato tu eh? Basta la tua musica a ricordarti... come se lo spirito del mondo volesse dimostrare che qui sei

il puro suono, conforme a un cosmo immateriale, che trionfa sulla caotica terrenità... che è la natura stessa del tuo spirito... che ci parla dall'aldilà... Dove sei ora? Dov'è il tuo spirito? E il tuo sorriso malizioso? I tuoi occhi pungenti? I tuoi bei capelli castani? Dove la tua viva ironia? La tua fervida intelligenza? Il tuo incomparabile talento? Ovunque tu sia, là è il paradiso...

[N. 21 dal Finale II]

Pamina
Tamino mein! o welch ein Glück!

Tamino
Pamina mein! o welch ein Glück!
Hier sind die Schreckenspforten,
Die Not und Tod mir dräun.

Pamina
Ich werde aller Orten
An deiner Seite sein
Ich selbsten führe dich
Die Liebe leite mich!

Sie mag den Weg mit Rosen streun,
Weil Rosen stets bei Dornen sein.

Spiel du die Zauberflöte an,
Sie schütze uns auf unsrer Bahn.
Es schnitt in einer Zauberstunde
Mein Vater sie aus tiefstem Grunde
Der tausendjähr'gen Eiche aus,
Bei Blitz und Donner – Sturm und Braus –
Nun komm und spiel die Flöte an!
Sie leite uns auf grauser Bahn.

Tamino, Pamina und alles
Wir wandeln/Ihr wandelt durch des Tones Macht
Froh durch des Todes düstre Nacht.

Pamina
Tamino mio, felicità!

Tamino
Pamina mia, felicità!
Ecco le porte del terrore.

Pamina
In ogni luogo
ti starò vicino,
così ti guiderò,
l'amore guidi me,

è un cammino di rose e spine,

ma tu ora suona il flauto magico,
che protegga i nostri passi,
mio padre lo intagliò in un'ora magica,
da una radice di quercia millenaria,
fra lampi tuoni e scrosci di tempesta,
vieni suonalo; ci proteggerà.

Tamino, Pamina e tutti
Grazie alla potenza della musica
camminiamo/camminate
sereni attraverso la notte tetra della morte.

Rumore di pioggia.

Pamina
Ma perché deve piovere proprio ora... quanta musica si porta via...

Rumore di pendolo che suona l'ora.

Josepha, Sophie, Aloysia e Nannerl
(abbracciando Costanza)
Suona l'ora! Suona l'ora! Suona l'ora!

Rumore di battiti di cuore.

Voce fuori scena
Oh notte tenebrosa! Quando finirai? Quando rivedrò la luce?

Sophie
Si mise a letto il 20 novembre 1791 e non si alzò più... febbre alta e brividi lo assalirono... si lamentava di forti dolori... piedi e mani erano gonfi... era vittima di ascessi di vomito e dissenteria... dopo una settimana era allo stremo...
Delirava continuava a ripetere che qualcuno l'aveva avvelenato... e che il Requiem lo stava scrivendo per se stesso...
Gli confezionai una camicia da notte che poteva infilare dal davanti... perché a causa del gonfiore non riusciva più a girarsi... rimase cosciente fino a due ore prima del decesso poi il dottore mi ordinò di mettergli una pezza imbevuta d'aceto e d'acqua fredda sulla fronte...

Musica registrata: Requiem.

Quell'odore... fu come uno shock... la memoria lo ricongiunse a sua madre... nell'ultima ora... mormorò «sento la morte in bocca...».
Seguì una violenta convulsione poi il coma... verso mezzanotte tentò di alzarsi a sedere sbarrò gli occhi e cadde riverso con il capo girato verso la parete...
Spirò verso l'una di notte del 5 dicembre del 1791...

Fine rumore battiti del cuore. Silenzio, solo rumore di vento.

Voce fuori scena
(*madre e figlio uniti assieme*)
L'aceto... nell'ultima ora... (quella pezza imbevuta d'aceto e d'acqua fredda sulla fronte fu come uno shock...) quell'odore di aceto ci ha ricongiunti...
(figlio...) nell'ultima ora... il mio respiro affannoso divenne il tuo... se mai dovessi incontrare uno sguardo nel trapasso vorrei che fosse il tuo...
(madre)... che la morte abbia i tuoi occhi... limpidi... accoglienti... amorevoli...

Musica registrata: Voca me *dal Requiem.*
Appare la madre sul fondo.

(*madre e figlio uniti assieme*)
Wolfgang, sei tu?
Stai ancora lavorando al Requiem?

È per me che lo scrivo...

Per amor del cielo figlio mio quanto hai lavorato? La tua mano è gelida...

Se solo non sentissi la stanchezza negli occhi... se solo riuscissi a finire tutto questa notte...

Figlio mio, lascia andare questi fogli... vieni... finirai qui... alla sorgente... vieni vieni...

Sussurri in italiano e latino si confondono nelle ultime parole proferite da Mozart.

Voca me cum benedictis
oro supplex et acclini
cor contritum quasi cinis
gere curam mei finis...

Huic ergo parce, Deus:
pie Jesu, Domine,
dona eis requiem.

Chiamami tra i benedetti ti prego supplicando e prostrandomi il cuore ridotto quasi in cenere prenditi cura della mia fine...

Ma tu sii clemente con lui, o Dio signore Gesù, dona a lui riposo eterno.

[N. 22 Ave verum corpus]

Tutti

Ave verum Corpus
natum de Maria Virgine,
vere passum, immolatum
in cruce pro homine.

Cujus latus perforatum
unda fluxit et sanguine,
esto nobis praegustatum
in mortis examine.

Ave, o vero corpo,
nato da Maria Vergine,
che veramente patì e fu immolato
sulla croce per l'uomo,

dal cui fianco squarciato
sgorgarono acqua e sangue:
fa' che noi possiamo gustarti
nella prova suprema della morte.

Rumore di vento.

Voce fuori scena

Eppure avrei voluto riascoltarlo un'ultima volta il mio *Flauto magico*...

[N. 23 Ouverture del *Flauto magico*]

Fine

Introduzione a “L’ultimo incanto”

Note di regia

di Chiara Muti

«Oh! Notte tenebrosa quando finirai? Quando rivedrò la luce?». È con questa domanda che Tamino pone a se stesso, nel *Flauto magico*, che ha inizio il viaggio che mi ha portata alla creazione de *L’ultimo incanto*. Un viaggio iniziatico tra luce ed ombra, ai confini del nulla, tra mondo visibile e invisibile.
In scena un immenso letto vuoto, le cui lenzuola, come onde d’un mare agitato, sconfinano oltre, invadendo spazi e tempi alle soglie dell’aldilà. Siamo al capezzale di Mozart, nella stanza dei suoi ricordi. Quel letto è in procinto di accogliere l’ultimo suo respiro. Il cuore decelera. Il motore della vita si spegne. Allora un ultimo miracolo si compie. Oggi sappiamo che per sette misteriosi minuti il cervello, privato dal cuore dell’ossigeno della vita, scintilla in bagliori di ramificazioni neurologiche, e cerca affannosamente una via per continuare a sopravvivere oltre il distacco.
Come chi fugge da un fuoco devastatore quell’io, che ancora ci determina, apre spasmodicamente i cassetti della memoria e fa i bagagli per salvare, dalla minaccia, i ricordi più preziosi e portarli via con sé: uno sguardo, un’immagine, un sorriso, una sensazione, un volto. La mente lotta contro la morte che, con la sua scure, livella e assorbe la singolarità di chi fummo disperdendo le memorie nella moltitudine d’un tutto.
L’ultimo incanto “è” in quel mentre, in quei sette minuti dove tutto è possibile, in quell’anarchia del racconto, dove il filo distorto degli eventi può aggrovigliarsi in scena come nei sogni lo spazio e il tempo. Tra parole dette e non dette, che ancora pesano nella mente in subbuglio, le ombre dei ricordi risorgono, tra luci ed ombre del passato, come emanazioni di fantasie sfuggite all’oblio, confondendo reale e immaginario.
Due ombre avanzano in proscenio nel buio fumoso dell’ultima notte, immemori di chi furono, al suono del maestoso duetto degli armigeri.

> Chi percorre questa strada irta di fatiche, si purifica con fuoco, acqua, aria e terra. Se saprà vincere la paura della morte, si libererà dalla terra verso il cielo! Così rivedrà la luce...

