

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2005-2006
Lirica e Balletto

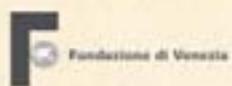
Wolfgang Amadeus Mozart

LUCIO SILLA

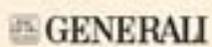


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

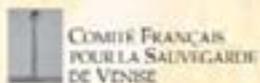
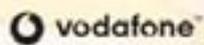
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



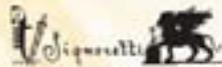
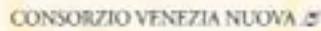
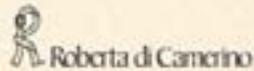
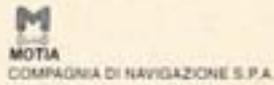
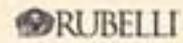
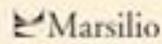
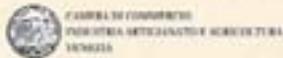
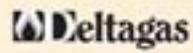
CASINO DI VENEZIA



ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



LUCIO SILLA

dramma per musica in tre atti
libretto di Giovanni de Gamerra

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

Teatro La Fenice

venerdì 23 giugno 2006 ore 19.00 turno A 
domenica 25 giugno 2006 ore 15.30 turno B
martedì 27 giugno 2006 ore 19.00 turno D
giovedì 29 giugno 2006 ore 19.00 turno E
sabato 1 luglio 2006 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 6





Mozart Accademico Filarmonico e con la decorazione di Cavaliere dello Speron d'Oro (concessagli da papa Clemente XIV nel 1770). Ritratto di ignoto, dipinto a Salisburgo (1777) e inviato a Padre Martini a Bologna. Bologna, Conservatorio. Nota ARTHUR HUTCHINGS (*Mozart. The Man, the Musician*, London, Thames and Hudson, 1976) che «la gravità dell'espressione e la dignità del contegno sono alquanto fuorvianti».

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 6

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Un dittatore rinsavito
di Michele Girardi
- 11 Andrea Chegai
Nuovi territori nei confini dell'opera seria. Su *Lucio Silla* di Mozart
- 39 Davide Daolmi
Poeti bugiardi e bimbi prodigio
- 53 *Lucio Silla*: libretto e guida all'opera
a cura di Stefano Piana
- 117 *Lucio Silla*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 119 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 125 Andrea Chegai
Bibliografia
- 131 *Online*: O Roma o ... Mozart
a cura di Roberto Campanella
- 141 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Roma a Venezia: storie repubblicane e imperiali ...
a cura di Franco Rossi

LUCIO SILLA

DRAMMA PER MUSICA

DA RAPPRESENTARSI

NEL REGIO-DUCAL TEATRO
DI MILANO

Nel Carnovale dell' anno 1773.

DEDICATO

ALLE LL. AA. RR.

IL SERENISSIMO ARCIDUCA

FERDINANDO

Principe Reale d' Ungheria , e Boemia , Arciduca d' Austria ,
Duca di Borgogna , e di Lorena ec. , Cesareo Reale
Luogo-Tenente , Governatore , e Capitano
Generale nella Lombardia Austriaca ,

E LA

SERENISSIMA ARCIDUCHESSA

MARIA RICCIARDA

BEATRICE D' ESTE

PRINCIPESSA DI MODENA .

IN MILANO ,

Presso Gio. Batista Bianchi Regio Stampatore
Con licenza de' Superiori

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta. Cantavano: Bassano Morgnoni (Lucio Silla), Anna De Amicis Buonsollazzi (Giunia), Venanzio Rauzzini (Cecilio), Felicita Suardi (Silla), Daniela Mienci (Celia), Giuseppe Onofrio (Aufidio). Scene dei fratelli Galliari, costumi di Francesco Motta e Gio. Mazza. Balli di Carlo Le Picq (*La gelosia del serraglio* e *La scuola di negromanzia*) e di Luigi Palladini (*La Giaccona*). Il testo di Giovanni de Gamerra (1743-1803) fu rimusicato da P. Anfossi, J. Chr. Bach e M. Mortellari. I «fratelli Galliari», menzionati sempre collettivamente nei libretti, erano Bernardino (1707-1794), Fabrizio (1709-1790) e Giovanni Antonio (1714-1783).