The Last Enchantment. An introduction

Director’s notes

«Oh! Dark night, when will you end? When shall I see the light again?». The journey that led me to create *L’ultimo incanto* (*The Last Enchantment)* began with the question Tamino asks himself in *The Magic Flute*. My work is a sort of initiatory journey between light and shadow, on the edge of nothingness, between the visible and invisible worlds.
On stage stands an immense empty bed, whose sheets, like the waves of a stormy sea, spill past the edges, spreading into spaces and times on the threshold of the afterlife. We are by Mozart’s bedside, in the room of his memories. This bed will soon be the place of his final breath. His heart slows down. The engine of life comes to a halt. Then one last miracle takes place. As modern research has noted, the brain continues to work for about seven minutes after the heart stops, as if it were frantically trying to survive: this potentially gives rise to vivid flashes of neural activity. Like someone fleeing from a devastating fire, the part of us that defines our sense of self opens the drawers of memory and spasmodically packs its bags to rescue its most precious memories: glances, images, smiles, emotions and faces. Our minds struggle against death, which flattens and erases our unique identities, scattering our memories into an indistinguishable whole.
L’ultimo incanto ‘exists’ in that moment, in those seven minutes when anything is possible: a narrative anarchy where the twisted threads of events can become entangled on stage, just as space and time become entangled in dreams. Amidst the spoken and unspoken words that weigh heavily on a turbulent mind, the shadows of memories resurface amidst the light and dark of the past. Like fantasies that have defied oblivion, they blur the line between reality and imagination.

In the smoky darkness of that final night, two shadows come forward onto the proscenium, oblivious to who they once were. The sound of the majestic duet of the armoured men fills the air.

> He who walks this path full of afflictions, will be purified by fire, water, air and earth. If he can overcome the terror of death, he will soar from the earth to heaven! Enlightened, he will then be able to see the light.

Little by little, the two shadows realise that they have a lot in common with Tamino and Papageno, the two protagonists of *The Magic Flute*. They also seem to perfectly embody the enigma of Mozart's dual essence. Tamino and Papageno are the two sides of the same coin. Two souls in one body: flesh and soul, instinct and intellect, material and spiritual. Standing face to face, Tamino and Papageno can no longer name or locate themselves.

> Tamino
> Where am I? Am I still living in a dream? What unknown place is this? Hey! My friend?
>
> Papageno
> What is it?
>
> Tamino
> Tell me, my friend, who are you?
>
> Papageno
> Who am I? What a silly question, coming from a man like you!
>
> [...]
>
> Tamino
> Are there any other people beyond this darkness? Are there other worlds?
>
> Papageno
> [...] What human eye could peer through this black veil?

The opening of *The Magic Flute* libretto harmonises perfectly with the directorial licence I have taken to explore Mozart the man, weaving together the libretto itself with accounts and memories from the composer's life. Memories impose themselves on the consciousness with the force of necessity: the Weber sisters become

Le due ombre scoprono poco a poco d'aver tanto in comune con Tamino e Papageno, i due protagonisti del *Flauto magico*, e sembrano anche essere perfettamente compatibili con l'enigma della doppia essenza mozartiana. Tamino e Papageno, due facce contrapposte d'una stessa medaglia. Due anime in un solo corpo: il terreno e l'aereo, l'istintivo e il riflessivo, il carnale e lo spirituale. Tamino e Papageno, l'uno di fronte all'altro, non riescono più a dare un nome e un luogo a se stessi.

> Tamino
> Dove sono, è un sogno ch'io viva ancora? Che luogo ignoto è questo? Ehi! Amico?
>
> Papageno
> Che c'è?
>
> Tamino
> Dimmi, amico, chi sei?
>
> Papageno
> Chi sono? Che domanda sciocca, un uomo come te!
>
> [...]
>
> Tamino
> Oltre questa oscurità ci sono anche altri uomini? Altri mondi?
>
> Papageno
> [...] quale occhio umano potrebbe guardare attraverso il velo intessuto di nero...

L'inizio del libretto del *Flauto magico* si rivela miracolosamente complice di questa evasione registica che mi son permessa per indagare l'uomo Mozart, intrecciando testimonianze e memorie di vita del compositore con i testi del libretto dell'opera. I ricordi si impongono alla coscienza con l'evidenza della necessità, e allora ecco che le sorelle Weber diventano le tre Dame, a testimonianza di quell'infatuazione per il femminile che illuminò la creatività mozartiana, mentre Pamina e Papagena sono l'amore spirituale e carnale della moglie Costanza; Sarastro il rigore e la conoscenza a cui aspirare, il padre Leopold l'ombra nera dell'eterna condanna al senso di colpa ed inadeguatezza alla vita, la Regina della notte quella Josepha Hofer, prima interprete del ruolo a Vienna, la sera del 30 settembre del 1791, ma anche il grido inascoltato



della sorella di Mozart, che protesta il silenzio a cui il secolo dei lumi condanna ancora il talento delle donne, relegandole all'istinto naturale sotto le veci del buio della notte, cui si contrappone la luce solare della ragione dell'uomo. I Bambini sono la spensieratezza dell'innocenza minata dalle aspettative degli adulti. E Monostatos veste i panni dell'altezzoso Principe Colloredo, Arcivescovo di Salisburgo e con lui tutta quella nobiltà che non ha saputo riconoscere la grandezza del genio. La voce fuori scena è infine l'inconscio di Mozart, che parla a quel se stesso che vede sfuggirgli.

Eppure avrei voluto riascoltarlo un'ultima volta il mio *Flauto magico*.

Il corpo ancora corroso dal morbo della carne, i fogli del suo Requiem ancora sparsi sulle lenzuola, Mozart, allo stremo, chiede agli amici di intonare al clavicembalo le note dell'ultima aria del suo Papageno! Gli occhi si riempiono di lacrime, sorride, al tintinnio di quei campanelli... «La vita era pur sì bella...». La morte lo prende per mano, ma non può nulla contro l'incanto di quella melodia, che attraverserà leggera i secoli sulla sella del tempo.

the Three Ladies, bearing witness to Mozart's infatuation with the idea of femininity that fuelled his imagination; Pamina and Papagena represent the spiritual and carnal love of his wife, Constanze; Sarastro represents the knowledge and discipline to which one should aspire; Father Leopold represents the dark shadow of eternal guilt and inadequacy; and the Queen of the Night is Josepha Hofer, who was the first to perform the role in Vienna on 30 September 1791. However, she also symbolises the unheard protest of Mozart's sister against the silence that the Age of Enlightenment imposed on female talent, confined to the realms of instinct and darkness as opposed to the light of reason. The Children embody carefree innocence, undermined by adult expectations. Monostatos mirrors the arrogant Prince Colloredo, the Archbishop of Salzburg, and with him, all the nobles who failed to recognise Mozart's genius. Finally, the voice-over represents Mozart's subconscious addressing the self he sees slipping away.

And yet I would like to listen to my *Magic Flute* one last time.



Ravaged by disease, with the pages of his *Requiem* scattered across the bedsheets, Mozart asks his friends to play Papageno's final aria on the harpsichord. His eyes fill with tears and yet he smiles at the tinkling of the bells. «Life was so beautiful...».
Death takes his hand, but cannot overcome the enchantment of that melody, which will glide lightly through the centuries.
That's a really powerful image! The genius asks the simplest of his creatures to lull him into the unknown.
Death asks:

> Are you ready for the revelation of higher wisdom?

Papageno replies:

> No! I am not ready and I do not demand any wisdom at all! I am a man of nature, who is content with sleep, food and drink—and if it eventually happened, that I catch a beautiful little wife one day...

As a diminutive, feathered and pure version of Don Giovanni, Papageno seems to mimic the «Long live the ladies! / Long live good wine!»

**Ah! Struggente immagine! Il genio chiede alla più semplice delle sue creature di cullarlo oltre l'ignoto.
Chiede la Morte:**

> **Sei pronto alla rivelazione dell'alta conoscenza?**

Risponde Papageno:

> **No! Io non sono pronto e non pretendo nessuna conoscenza! Io sono una persona semplice! Che si accontenta di dormire, mangiare e bere! E magari se fosse possibile avere una bella ragazzina!**

**Questo Don Giovannino pennuto e puro che sembra scimmiottare il «Viva le femmine! / Viva il buon vino!» del dissoluto punito, ha l'innocenza d'un fanciullo! Aspira alla vita e vuol gustarla!
Perché quello che più pesa alla fine di tutto è abbandonarlo, quel fardello di carne a noi tanto caro che la natura ci ha dato in pegno per traghettarci da un estremo all'altro del nostro viaggio.
E se fosse la morte quell'inizio a cui inesorabilmente tendiamo?**

> **Oh! Notte tenebrosa quando finirai? Quando rivedrò la luce?**

Scrive Wagner:

> Per giudicare appieno il *Flauto magico* dovremmo metterci nelle mani di uno di quegli spiritisti che vanno così di moda e farci trasportare al Theater auf der Wieden nell'anno in cui l'opera venne rappresentata per la prima volta. L'eterno e il terreno si fondono per ogni epoca ed ogni popolo.

Ecco il tema che ritorna, l'eterno e il terreno.
Mozart vive attraverso la sua musica, basterà semplicemente lasciarsi guidare dalle "musiche enigmatiche" del *Flauto magico*, dall'Adagio per Glassarmonica, scritto per la celebre solista cieca Marianne Kirchgässner, maestra nel far vibrare quello strumento soprannaturale, progettato oltreoceano da Benjamin Franklin, dal sublime Adagio del Concerto per clarinetto, dedicato all'amico Anton Stadler, dal miracoloso *Ave Verum Corpus*. Qua e là, melodie dei tempi passati aleggeranno in scena come portate dal vento, memorie d'un tempo che fu.
Della sua immagine terrena nulla resta, sfugge, come quella sua marsina rossa tanto desiderata che a un tratto si invola, tra le melodie, portando i misteri del suo incommensurabile genio via con sé, oltre le stelle. Le lancette del tempo scorrono inesorabili. Mozart non è più. Sapremo mai chi fu? Eppure ci ha lasciato più d'ogni altro se stesso, pare a noi tutti di conoscerlo e di comprenderci meglio attraverso di lui. Domani non ci saremo più, ma lui, da lassù, parlerà di noi e per noi a chi verrà...



of the punished libertine, but with the innocence of a child. He craves life and wants to savour it. After all, the hardest thing is letting go of the precious flesh that nature has given us for our journey through life. But what if death were the beginning to which we inexorably tend?

> Oh! Dark night, when will you end? When shall I see the light again?

Wagner writes:

> To really enjoy *The Magic Flute*, we should trust in one of those spiritualists who are so popular right now and let them take us to the Theater auf der Wieden in the year the opera was first performed. The eternal and the transient converge, transcending time and geography.

The recurring theme here is that of the Eternal versus the Temporal.
Mozart lives on through his music. All we need to do is let ourselves be guided by the 'enigmatic music' of *The Magic Flute* and the *Adagio for Glass Harmonica*, written for Marianne Kirchgässner, the blind master of the glass harmonica that the American Benjamin Franklin had designed. Other notable pieces include the sublime Adagio from the *Clarinet Concerto*, dedicated to Mozart's friend Anton Stadler, and the miraculous *Ave verum corpus*. As if carried by the wind, melodies from the past float onto the stage, evoking memories of a bygone era.
Nothing remains of Mozart's mortal form; it slipped away like his much-coveted red tailcoat, which suddenly flutters off, carried by the melodies, whisking the mysteries of his immeasurable genius away with it, beyond the stars. Time marches on relentlessly. Mozart is gone. Will we ever get to know who he truly was? Yet he has left us more of himself than anyone else. It feels as though through him we know and understand ourselves better. We, too, will be gone tomorrow, but he will speak of us and for us to those who come after us...

Da pagina 119 a pagina 122,
L'ultimo incanto, foto della prima sessione di prove.
© Zani-Casadio.





Requiem

in re minore K 626

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

Ottavio Dantone
direttore

Silvia Frigato soprano
Margherita Maria Sala contralto
Ilker Arcayürek tenore
Francesco Leone basso

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

Coro della Cattedrale di Siena Guido Chigi Saracini
maestro del coro Lorenzo Donati

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

violini primi first violins
Ludovico Furlani**, Antonino Roberto Angelico, Beatrice Lomurno, Bianca Andreea Danca, Sara Setzu, Lucrezia Ceccarelli, Maria Elena Castelli, Stefano Scolletta, Gianmarco Pavone

violini secondi second violins
Martina Rossetti*, Sofia Ceci, Costantino Rucci, Manuela Mosca, Long Cian, Tania Scalera, Nicholas Scherzoso, Valentina Morana

viole violas
Elena Ceccato*, Maria Taglioni, Alvise Berto, Lorenzo Bertero, Pierpaolo Rossi, Carolina Paolini, Leila Cattani

violoncelli cellos
Luca Dondi*, Matteo Bodini, Claudia Notarstefano, Lucia Maria Rizza, Cecilia Costanzo

contrabbassi double basses
Alessandro Pizzimento*, Leonardo Bozzi, Edoardo Di Matteo

corni di bassetto basset horns
Giulia Resimini*, Lucia Malavasi

fagotti bassoons
Alberto Dal Martello*, Davide Tomasoni

trombe trumpets
Francesco Ulivi*, Giuseppe Antonio Favata

tromboni trombones
Silvia Martorana*, Paolo Della Greca, Gabriel Freitas Santos Cavicchioli

timpani timpani
Bartolomeo Pio Fiorillo

organo organ
Valeria Montanari

* prime parti ** spalla

Coro della Cattedrale di Siena Guido Chigi Saracini

soprani sopranos
Chiara Bertolotti, Susanna Coppotelli, Camilla Costa, Letizia Egaddi, Sara Mazzanti, Risa Minakata, Daria Mishurina, Midori Namikawa, Marta Perego, Anita Sisino

contralti altos
Chiara Casiraghi, Francesca Cataoli, Giorgia Loreto, Serena Marino, Anna Chiara Mugnai, Vittoria Oliva, Barbara Daniela Perrotta, Carol Vaudan, Caroline Voyat

tenori tenors
Ivan Andrieri, Costantino Benini, Alessio Chiuppesi, Federico La Rocca, Neri Landi, Francesco Marchetti, José Ángel Sánchez Colmenares, Federico Viola

bassi basses
Ufuk Aslan, Matteo Damiano Bosotti, Raffaello Brutti, Sebastiano Burelli, Cristian Chiggiato, Gianluca D'Ascenzo, Sandro Degl'Innocenti, Roberto Locci, Marcello Zinzani

Requiem

Requiem aeternam
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.
Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem.
Exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.

L'eterno riposo dona loro, Signore,
e splenda ad essi la luce perpetua.
A Te si deve lode, o Dio, in Sion,
e a Te si sciolga il voto in Gerusalemme.
Ascolta la mia preghiera,
a Te verrà ogni carne [mortale].

Kyrie
Kyrie, eleison.
Christe, eleison.
Kyrie, eleison.

Signore, pietà.
Cristo, pietà.
Signore, pietà.

Sequentia
Dies irae, dies illa,
solvet saeclum in favilla,
teste David cum Sibylla.

Giorno d'ira, quel giorno
che dissolverà il mondo in cenere,
come annunciato da Davide e dalla Sibilla.

Quantus tremor est futurus,
quando judex est venturus,
cuncta stricte discussurus.

Quanto tremore vi sarà
quando il giudice verrà
a giudicare ogni cosa rigorosamente!

Tuba mirum spargens sonum
per sepulchra regionum,
coget omnes ante thronum.

La tromba, diffondendo un suono mirabile
tra i sepolcri del mondo,
radunerà tutti davanti al trono.

Mors stupebit et natura,
cum resurget creatura,
judicanti responsura.

La morte e la natura si stupiranno
quando ogni creatura risorgerà
per rispondere al giudice.

Liber scriptus proferetur,
in quo totum continetur,
unde mundus judicetur.

Sarà portato il libro scritto
nel quale è contenuto tutto,
dal quale il mondo sarà giudicato.

Judex ergo cum sedebit,
quidquid latet apparebit,
nihil inultum remanebit.

Quando dunque il giudice si siederà,
ogni cosa nascosta apparirà,
nulla resterà impunito.

Quid sum miser tunc dicturus?
Quem patronum rogaturus,
cum vix justus sit securus?

Che cosa dirò io, misero, allora?
Quale protettore invocherò,
se a stento il giusto sarà sicuro?

Rex tremendae majestatis,
qui salvandos salvas gratis,
salva me, fons pietatis.

Re di tremenda maestà,
che salvi gratuitamente chi è da salvare,
salva me, fonte di pietà.

Recordare, Jesu pie,
quod sum causa tuae viae:
ne me perdas illa die.

Ricordati, pio Gesù,
che io sono la causa del tuo cammino:
non perdermi in quel giorno.

Quaerens me, sedisti lassus,
redemisti Crucem passus:
tantus labor non sit cassus.

Cercandomi ti sedesti stanco,
mi hai redento patendo la Croce:
tanto affanno non sia vano.

Juste judex ultionis,
donum fac remissionis
ante diem rationis.

Ingemisco, tamquam reus,
culpa rubet vultus meus:
supplicanti parce, Deus.

Qui Mariam absolvisti,
et latronem exaudisti,
mihi quoque spem dedisti.

Preces meae non sunt dignae,
sed tu bonus fac benigne,
ne perenni cremer igne.

Inter oves locum praesta,
et ab haedis me sequestra,
statuens in parte dextra.

Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.

Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.

Lacrimosa dies illa,
qua resurget ex favilla
judicandus homo reus.
Huic ergo parce, Deus.
Pie Jesu Domine,
dona eis requiem.

Giusto giudice di vendetta,
concedi il dono del perdono
prima del giorno della resa dei conti.