LUCIO SILLA

dramma per musica in tre atti

libretto di Giovanni de Gamerra

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

In occasione del 250° anniversario della nascita

Editore proprietario Bärenreiter-Verlag, Kassel
Rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi e interpreti

Lucio Silla Roberto Saccà
Giunia Annick Massis
Cecilio Monica Bacelli
Lucio Cinna Veronica Cangemi
Celia Julia Kleiter
Aufidio Stefano Ferrari

maestro concertatore e direttore

Tomas Netopil

regia

Jürgen Flimm

scene Christian Bussmann

costumi Birgit Hutter

coreografia Catharina Lühr

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

maestro al cembalo Stefano Gibellato

violoncello continuo Alessandro Zanardi

ballerini Alexey Dmitrenko, Tina Havers, Megan Sarah Laehn,
Arianna Bolzonella, Virginie Roy

con sopratitoli

nuovo allestimento in coproduzione con Salzburger Festspiele

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttori di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi, Lorenzo Zanoni
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Rebecca Scheiner
<i>assistente alle scene</i>	Cristina Alaimo
<i>assistente ai costumi</i>	Cinzia Cioffi
<i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Jung Hun Yoo
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Ilaria Maccacaro
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene e attrezzeria</i>	Salzburger Festspiele
<i>costumi</i>	Salzburger Festspiele, Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Salzburger Festspiele
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Un dittatore rinsavito

Michele Girardi



Christian Bussmann, modellino per *Lucio Silla* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006; regia di Jürgen Flimm (allestimento in coproduzione col Festival di Salisburgo).



Birgit Hutter, figurino (Giunia) per *Lucio Silla* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006; regia di Jürgen Flimm (allestimento in coproduzione col Festival di Salisburgo).

Andrea Chegai

Nuovi territori nei confini dell'opera seria. Su *Lucio Silla* di Mozart

Nei progetti dei Mozart, padre e figlio, la rappresentazione milanese di *Lucio Silla* (carnevale 1773) doveva probabilmente consacrare l'attività di operista 'italiano' del giovane compositore, da qualche tempo già non più *enfant prodige* e in cerca di conferme nel sistema produttivo adulto. Falliti i propositi fiorentini (Leopold e figlio tentarono invano di entrare alle dipendenze del Granduca di Toscana Pietro Leopoldo), era quella forse l'ultima *chance*, dopo *Mitridate* e *Ascanio in Alba* rispettivamente di due e un anno prima, per restare nel giro dell'opera italiana. Ma di nuovo le cose non andarono nella direzione auspicata: dopo un discreto successo e svariate repliche (ventisei) l'opera, come accadeva anche ai più titolati, venne definitivamente accantonata, Wolfgang non ebbe altre scritture, e con quell'esperienza si chiuse la sua carriera italiana. Il 4 marzo 1773 il compositore e il suo seguito parentale presero la strada di casa e il 13 marzo fecero ritorno nella sempre meno amata Salisburgo, che avevano lasciato nell'ottobre precedente per seguire l'allestimento dell'opera milanese. Il destino volle che Wolfgang non varcasse più le Alpi e che trovasse la sua consacrazione a Vienna, dal 1781, nell'ultimo straordinario decennio della sua breve e triste esistenza.