Sospiro come un colpevole,
la mia faccia arrossisce per la colpa:
perdona chi ti supplica, o Dio.

Tu che assolvesti Maria [Maddalena]
e ascoltasti il ladrone,
anche a me hai dato speranza.

Le mie preghiere non sono degne,
ma tu, buono, agisci benignamente
affinché io non bruci nel fuoco eterno.

Dammi un posto tra le pecore
e separami dai capri,
ponendomi alla tua destra.

Condannati i maledetti
e destinati alle fiamme voraci,
chiamami tra i benedetti.

Prego supplice e in ginocchio,
il cuore contrito come cenere,
prenditi cura della mia fine.

Giorno lacrimoso quello,
in cui risorgerà dalla cenere
l'uomo colpevole per essere giudicato.
A questo dunque perdona, o Dio.
Pio Signore Gesù,
dona loro il riposo.

Domine Jesu Christe

Domine Jesu Christe, Rex gloriae,
libera animas omnium fidelium defunctorum
de poenis Inferni et de profundo lacu.
Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas Tartarus,
ne cadant in obscurum.
Sed signifer sanctus Michael repraesentet eas
in lucem sanctam, quam olim Abrahae
promisisti et semini ejus.
Hostias et preces tibi, Domine,
laudis offerimus;
tu suscipe pro animabus illis,
quaum hodie memoriam facimus.
Fac eas, Domine, de morte transire
ad vitam, quam olim Abrahae promisisti et semini ejus.

Signore Gesù Cristo, Re della gloria,
libera le anime di tutti i fedeli devoti
dalle pene dell'Inferno e dal profondo abisso.
Liberale dalla bocca del leone,
affinché il Tartaro non le inghiotta
e non cadano nell'oscurità.
Ma il santo portatore di insegne, Michele, le conduca
alla luce santa, che un tempo promettesti ad Abramo
e alla sua discendenza.
Sacrifici e preghiere di lode a te, o Signore,
offriamo;
tu accoglile per quelle anime
di cui oggi facciamo memoria.
Fa' che esse, o Signore, passino dalla morte
alla vita, che un tempo promettesti ad Abramo e alla sua
discendenza.

Sanctus & Benedictus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.
Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Santo, Santo, Santo,
Signore Dio degli eserciti.
I cieli e la terra sono pieni della tua gloria.
Osanna nell'alto dei cieli.
Benedetto colui che viene nel nome del Signore.
Osanna nell'alto dei cieli.

Agnus Dei

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem.

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi,
dona eis requiem sempiternam.

Agnello di Dio,
che togli i peccati del mondo,
dona loro il riposo.

Agnello di Dio,
che togli i peccati del mondo,
dona loro il riposo.

Agnello di Dio,
che togli i peccati del mondo,
dona loro l'eterno riposo.

Lux aeterna

Lux aeterna luceat eis,
Domine, cum Sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.
Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis, cum sanctis tuis in aeternum,
quia pius es.

La luce eterna splenda su di loro,
Signore, con i tuoi Santi in eterno,
poiché sei buono.
L'eterno riposo dona loro, Signore,
e splenda ad essi la luce perpetua con i tuoi santi in eterno
poiché tu sei misericordioso.


MOZART

Un cupo presagio

di Chiara Muti

Sono assalito da pensieri cupi che devo scacciare con la forza... non mi fa bene stare da solo quando ho dei pensieri per la testa... avessi avuto un'anima viva che mi consolasse un poco... non so spiegarti le mie sensazioni, è una specie di vuoto che mi fa proprio male, un desiderio che non viene mai appagato e quindi non si placa mai... è incessante e cresce, anzi, di giorno in giorno.

Un cupo presagio opprime il corpo e l'anima di Mozart. L'ombra della morte lo perseguita da quando un misterioso uomo vestito di nero si è presentato a casa per commissionargli un Requiem:

ho una sensazione troppo forte... non ne ho per molto... lo sento... so che devo morire... qualcuno mi ha avvelenato e ha calcolato esattamente fin d'ora il giorno della mia morte, giorno per il quale hanno commissionato un Requiem. È per me stesso, dunque, che lo scrivo.

Chi è quel messaggero? Uno spirito giunto dall'aldilà a riscuotergli l'anima in pegno del suo genio? La realtà è molto più banale della leggenda. L'inquietante apparizione non è che un comune intermediario al servizio del conte Franz von Walsegg, un musicista dilettante, solito accaparrarsi partiture altrui in cambio di lauti compensi. Costanza, alla morte di Mozart, trovandosi in gravi difficoltà economiche, ne raccolse i fogli sparsi e chiese a Süssmayr di terminare la messa, imitando la calligrafia del marito per non perdere il compenso pattuito, e così il signor conte, con la benedizione della vedova, dedicò alla moglie scomparsa la musica che Mozart credeva di scriver per se stesso, facendola passare per sua. Ma questo Mozart non lo sa, e sprofonda in un angosciante e febbrile delirio di persecuzione.

L'ora suona, lo sento a quel che provo, sono in procinto di spirare, ho finito prima di aver goduto del mio talento. La vita era pur sì bella, la carriera si apriva sotto auspici tanto fortunati, ma non si può cangiare il proprio destino. Nessuno misura i propri giorni, bisogna

A sense of doom and gloom

I am haunted by dark thoughts that I must try to banish. It does me no good to be alone when I am filled with such thoughts. If only I had someone here to comfort me! I can't describe what I have been feeling – a kind of emptiness, which hurts me dreadfully – a kind of longing, which is never satisfied, which never ceases, and which persists, nay rather increases daily.

A sense of doom and gloom hangs heavily over Mozart's body and mind. The shadow of death has haunted him ever since a mysterious man in black appeared at his door and commissioned a Requiem:

I feel it very acutely... I won't be long now... I can feel it... I know I must die... someone has poisoned me and has calculated the precise time of my death – the very day for which they commissioned a Requiem. It is for myself, therefore, that I am writing it.

Who was that messenger? Was it a spirit from the other world who had come to claim his soul in exchange for his genius? The reality was far more prosaic. The eerie apparition was just an ordinary intermediary working for Count Franz von Walsegg, an amateur musician who would acquire other people's scores and pay handsomely for them. Following Mozart's death, Constanze found herself in serious financial difficulty. She gathered his scattered music sheets and asked Süssmayr to finish

Nella pagina a fianco,
monumento commemorativo di Wolfgang Amadeus Mozart nel *Sankt Marxer Friedhof* di Vienna, il cimitero nel quale originariamente fu sepolto il compositore, le cui spoglie però non sono mai state rinvenute.

the Mass, imitating her husband's handwriting, so that she would not forfeit the agreed fee. And so, with the widow's blessing, the Count dedicated the music that Mozart had believed he was writing for himself to his late wife, passing it off as his own. However, Mozart had been unaware of this and was consumed by an agonising and feverish delusion of persecution.

The bell tolls; I can feel it in my heart, death is near; the end will come before I have enjoyed my talent. But life was so beautiful; a lucky star was shining over my beginnings, my career, but we cannot change our fate. No one is the master of his own days, and one must submit to the will of Providence. When God wills it, I too shall will it. I am end here because my funeral song must not remain unfinished.

He was indeed unable to finish the funeral mass, which ended up being his own. He fell ill on 20 November 1791 and never recovered. He worked feverishly on the Requiem until his hands refused to obey him; at this point, he needed assistance from his friends. On 28 November, he requested that the completed pages of the Mass be played to him on the harpsichord. In his tenor voice, he attempted to sing the contralto part. When he reached the *Lacrimosa*, he burst into violent tears and put the music aside. He was plagued by fever, chills, hot flushes, vomit and dysentery. During the night, he was tormented by severe pain, and the extreme swelling prevented him from turning over. In fact, they had to make him nightshirts that he could put on from the front.
After a week, he was nearing his end. Sophie Weber rushed for a priest, but it took considerable effort to persuade him to come to Mozart's bedside. The composer remained conscious until two hours before his death. The doctor, who was late because he had been at the theatre, ordered that a cloth soaked in vinegar and cold water be placed on his forehead. Mozart fell into a coma after experiencing a violent convulsion. At around midnight, he tried to sit up, his eyes widened and he fell backwards with his head turned towards the wall. He never regained consciousness and died in the early hours of 5 December 1791.

rassegnarsi, sarà quel che piacerà alla provvidenza, quando Dio lo vorrà anch'io lo vorrò, termino, ecco il mio canto funebre, non devo lasciarlo imperfetto.

Quel canto funebre non riuscì a terminarlo e divenne il suo. Si mise a letto il 20 novembre 1791 e non si alzò più. Lavorò al Requiem in maniera febbrile fino a quando le mani si rifiutarono di obbedirgli, allora dovettero assisterlo i suoi amici. Il 28 novembre volle che gli leggessero al clavicembalo le pagine già terminate della messa. Con la sua voce tenorile tentò di accennare la parte del contralto. Giunto al *Lacrimosa*, scoppiò in un convulso pianto e si misero da parte i fogli. Fu assalito da febbre, brividi, sudorazione, accessi di vomito e dissenteria. Nella notte era tormentato da forti dolori, il gonfiore estremo gli impediva di girarsi, tanto che dovettero confezionargli delle camicie da notte che poteva infilare dal davanti. Dopo una settimana, era allo stremo. Sophie Weber corse a chiamare un sacerdote, ma ci volle molta fatica per convincerlo a recarsi al capezzale di Mozart. Rimase cosciente fino a due ore prima del decesso poi il dottore, che si fece attendere perché era a teatro, ordinò di mettergli una pezza imbevuta di aceto e d'acqua fredda sulla fronte. Seguì una violenta convulsione e poi il coma. Verso mezzanotte tentò di alzarsi a sedere, sbarrò gli occhi e cadde riverso con il capo girato verso la parete. Rimase incosciente e spirò nella prima ora del 5 dicembre del 1791.
L'aceto... nell'ultima ora, chissà perché, ma sento che quell'odore di aceto lo ricongiunse a sua madre, quella madre la cui morte non era mai riuscito a perdonarsi... chissà che angoscia per lui, così giovane e solo, vederla agonizzare in quella stanza buia a Parigi, lontana dalla sua terra. Perso e affannato corse a piedi a cercare il dottore, infangato fino alle ginocchia, e lo pregò di recarsi al capezzale della madre. Poi l'attesa, i rantoli di dolore, il coma, la morte. Chiedeva acqua... le dettero dell'aceto, come a Cristo. Quello stesso aceto che ora colava sulla sua fronte. Lo sentirono mormorare: «Ho già il sapore della morte sulla lingua».
Le sue ultime parole furono un convulso sussurrio in latino: «Huic ergo parce, Deus / pie Jesu, Domine, / dona eis requiem», «A costui dunque perdona o Dio; o pio Gesù Signore, dona loro riposo eterno».
Caro Mozart, non chiedere perdono. Saremo sempre in debito con te. La sostanza greve della tua carne s'è dissolta ma i suoni t'han preservato l'anima intatta!

Ascoltando il Requiem, là dove la penna del genio dovette cedere alla fatalità e le ultime tracce di scrittura si perdono sulla carta per involarsi al cielo, voglio poter credere che, nel trapasso, la morte abbia avuto gli occhi di quella madre che t'accolse in vita. Occhi limpidi... accoglienti... amorevoli.

Vinegar... For some reason, I feel that, in the final hour, the smell of vinegar brought him back to his mother. He had never been able to forgive himself for his mother's death... He was so young. And he was alone. Seeing her in her death throes in that dark Parisian room, far from home, must have overwhelmed him with anguish. Lost and breathless, mud-splattered up to his knees, he ran for a doctor and begged him to come to his mother's bedside. Then came the waiting, the painful gasps, the coma, and finally, death. She asked for water, but they gave her vinegar, just as they had given to Christ. The same vinegar that was now dripping onto his own forehead. They heard him murmur, «I can taste death on my tongue».
His last words were a frantic whisper in Latin: «Huic ergo parce, Deus / pie Jesu, Domine, / dona eis requiem». «Therefore, spare him, O God; Merciful Lord Jesus, grant them eternal rest».
Dear Mozart, do not ask for forgiveness.
We shall always be indebted to you. Your body may have decayed, but your music has preserved your soul intact!
As I listen to the Requiem, composed when the pen of your genius was yielding to fate, and the last traces of your handwriting were lost on the page to soar up to heaven, I want to believe that, at the moment of your passing, death had the eyes of the mother who welcomed you into the world. Clear, welcoming, loving eyes.



Palazzo Milzetti

Cuore del neoclassicismo in Romagna



di Elena Rossoni





Prestigiosa dimora neoclassica, Palazzo Milzetti rappresenta una sorta di distillato di cultura in cui le nuove idee illuministe, gli entusiasmi napoleonici, la vita del committente e le capacità degli artisti coinvolti concretizzano quei miracoli della storia che possiamo considerare, al di là delle etichette ufficiali, patrimonio dell'umanità. Esempio di dimora intatta e coerente in tutte le sue parti, riesce a restituirci la dimensione di un'epoca, divenendo specchio di uno stile che tra Sette e Ottocento, dopo aver affascinato l'intera Europa, ammalia anche la città di Faenza, trovando qui un'interpretazione del tutto originale.
È in questo clima che prende avvio il rinnovamento di Palazzo Milzetti, dimora nobiliare di origini quattrocentesche, dal 1602 di proprietà della famiglia Milzetti. I danni causati dal terremoto del 1781 furono presumibilmente tra i motivi principali che portarono Nicola Milzetti a coinvolgere nel 1792 Giuseppe Pistocchi, originale e anticonformista architetto neoclassico

Felice Giani

Sopra,
Nozze di Anfitrite e Nettuno, particolare della volta dell'antibagno.

A pagina 132,
Salone ottagonale o salone di Apollo.

A pagina 133,
Antibagno, particolare.

A pagina 134,
Sala da musica, volta della sala.

A pagina 136,
Sala delle feste o salone di Achille, particolare.

A pagina 137,
Antibagno, particolare della decorazione.

Nelle pagine 138-139,
Sala di Numa Pompilio, volta della sala.

The Heart of Neoclassicism in Romagna

Palazzo Milzetti is a prestigious neoclassical residence and a cultural gem that captures and combines the spirit of the Enlightenment, the enthusiasm of the Napoleonic era, the personal experiences of its owner and the skills of the artists involved in its creation. The result is a historical marvel that can rightly be considered on a par with recognised World Heritage Sites. The palace has remained intact and coherent, successfully conveying the spirit of an era and serving as a prime example of a style that dominated Europe between the 18th and 19th centuries, before being reinterpreted in original ways in the city of Faenza.

It was with this in mind that the restoration of Palazzo Milzetti began. This noble residence, dating back to the 15th century, had been the property of the Milzetti family since 1602. The damage caused by the earthquake of 1781 was presumably one of the main reasons that, in 1792, led Nicola Milzetti to commission Giuseppe Pistocchi to work on the building. Pistocchi, an original and unconventional Neoclassical architect who had already played a leading role in major building projects in the city, designed a new Neo-Mannerist-style façade, and possibly also the double loggia facing the garden. His involvement in other parts of the palace remains uncertain.

But Pistocchi was repeatedly imprisoned because of his libertarian ideas and left Faenza for a while. During his absence, another architect, Giovanni Antonio Antolini, established himself in the city, working for the influential Laderchi family. Antolini was set to become a leading figure in monumental Neoclassical architecture thanks to his studies of classical architecture and his work in hydraulic engineering, when Nicola Milzetti's son, Francesco, commissioned him to oversee the renovation of Palazzo Milzetti.

Francesco wanted his residence to reflect his political and military prestige within the Napoleonic establishment, where he had risen



già protagonista in importanti cantieri cittadini, che intervenne nell'edificio con una nuova facciata, caratterizzata da echi neo-manieristi, e presumibilmente con il doppio loggiato che volge verso il giardino, mentre non si hanno certezze circa il suo intervento in altre zone del palazzo. Imprigionato in più occasioni per le sue idee libertarie, Pistocchi rimase per diverso tempo lontano da Faenza, tanto che nel frattempo, in città, presso l'influente famiglia Laderchi, trovò spazio un altro architetto, Giovanni Antonio Antolini, che tra studi sull'architettura classica e interventi di ingegneria idraulica, si apprestava a divenire un riferimento per l'architettura neoclassica monumentale. Antolini venne chiamato dal figlio di Nicola Milzetti, Francesco, a portare avanti il rinnovamento dell'edificio.

Francesco desiderava una dimora che riflettesse non solo il suo prestigio politico e militare nella compagine napoleonica – dove si affermò fino al grado di Colonnello della Regia Guardia d'Onore e capo della Compagnia di Romagna – ma che divenisse anche la sua residenza dopo il matrimonio, intento che si concretizzò nel 1805 con le nozze con la diciassettenne Giacinta Marchetti degli Angiolini.

In mancanza di documenti certi, ad Antolini vengono riferiti lo scalone d'accesso al piano nobile e la grande sala ottagonale, uno spazio sorprendente le cui otto colonne binate impostate su di un ottagono inondato dalla luce della grande serliana, e con l'esaltazione del mito solare nella decorazione in seguito realizzata, è stato interpretato come una rivisitazione di un tempio massonico.