Lucio Silla è quindi un'opera italiana come tante, ben più 'italiana' delle successive svariate altre opere mozartiane in lingua italiana, dotate di diversi orizzonti (l'arcadico *Re pastore*, *Idomeneo*, in cui convergono opera e cornice tragica, *Le nozze di Figaro*, opera buffa sì, ma di spessore e complessità inconsuete per il genere, *Don Giovanni*, con le sue incursioni nel fantastico, etc.). Un'opera, *Lucio Silla*, disegnata da un poeta di teatro livornese (Giovanni de Gamerra) per un pubblico italiano, quello del Regio Ducal Teatro, per una stagione italiana nella periodizzazione (il «Carnovale» 1773, con inizio nel giorno di Santo Stefano dell'anno precedente, 26 dicembre 1772, data della 'prima'), italiana nella programmazione e con cantanti italiani, fra cui Anna De Amicis e il celebre castrato Venanzio Rauzzini, italiana nel tema romano antico e nella drammaturgia complessiva dello spettacolo (i soliti tre atti alternati a balli di diverso argomento: in quell'occasione furono *La gelosia del serraglio*, *La scuola di negromanzia* e in conclusione *La Giaccona*, che prolungava idealmente la ciaccona che già chiude la partitura mozartiana). Insomma, tutto regolare per i canoni e le consuetudini italiane dell'epoca, ivi compresi il ritardo nell'inizio della prima rappresentazione dovuto alla scarsa familiarità dell'Arciduca Ferdinando con i più urgenti biglietti d'auguri di fine anno e i fischi al debole tenore Bassano Morgnoni

(un cantore da chiesa di Lodi riciclato qui nelle vesti di Silla al posto del più valido Arcangelo Cortoni, ammalato).

Cionostante c'è qualcosa, in questo *Lucio Silla*, che lo rende singolare e a tratti inquietante. Il libretto, a prima vista, fa acqua da tutte le parti: non succede niente di veramente notevole dall'inizio alla fine; i personaggi non evolvono, ossia si limitano a confermare, incessantemente, il profilo umano e sentimentale dichiarato in partenza dal loro *status* o comunque evidente sin dalle prime scene. Persino il ravvedimento di Silla con cui si chiude la vicenda giunge senza una reale intrinseca necessità, senza che ne maturino le condizioni; arriva perché deve arrivare, e sin dall'inizio non v'è motivo di dubitarne. Certamente l'opera seria del Settecento non si fonda sul fattore sorpresa; essa verte piuttosto sulla ratifica di valori affettivi indiscutibili e dotati di carattere identitario, in cui la classe dominante e le classi subordinate dovevano riconoscersi. Tuttavia tale processo di autoconferma – e lì sta l'interesse – subisce peripezie infinitamente variabili e pare sempre sul punto di venir meno: l'epilogo non vale di per sé, ma per il modo in cui esso è raggiunto (e questo spiega il perdurante uso del 'lieto fine': non un punto debole dell'opera del Settecento in quanto inessenziale). Ma una vera e propria 'peripezia' manca, nel libretto di Gamerra, poiché manca un significativo intreccio secondario, ossia una vicenda minore e parallela destinata ad interferire, nel bene e nel male, con la linea narrativa principale e a determinarne indirettamente le sorti. A lato dell'amore dell'esule Cecilio per la sconfitta Giunia, contrastato da Silla, Celia ama Cinna, che da parte sua non sembra troppo convinto di volerla sposare, anche perché lei è la sorella del tiranno segretamente combattuto: ma la cosa non interessa a nessuno, e il fatto che alla fine i due convolino a nozze sembra più un dispetto comminato dal tiranno ai danni del traditore pentito che una gratificazione o un atto di clemenza, come vorrebbe e dovrebbe invece essere. Insomma, ebbe un bel dire Gamerra, nella prefazione del libretto, che *Lucio Silla* si avvaleva di qualche migliororia tratta nientemeno che dalla penna di Metastasio, sempre prodigo di consigli per i giovani poeti. Se davvero le correzioni vi sono state – e pare di sì, dato che Mozart dovette riscrivere alcune parti già musicate proprio sulla base di modifiche successive, secondo una credibile testimonianza del padre – queste non determinarono certo un gran salto di qualità nella scrittura poetica.