È sempre Francesco che nel 1802 commissionò a Felice Giani la decorazione dell'intero palazzo. Giani era in quegli anni nel pieno della carriera. Già presente a Faenza con le decorazioni della Galleria dei Cento Pacifici, con le *Storie di Amore e Psiche* in Palazzo Laderchi e con dipinti murali in altre dimore, veniva da un'importante esperienza romana dove era venuto a contatto con l'arte antica, ma anche con un ambiente culturale internazionale dominato da importanti artisti come Pompeo Batoni, Antonio Canova, Raphael Mengs, Cristoforo Unterperger, Angelica Kauffmann.

Malgrado Antolini fosse partito per Milano nel 1802, è molto probabile che la predisposizione delle sale prima dell'intervento pittorico sia stata discussa dall'architetto direttamente con Giani, uno scambio che forse poté continuare anche a distanza in corso d'opera. I due si erano conosciuti a Roma già negli anni Ottanta del Settecento, e Antolini sarà indicato dallo







A fianco,
Sala della Pace e della Guerra, particolare della volta con il "Giuramento di Annibale".

A pagina 141,
Boudoir.



to the rank of colonel of the Royal Guard of Honour, and head of the Romagna Guard and to serve as his permanent home following his marriage to seventeen-year-old Giacinta Marchetti degli Angiolini in 1805.
Despite the lack of solid evidence, Antolini is credited with designing the grand staircase leading to the main floor and the large octagonal hall – a breathtaking space with eight paired columns set within an octagon and flooded with light from a large Venetian window. With the later addition of decorations celebrating the myth of the Sun, this space has sometimes been interpreted as a nod to Masonic temples.
In 1802, Francesco himself commissioned Felice Giani to decorate the entire palace. Giani was at the height of his career at the time, having already achieved recognition in Faenza for his work on the Galleria dei Cento Pacifici and the *Stories of Cupid and Psyche* in the Palazzo Laderchi, as well as for his other murals in various residences. He had also spent a significant amount of time in Rome, where he encountered ancient art and an international cultural milieu dominated by leading artists such as Pompeo Batoni, Antonio Canova, Raphael Mengs, Cristoforo Unterperger and Angelika Kauffmann.
Although Antolini left for Milan in 1802, it is likely that he and Giani discussed the room layout prior to the start of the painting work, and that they continued to consult each other during its execution. The two men first met in Rome in the 1780s, and, in a memoir dated 1820, Giani himself would later acknowledge Antolini as one of his mentors. Antolini was indeed an important figure within the Accademia dei Pensieri (later renamed the Accademia della Pace), a meeting place and forum for young, passionate artists that Giani had started in his Roman home in the early 1790s.
The rooms in Palazzo Milzetti were redesigned with chamfered edges, turning each small, simple room into a rich display of interlocking geometric shapes. While Antolini's exact role remains unclear, Felice Giani allowed his imagination to flourish when decorating both floors of the palace. His work was characterised by dynamism, a sense of colour and a unique narrative style — qualities he developed in

stesso Giani come uno dei suoi maestri in una memoria del 1820. Antolini è certo una figura importante all'interno dell'Accademia dei Pensieri, poi della Pace, fondata da Giani in casa propria a Roma all'inizio degli anni Novanta come luogo di ritrovo e di scambio di giovani e appassionati artisti.
L'architettura delle sale di Palazzo Milzetti viene in gran parte riscritta attraverso smussature che trasformano ogni semplice e piccola stanza in un ricco mondo composto di forme geometriche diverse, tra loro incastonate. Quale che fu il ruolo di Antolini, fu Felice Giani a scatenare la propria fantasia nel decorare entrambi i piani del Palazzo, con un dinamismo, un senso del colore e della narrazione assolutamente unici che espresse anche grazie alla collaborazione con la sua bottega, di cui facevano parte, tra i principali, Gaetano Bertolani, Marco Antonio Trefogli, Pietro Piani e, per i rilievi a stucco, Antonio Trentanove e i fratelli Ballanti Graziani.
Il suo ruolo di capofila è chiaramente espresso dai suoi numerosissimi disegni, dai semplici schizzi ai dettagli decorativi, all'impaginazione di intere volte, allo studio delle singole scene, con soggetti sempre meticolosamente identificati attraverso scritte. Il tutto accompagnato dall'idea di narrare un mondo fatto di vita, di sentimenti, di passioni, di guerra o di pace, attingendo da quelle stesse fonti letterarie, amate anche in ambito teatrale e musicale, che erano al centro della cultura dell'epoca.

Proviamo ora a entrare idealmente nel Palazzo, iniziando dal piano terra. Superata la prima sala di compagnia, di impianto ancora cinquecentesco e caratterizzata dalla presenza ai quattro angoli dello stemma Milzetti, si accede alla sala della musica. Un piccolo ambiente ottagonale con un vano per alcova, che raffigura nella volta *Euterpe che suona il flauto*,



collaboration with his workshop, which included artists such as Gaetano Bertolani, Marco Antonio Trefogli and Pietro Piani, as well as Antonio Trentanove and the Ballanti Graziani brothers, who were responsible for the stucco reliefs. Giani's leading role is clearly evident in the vast body of his drawings, ranging from simple sketches and decorative details to the layout of entire vaults and the study of individual scenes. Subjects were always meticulously identified through inscriptions. Underpinning all this was the idea of depicting a world brimming with life, emotion and passion, whether portraying war or peace, drawing on literary sources that were also celebrated in theatre and music, and which were central to the culture of the time.

Now, let us imagine entering the palace. On the ground floor, we pass the first reception room, which retains its 16th-century layout and features the Milzetti coat of arms in each of the four corners. We then reach the music room. This small, octagonal room has an alcove, and the vault depicts *Euterpe playing the flute* from a musical score bearing the names of two musicians born in Faenza: Paolo Alberghi and Giuseppe Sarti. The eight tondos surrounding the muse depict the *Genii of Music* playing instruments and accompanying a singer. This intimate space was designed for small domestic concerts or personal practice — after all, Giani himself devoted an hour a day to studying music, and Francesco's brother, Annibale, was an amateur cellist. From the bedroom, which features an octagonal vault with a painted canopy dominated by *Venus being carried into the heavens by the Hours*, we pass through the room dedicated to the seasons and reach the library. Here, the wood of the bookcase blends with the faux briarwood mouldings in the vault. At the centre stands Apollo with his lyre, crowned by Minerva and surrounded by the Arts, ancient lawgivers, Agriculture and Commerce. However, the real gem of the palace is the unique blue-black anteroom, described in a nineteenth-century document as «in the style of the Baths of Titus» (i.e. Emperor Nero's Domus Aurea). The oval room is entirely decorated and features dancing fauns and bacchantes on its walls, inspired by the great



archaeological discoveries of Herculaneum, the spontaneity of which Giani successfully revived. Accompanying these scenes are vertical floral friezes, probably painted by Giani's collaborator Pietro Piani. The vaulted ceiling features eight water-bearers surrounding a central scene depicting *The Wedding of Neptune and Amphitrit*e. Grotesques unfold alongside friezes featuring naiads, cherubs, garlands, festoons and flowers extending toward trapezoidal panels modelled on Wedgwood ceramics. Adjoining the hall is a small room housing a built-in bath, a tangible reflection of the new Enlightenment ideas about hygiene that spread throughout Europe from England.

Sopra,
Salone di Achille, particolare della volta.

davanti a uno spartito con scritte che rimandano a due musicisti faentini: Paolo Alberghi e Giuseppe Sarti. Negli otto tondi che attorniano la musa, i *Geni della musica* suonano strumenti musicali e accompagnano un cantore. Uno spazio raccolto, per piccoli concerti domestici, o per l'esercizio personale, tenuto conto che lo stesso Giani dedicava un'ora al giorno allo studio della musica, così come il fratello di Francesco, Annibale, fu un violoncellista dilettante.
Dalla camera da letto, che ripete lo schema ottagonale nella volta e dove è dipinto un finto velario al centro del quale domina *Venere portata in cielo dalle Ore*, si passa attraverso la camera dedicata alle stagioni, per approdare alla biblioteca, dove il legno della libreria e la finta radica della volta si fondono. Al centro domina Apollo, con la sua lira, incoronato da Minerva, mentre intorno vengono raffigurate le Arti, i legislatori antichi, l'Agricoltura e il Commercio.



Ma la vera "chicca" del Palazzo, ambiente unico e inimitabile, è l'antibagno nero-blu, «all'uso delle Terme di Tito» – la Domus Aurea neroniana –, come affermato in un documento ottocentesco. Di forma ovale, completamente decorata, la sala presenta alle pareti una danza di fauni e baccanti ispirata alle antichità di Ercolano, a cui Giani riesce a dare nuova linfa facendo rivivere la spontaneità dell'antico. A queste due scene si accompagnano fregi floreali verticali, probabilmente dipinti dal collaboratore Pietro Piani, mentre nella volta, attorno alla scena centrale con le *Nozze di Nettuno e Anfitrite*, discendono otto portatrici d'acqua e si dipanano grottesche con fregi con naiadi, genietti, ghirlande, festoni e fiori, sino ai trapezi a imitazione delle ceramiche Wedgwood. Annesso alla sala un piccolo vano ospita la vasca da bagno incassata, evidente adesione alle nuove idee illuministe legate all'igiene diffusasi in Europa a partire dall'Inghilterra.