La medaglia ha però il suo rovescio, come spesso avviene nel caso di prodotti letterari per il teatro musicale formalmente 'poco riusciti'. La scarsa varietà delle situazioni, la propensione dei personaggi a indugiare e a replicare a più non posso la loro condizione sentimentale – Cecilio ama Giunia figlia di Mario ucciso da Silla e desidera riaverla e vendicarsi; Cinna si finge amico di Silla ma complotta contro di lui; Silla esercita la propria oppressione tirannica e al contempo non riesce a fare a meno di desiderare Giunia, che lo insulta, e via dicendo – si trasforma in una sorta di fosca ossessione per tutti loro e per chi legge o ascolta il dramma. Racchiusi in gabbie da cui non sanno uscire, e sostanzialmente sprovvisti di utili interlocutori, i protagonisti, Cecilio e Giunia soprattutto, si rivolgono idealmente all'aldilà, dialogano con i morti, ne ricevono gli ordini in sogno, indugiano presso le tombe, vagano sotto le volte di tetre carceri, vagheggiano ricongiungimenti nell'Erebo, identificato da tutti come il minore dei

mali possibili. Il registro lugubre va di pari passo col gusto letterario *larmoyant* che in quegli anni andava affermandosi in Italia proprio per mano di Giamerra, fra gli altri, sulla base di influenze francesi (dalla *tragédie* di Corneille e Racine al 'dramma familiare' settecentesco) e da cui trasse origine una produzione teatrale e operistica molto ampia, di una certa incidenza anche sul repertorio borghese del secolo successivo.

Questo dialogo allucinato con l'ombra è vagamente profetico anche in relazione alla controversa figura di Giamerra. Gli storici ottocenteschi del teatro (Masi, Paglicci Brozzi) inorridirono di fronte alle sue eccentriche memorie. Reduce dall'esperienza milanese, la sua esistenza fu da lì a poco sconvolta dall'amore per una fanciulla dell'alta borghesia livornese, ostacolato pervicacemente dalla famiglia di lei. La fanciulla ne morì e Giamerra giunse a riesumarne nottetempo il cadavere, a ricomporlo con cura e a tenerlo con sé per il resto della sua vita (un trentennio circa), giacendo volentieri in sua compagnia, moglie e figlie consenzienti (ma la moglie morì pazza). Sia che si tratti di fantasie, ossia di una patologicissima finzione letteraria, frutto di una mente sconvolta – cosa che, mi pare, non sia mai stata ipotizzata dalla critica antica e recente ma che non credo sia il caso di escludere – sia che quei fatti rispondano a verità, in tutto o in parte, siamo certo di fronte ad uno dei casi più evidenti di autoidentificazione fra un autore e la tendenza letteraria corrente. Un passo dello stesso Giamerra, nella prefazione della sua *pièce* pantomimica *La madre colpevole*,¹ per la quale egli sostenne di essersi ispirato al teatro inglese e spagnolo (tragedia «angloispana» la definisce, il che significava il culmine del diverso, del mostruoso), sembra tratto dalle sue memorie, e ne rivela forse, almeno in parte, la studiata artificiosità:

Il popolo che vede con piacere i Sotterratori maneggiar l'ossa dei morti, e barzellettare su i sepolcri, che ammira le nobili e sorprendenti scene dell'*Hamlet*, della *Morte di Cesare*, di *Giulietta etc.*, questo popolo definisce egli medesimo il proprio gusto ed il proprio carattere. Egli vuole ad ogni costo dei quadri energici, ed è necessario di scuotere potentemente la di lui anima torbida e malinconica, sparsa, per così dire, sull'intera nazione.

Forte di tanta intraprendente stravaganza, Giamerra trovò il modo di rendersi promotore a Napoli di una riforma del teatro, bocciata però da Ferdinando IV, di ideare lo schema poetico standard del rondò in due tempi, per Giuseppe Sarti (nel *Medonte re di Epiro*, 1777), genere decisivo per l'affermazione della cabaletta ottocentesca, e di tradurre in italiano la *Zauberflöte* di Mozart, col quale non ebbe però più contatti diretti dopo la comune occasionale esperienza milanese.