The raised dining room, which boasts a splendid view of the garden, was originally connected to the rustic basement kitchen.
On the main floor, visitors enter the great reception hall, also known as the Temple of Apollo, one of the building's most distinctive spaces, dominated by a central scene depicting *Apollo in the Sun's chariot*. Severies from the vaulted, canopy-like ceiling culminate in twelve lunettes dedicated to the months and seasons. Four stucco reliefs on the walls depict the story of Phaethon, Apollo's son, who wreaks havoc across the universe riding his father's chariot, and must be stopped by Jupiter.
The ballroom is dedicated to the Greek hero Achilles and features scenes from Homer's *Iliad*. The focus is on themes closely linked to human passions, such as hatred, love, grief and death, while epic-mythological subjects are largely

overlooked. This suited Francesco, a military man, who chose the highly popular subject of the *Iliad* for the heart of the palace. Indeed, the *Iliad* had recently been translated into prose by Melchiorre Cesarotti (1786–1794), and the drama *Achilles*, based on a libretto by Giovanni de Gamerra published in 1801 and set to music by Ferdinando Paër, had enjoyed success throughout Europe, arousing the admiration of figures such as Beethoven and Napoleon. News of this success would certainly have reached the pro-French cultural circles in Faenza at the time.
The adjacent room is dedicated to Numa Pompilius, the second king of Rome, best known for his wisdom and for bringing a long period of peace to the city. A comparison of the texts available at the time of Giani's work suggests that Plutarch's *Parallel Lives*, translated into Italian by Girolamo Pompei and published from 1772 onwards, were the main source of inspiration. Once again, the subject captivated the musical world. Consider, for example, Ferdinando Paër's opera *Numa Pompilio*, based on a 17th-century libretto by Matteo Noris that was revised and republished by Mattia Andrea Schmidt in Vienna in 1800.
The room dedicated to Hercules is the last of the four rooms intended for celebrations (the drawing room, the ballroom and two reception rooms). However, we can imagine that guests were also shown the newlyweds' bedroom, where Giani painted the *Return of Ulysses* in vibrant colours, and the boudoir, or "Cabinet of Love". This room was undoubtedly intended as a private space for the bride, Giacinta. Designed like a jewellery box, the boudoir is full of delightful allusions and amorous illusions, with the *Triumph of Love* at its heart.
Unfortunately, Francesco and Giacinta never lived together in this palace. After being summoned to Milan to serve at the viceregal court of Eugène de Beauharnais, Francesco was forced to sell the building in 1808 due to financial difficulties. However, he left his heart here, as evidenced by the remark he added to the sales contract:

> In praise of Mr Felice Giani, Figurist and Painter, and Mr Gaetano Bertolani, Ornamental Painter, Mr Milzetti, Knight, bears witness to his esteem for these two celebrated artists, who, under

La sopraelevata saletta da pranzo, con la splendida vista sul giardino, era in origine collegata alla rustica cucina posta nell'interrato.
Saliti al piano nobile si accede al Salone di Apollo, uno degli spazi più identificativi dell'edificio, dominato dalla scena centrale con *Apollo sul carro del Sole*. Dalla volta, una sorta di velario, discendono spicchi che si concludono con dodici lunette dedicate ai mesi e alle stagioni. Sulle pareti, quattro rilievi a stucco narrano la storia di Fetonte: nella volontà di guidare il carro del padre Apollo, Fetonte porta scompiglio nell'universo, tanto da dover essere fermato da Giove.
La sala da ballo è dedicata all'eroe greco Achille con episodi tratti dall'*Iliade*, privilegiando temi fortemente legati alle passioni umane quali l'odio, l'amore, il pianto, la morte, trascurando invece i soggetti di carattere epico-mitologico.
Al militare Francesco ben doveva corrispondere un tema come questo, che portava nel cuore del palazzo un soggetto all'epoca in gran voga, come dimostrano la traduzione in prosa dell'*Iliade* di Melchiorre Cesarotti del 1786-1794 o la messa in scena del dramma *Achille*, con libretto di Giovanni de Gamerra edito nel 1801 e messo in musica da Ferdinando Paër, che riscosse successo in tutt'Europa, suscitando l'ammirazione di personalità come Beethoven e Napoleone. Un successo la cui eco possiamo immaginare fosse arrivata anche alla cultura filofrancese faentina dell'epoca.
Numa Pompilio, il secondo re di Roma celebre soprattutto per la sua saggezza e per aver portato alla città un lungo periodo di pace, è il protagonista della sala adiacente. Da un confronto tra diversi testi disponibili all'epoca dell'intervento di Giani, si può ipotizzare come la fonte principale siano state le *Vite parallele* di Plutarco, nella traduzione italiana di Girolamo Pompei pubblicata a partire dal 1772. Anche in questo caso il soggetto affascinò il mondo musicale, se si considera, ad esempio, il *Numa Pompilio*, ancora di Ferdinando Paër su libretto seicentesco di Matteo Noris, riedito da Mattia Andrea Schmidt a Vienna nel 1800.
Con la sala dedicata a Ercole si chiude il quadrilatero destinato alle feste (il salone, la sala da ballo, le due camere di compagnia), ma possiamo immaginare che gli ospiti venissero accompagnati anche a vedere la camera da letto degli sposi, dove Giani in un trionfo di colori raffigura il *Ritorno di Ulisse* tratto dall'*Odissea*, ma anche il *boudoir* o Gabinetto d'Amore, indubbiamente pensato come stanza privata per la sposa

Giacinta. Si tratta di un vero e proprio scrigno prezioso, strutturato come un portagioie, tutto fatto di piacevoli allusioni e illusioni amorose, con al centro la raffigurazione del *Trionfo di amore*.
Francesco e Giacinta purtroppo non vissero mai insieme in questo palazzo. Francesco, prima chiamato a Milano al servizio della corte vicereale di Eugène de Beauharnais e poi costretto a vendere l'edificio nel 1808 per motivi economici, ci lasciò il cuore, come dimostra questa frase da lui espressa nell'atto di vendita:

> A lode delli Sig: Felice Giani Pittore Figurista e Gaetano Bertolani Pittore Ornatista il Sig: Cavaliere Milzetti rende una testimonianza della Sua Stima a questi due celebri artisti che a di Lui spesa hanno lasciata eterna memoria della Loro bravura nella Pittura, che attualmente adornano gli appartamenti del detto Palazzo reso degno dell'ammirazione degli Amatori delle Belle Arti.

Passato in seguito attraverso diverse proprietà, sino a divenire nel 2001 Museo nazionale dell'età neoclassica in Romagna, il Palazzo ha mantenuto intatto il riflesso del sogno di un'epoca e dei suoi ideali, in un distillato di bellezza inimitabile.



his patronage, have left an eternal memory of their artistic skills by adorning the palace's apartments, eliciting admiration from art enthusiasts.

After passing through the hands of various owners, the palace became the Regional Museum of the Neoclassical Period in Romagna in 2001, managing to preserve the Neoclassical atmosphere of the time, along with its dreams and ideals, achieving an unparalleled sense of beauty.

Bibliografia

A. Ottani Cavina, *Felice Giani (1758-1823) e la cultura di fine secolo*, 2 voll., Milano, Mondadori Electa, 1999, in particolare I, pp. 399-424.

F. Bertoni e M. Vitali (a cura di), *L'età neoclassica a Faenza dalla rivoluzione giacobina al periodo napoleonico*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2013, pp. 194-243.

F. Bertoni e M. Vitali (a cura di). *Per Felice Giani. Raccolta di saggi*, Faenza, Polaris editore, 2025.

E. Rossoni, *I disegni di Felice Giani per Palazzo Milzetti*, in «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», 6, 2025, rivista online (palazzomilzetti.cultura.gov.it).

Sopra,
Divano impero, particolare.

A pagina 146,
Antibagno.



Gli artisti

Da qui puoi scaricare
le biografie degli artisti.

Download the
artists's biographies.