Con le ombre di Giamerra dovette in qualche modo misurarsi anche il sedicenne compositore. Esse, comunque, non si vedono né si sentono, e non sono altro che rappresentazioni psichiche delle angosce dei personaggi. *Lucio Silla* resta a tutti gli effetti opera di argomento storico, non opera di soggetto fantastico, ed è improbabile che il distratto e affaticato giovinetto affrontasse l'impresa con particolare entusiasmo; di si-

¹ *Novo teatro*, 8 voll., Pisa, Prosperi, 1789-1790, II, 1789, p. 6.

curo processioni, urne e antiche rovine già all'epoca lo interessavano poco: di tutt'altra natura sarebbe stata la più celebre ombra del teatro musicale, quella del Commendatore, che è più una proiezione del fato e un emissario dell'oltretomba che un'anima in pena alla ricerca di vendetta personale.

Ai margini dell'ombra

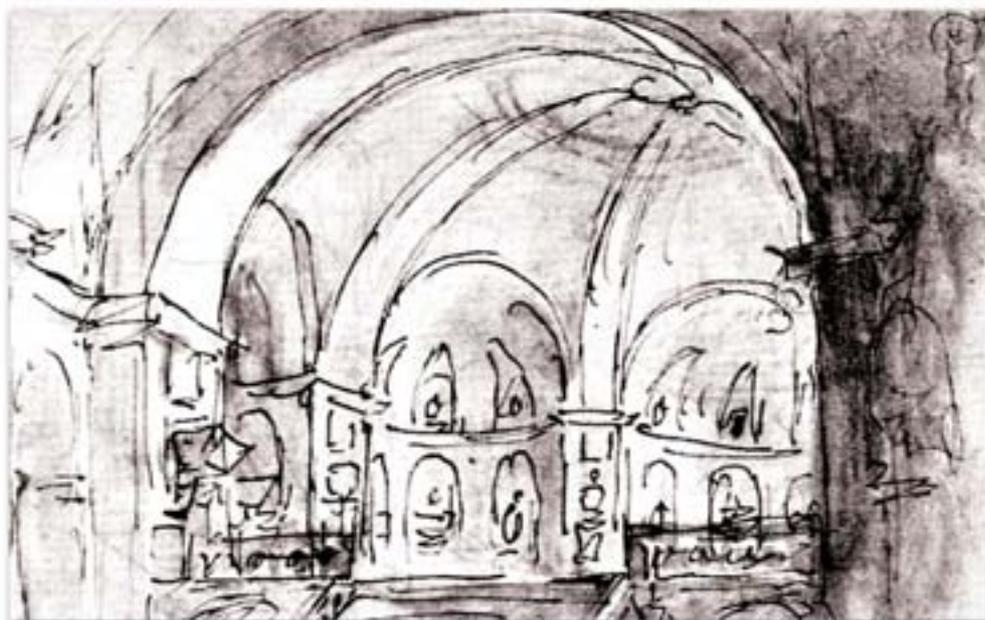
Per ogni cosa, nell'opera del Settecento, c'è un tempo e un luogo. Il dialogo con l'aldilà, in ogni sua forma, produce in ambito teatrale quella che viene comunemente definita «scena d'ombra», uno dei tanti *topoi* che costituiscono il lessico drammaturgico dell'opera seria: una tipologia che può concretizzarsi in scene propiziatricie, in apparizioni, in preghiere, in dialoghi sognati o immaginati. In *Lucio Silla* di scene 'd'ombra' ve ne sono diverse, di diverso valore e intensità. La più importante a I.7-9, presso il «Luogo sepolcrale molto oscuro co' monumenti degli eroi di Roma» dove Cecilio riesce ad incontrare Giunia, che va a meditare alla tomba del padre Mario, e viene scambiato per uno spettro. Ma a diverso titolo possono essere comprese in quel genere l'invocazione (che è anche l'aria di sortita) di Giunia, al cospetto di Silla (I.5, «Dalla sponda tenebrosa»), lo scorcio in cui Cecilio narra all'amico Cinna, in recitativo strumentato, il sogno in cui Mario gli intima di vendicarlo e di salvare la figlia (II.3), l'aria di commiato da Giunia da parte di Cecilio (II.9, «Ah se a morir mi chiama»), dove l'eroe promette di star vicino all'amata anche dopo la sua dipartita, e infine l'ultima aria di Giunia, «Fra i pensier più funesti di morte» (III.6), anche ultima aria dell'opera, a ridosso della risoluzione lieta della vicenda. A queste ampie sezioni si aggiunge una quantità di espressioni funeste, disseminate nel dramma: il termine «ombra» ricorre undici volte («diletta», «adorata», «invendicata», «fedele», che «nuota ancora in mezzo al sangue», etc.), «morte» ben ventiquattro volte, e via dicendo. Questo eccesso di 'melanconia', nell'accezione settecentesca del termine ('grave tristezza d'animo' dovuta ad 'atra bile' e a 'tristi fantasie'), non sarà certo piaciuto a Metastasio, sempre misurato nei confronti dei trapassati e dell'aldilà. Ed è evidente d'altra parte come ciò si allinei con tendenze già ampiamente manifestate dal teatro d'opera del secondo Settecento, Traetta e Gluck in testa, ma anche nei 'minori' italiani, attenti a mediare fra la tradizione locale e le novità letterarie e teatrali internazionali, in cui si va facendo strada anche la presenza di uno Shakespeare riscoperto, tradotto e mitigato, ma comunque di grande impatto emotivo.