Classica
La grande musica per tutti
ora on demand
piuclassica.it
INQUADRA IL
QR CODE, ATTIVA
IL TUO ABBONAMENTO
E SCARICA L'APP

Teatro Alighieri

Teatro Alighieri

In 1838 the increasing state of decay of the Teatro Comunitativo, Ravenna's main theatre in those days, led the City Council to start building a new one. The most suitable area was identified in Piazzetta degli Svizzeri, in the heart of the city. The project was entrusted to the young Venetian architects Tomaso and Giovan Battista Meduna, who had recently designed the restored La Fenice theatre in Venice. The cornerstone was laid in September the same year: the result would be a neoclassical building not unlike its Venetian model. Externally divided in two levels, the façade has a projecting pronaos with access stairs and portico on the lower floor, with four Ionic columns bearing an architrave. The upper floor wall, crowned by a tympanum, has three small balconies alternated with four niches (the statues were added in 1967). The side overlooking the square is punctuated by two series of recesses enclosing windows and access doors, with a strip of faux stone enriching the masonry of the lower order. The atrium with coffered ceiling, flanked by two spaces formerly housing a restaurant and a café, proceeds to the staircases leading to the stalls and boxes.
The auditorium, in traditional semi-elliptical form, originally had four tiers of twenty-five boxes (the central box of the first tier was replaced by the main entrance to the stalls), plus an open balcony. In the stalls the floor has a gentle slope. Originally this area was less extensive than today, to the advantage of the proscenium and the orchestra pit. For the rich decorations in neoclassical style, the Medunas employed Venetian painters Giuseppe Voltan and Giuseppe Lorenzo Gatteri, aided by Pietro Garbato for the wood and papier-mâché work, and Carlo Franco for the gilding. Another Venitian artist, Giovanni Busato, painted a curtain depicting Theodoric's arrival in Ravenna. Voltan and Gatteri also supervised the decoration of the great hall of the Casino (now the Ridotto, or Small Hall), which stood over the portico and atrium, flanked by rooms for gambling and conversation.
The official opening took place on 15th May 1852 with Meyerbeer's *Robert le Diable*, conducted by Giovanni Nostini and featuring Adelaide Cortesi,

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. La realizzazione dell'edificio fu affidata ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non dissimile dal modello veneziano. Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.
Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan e Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in cartapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati al gioco e alla conversazione.



Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'*étoile* Augusta Maywood.
Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (tra gli altri Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Se quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo, lo stesso vale per Puccini e per le creazioni dei maestri del verismo. Particolarmente significativa, poi, l'attenzione

Marco Viani and Feliciano Pons, immediately followed by the ballet *La Zingara* with the *étoile* Augusta Maywood.
In the following decades, the Alighieri gained a significant place among the Italian provincial theatres, and was a usual venue for leading theatre stars (Salvini, Novelli, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Abba). It also staged some opera seasons which, at least up to the Great War period, were in line with the new works appearing in major Italian opera houses, staged here within only a couple of years from the premières and with notably prestigious casts. The repertoire of the mature Verdi, for example, was almost always granted, and the same goes for Puccini and the maestros of realism. Especially significant was the attention paid to the French scene: Gounod's *Faust* in 1872, but also Berlioz' *Damnation of Faust*. Wagner's opera was only present with three titles. Though Mozart's work was totally absent—it was far from

common even in the major theatres—several unconventional pieces were often staged.
During the '40s and '50s there was still intense activity involving the best theatre companies, with either drama (Randone, Gassman, Piccolo Teatro of Milan, Compagnia dei Giovani, etc.) or variety shows, while the musical activity was divided into mostly local chamber music concerts (and occasionally such names as Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, Quartetto Italiano, I Musici) and an operatic repertoire by now crystallised and stale, albeit enlivened by some prominent voices.
Though the theatre underwent some limited restoration works and technical updating—such as in 1929, when the orchestra pit was created, a gallery obtained from the fourth tier of boxes and the dressing rooms renovated—the pressing need to consolidate the structures led to the theatre being closed down in summer 1959 and remaining so for a long period. The stalls and the stage were completely rebuilt, the upholstery renewed and the lighting system replaced, with the installation of a new chandelier in the auditorium. On 11th February 1967, the restored theatre resumed its activity, which now featured an intense series of plays (including several contemporary experiences), and a considerable increase in concerts and ballets. A partnership with the Bologna Municipal Theatre and with the ATER theatre circuit also fostered a significant renewal of the opera seasons, which, however, were moved to the Rocca Brancaleone arena in the late '70s.
In the '90s, the Alighieri theatre took on an increasingly central role in the city's cultural programming with concerts, opera, ballet and drama seasons from autumn to spring. After the closure of the Rocca Brancaleone, the Alighieri extended its period of activity to the summer, becoming the official headquarters of Ravenna Festival's main operatic events.
On February 10th, 2004, closing the celebrations for the 350th anniversary of the birth of Arcangelo Corelli (1653-1713), the Ridotto hall was officially dedicated to the great composer, born in the nearby village of Fusignano. A bronze bust by German sculptor Peter Götz Güttler was also inaugurated before Maestro Riccardo Muti.

costante al mondo francese: dal *Faust* di Gounod nel 1872 fino ad una berlioziana *Dannazione di Faust*. Il teatro wagneriano è presente con soli tre titoli, ed a fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati.
Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco.
Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il "golfo mistico", ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero, a partire dall'estate del 1959, ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale furono completamente rifatti la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 il restaurato Teatro riprende la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER favorisce un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 all'arena della Rocca Brancaleone.
Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici di Ravenna Festival.
Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci
Comune di Ravenna
Comune di Cervia
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione Teatro Rossini di Lugo
Confindustria Romagna
Confcommercio Ravenna
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Arcidiocesi di Ravenna-Cervia

Consiglio di Amministrazione
Presidente
Alessandro Barattoni
Vicepresidente
Livia Zaccagnini
Consiglieri
Ernesto Giuseppe Alfieri
Elena Zannoni

Sovrintendente
Antonio De Rosa

Segretario generale
Marcello Natali

Revisori dei conti
Gaetano Cirilli
Davide Galli
Roberta Sangiorgi

Direzione artistica Ravenna Festival
Anna Leonardi
Angelo Nicastro

Segreteria artistica
Federica Bozzo
Chiara Sansoni

Direttore organizzativo
Franco Belletti

Ufficio stampa e comunicazione
Responsabile Fabio Ricci
Editing e ufficio stampa Giovanni Trabalza
Sistemi informativi e redazione web Stefano Bondi
Impaginazione e grafica Grazia Foschini
Redazione social Giorgia Orioli, Mariarosaria Valente
Stampa estera e redazione testi Anna Bonazza

Amministrazione e segreteria
Amministrazione e personale Chiara Schiumarini
Amministrazione Beatrice Moncada
Contabilità Erika Triossi, Veronica Resciniti
Segreteria di direzione Anna Guidazzi, Michela Vitali
Segreteria organizzativa Carlotta Dradi

Gestione Teatro Alighieri e spazi teatrali
Responsabile Daniela Calderoni
Coordinamento spazi Giulia Ottaviani
Accoglienza artisti Giuseppe Rosa
Coordinamento di sala Eleonora Pasini
Reception Barbara Bondi, Mohamed Chiqer
Agibilità di pubblico spettacolo Teresa Bellonzi*
Sicurezza e RSPP Anova2*

Biglietteria e promozione
Responsabile biglietteria Laura Galeffi
Biglietteria e promozione Giulia Acampora*, Erika Ansani, Fiorella Morelli
Ufficio gruppi Adriana Costantino*, Alessia Murgia*

Ufficio produzione
Responsabile Giulia Paniccia
Caterina Bucci, Giorgia Sartoni*

Servizi tecnici
Responsabile Roberto Mazzavillani
Capo macchinista Angelo Boccadifuoco*
Capo elettricista Marco Rabiti
Tecnici di palcoscenico Jacopo Bernardi, Alessandro Bonoli, Nderim Margjoni, Andrea Moriani, Elia Rossi*, Marco Stabellini, Matteo Rosetti Stoppa*
Responsabile di sartoria Manuela Monti
Responsabile logistica, sicurezza e magazzino Vittorio Regina
Ingresso artisti Alin Mihai Enache, Samantha Sassi

* Collaboratori / dipendenti a tempo determinato

Your Vision Our Passion



FORLINI OPTICAL

DAL 1961

RAVENNA	RAVENNA	FIDENZA	BOLOGNA
VIA CAIROLI, 17/A	VIALE BERLINGUER, 82	VIA BERENINI, 13	VIA A. RIGHI, 32





MARCO GERBELLA®

Via Giacomo Matteotti, 29 Ravenna

Colophon

programma di sala a cura di
programme notes edited by
Cristina Ghirardini
Susanna Venturi
Giovanni Trabalza

traduzioni di *translated by*
Roberta Marchelli

coordinamento editoriale e grafica
graphic design
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

si ringrazia
thanks to
Elena Rossoni direttrice di Palazzo Milzetti,
Museo Nazionale dell'età neoclassica
in Romagna, Faenza

foto delle prove
stage photos by
© Zani-Casadio

stampa *printed by*
Grafiche Morandi, Fusignano

EUROPEAN FESTIVALS ASSOCIATION

italiafestival

sostenitori

media partner

partner tecnici