In ogni caso situazioni simili sono dotate di un indubbio potere di suggestione e si distinguono, giocoforza, dalle arie 'comuni': occasioni ghiotte per qualsiasi musicista, che può ben far valere le proprie credenziali. Ne abbiamo una conferma alla prima aria di Giunia, «Dalla sponda tenebrosa». A una semplice lettura del testo, in tre strofe, e quindi piuttosto raro in quegli anni rispetto alle più comuni arie in due, appare evidente l'ambivalenza di questo brano, che inizia come un'aria 'd'ombra', nell'invocazione al padre defunto e nell'auspicio di un ricongiungimento, e prosegue come aria 'di sdegno' nelle restanti due strofe. Lo sviluppo complessivo della musica e il suo carattere è



Fabrizio Galliari (1709-1790), bozzetto (1.1) per la prima rappresentazione assoluta di *Lucio Silla*. «Rovine alla riva del Tevere con veduta in lontano dello Monte Quirinale con picol tempio». Esiste un altro bozzetto (non realizzato) per questa mutazione; cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *Le scene per il «Lucio Silla» di Mozart al Regio Ducal Teatro di Milano*, in *Milano e la Lombardia al tempo dei soggiorni milanesi di Mozart* (Museo Teatrale alla Scala, 21 settembre-30 dicembre 1991), Como, Cesare Nani, 1991, pp. 31-38: 32.

Fabrizio Galliari (1709-1790), bozzetto (1.3), per la prima rappresentazione assoluta di *Lucio Silla*. «Appartamenti destinati a Giunia ornati di statue e pitture» (cfr. *ivi*, pp. 32-33).



Fabrizio Galliari (1709-1790), bozzetto (t.7) per la prima rappresentazione assoluta di *Lucio Silla*. «Atrio Magnifico ove sono collocati i Monumenti degli Eroi di Roma e corrisponde ad un sotterraneo» (nel libretto: «*Luogo sepolcrale molto oscuro co' monumenti degli eroi di Roma*»; cfr. VIALE FERRERO, *Le scene cit.*, pp. 33-34).

Fabrizio Galliari (1709-1790), altro bozzetto scenico (t.7) per la prima rappresentazione assoluta di *Lucio Silla*. «Atrio Magnifico ove sono collocati i Monumenti degli Eroi di Roma e corrisponde ad un sotterraneo» (cfr. *ivi*, pp. 33-34).

delineato da un'intenzionale accelerazione metrica, dagli ottonari della prima quartina («Dalla sponda tenebrosa», A), ai settenari sdrucchioli della seconda (Ah, tu di sdegno, o barbaro», B), ai settenari piani della terza («Io sarò paga allora», C). Ricondata al mondo reale dalla presenza inquieta e sfrontata di Silla al termine della prima strofa – la componente recitazionale viene a giocare un ruolo importante, perché Silla deve far qualcosa in scena che induca la reazione della protagonista: alla 'prima' i gesti di Morgnoni furono talmente esagerati da cagionare le risa del pubblico – Giunia finisce per dimenticare il padre e inveisce contro il tiranno. Ma in Mozart l'umore allucinato e isterico della protagonista è amplificato dalla forma musicale prescelta, che segue sì il testo, ma ne raddoppia l'effetto grazie al meccanismo delle riprese. Anziché una semplice aria multisezionale, sequenziale (A+B+C), Mozart replica le due prime quartine mantenendo il loro originario avvicendamento, e infine chiude con una coda veloce (A|B|A'|B'|C); di fatto l'andamento cambia ad ogni quartina di testo e non disdegna di far marcia indietro alla ricomparsa del testo iniziale, dopo il tempo mosso della seconda strofa. Uno schema piuttosto inusuale, volto a mettere in luce come la pur infuata presenza di Silla stenti a ricondurre Giunia al mondo reale e a sottrarla all'attrazione che l'aldilà esercita su di lei attraverso l'imperiosa ma rassicurante rimembranza paterna. Sicuramente Gamerra non aveva immaginato questa soluzione: la rima baciata fra gli ultimi versi delle due ultime strofe («maggior» e «cor») riunisce anzi in un solo blocco la seconda e la terza quartina, escludendo la prima, e di fatto allude ad una intonazione continuativa delle ultime due strofe, e non inframezzata dalla ricomparsa nostalgica e allucinata della prima.

Sempre in tema di scene 'd'ombra' vale la pena di schematizzare la messa in musica mozartiana del momento più notevole dell'opera, l'incontro di Cecilio con Giunia a I.7-9 (la maiuscola indica il modo maggiore, la minuscola quello minore).

	Interludio strumentale, <i>Andante</i> , c, con Ob., Si \flat → Mi →
I.7	
<i>Luogo sepolcrale molto oscuro co' monumenti degli eroi di Roma</i>	→ la, Recitativo, <i>Andante</i> – Ob., Fag., Cor., Tr.
CECILIO	→ do
Morte, morte fatal, della tua mano	[→ armonia incessantemente modulante →]
[...]	→ <i>Allegro</i>
Oh Dei!... Che mai s'apressa?	→ Fa → sol ⁷
[...]	
I.8	
<i>S'avanza Giunia col seguito di donzelle, e di nobili al lugubre canto del seguente:</i>	→ Do → Mi \flat , interludio strumentale, <i>Adagio</i> , c,
CORO	
Fuor di queste urne dolenti	→ Mi \flat , <i>Adagio</i> , c, f – Ob., Cor., Tr.
[...]	

GIUNIA O del padre ombra diletta [...]	→ sol, <i>Molto adagio</i> – Ob., Fag.
CORO Il superbo, che di Roma [...]	→ <i>Allegro</i> , Mi \flat , \mathcal{C} , f – Ob., Cor., Tr.
GIUNIA Se l'empio Silla, o padre [...]	→ recitativo strumentato
I,9	
CECILIO Eccomi, o cara. [...]	
GIUNIA D'Elisio in sen m'attendi [...]	→ La, Duetto, <i>Andante</i> , 3/4 – Ob., Cor. → Mi al termine della replica di Cecilio
GIUNIA e CECILIO (<i>si prendon per mano</i>) Or ch'al mio seno [...]	→ La, <i>Molto allegro</i> , \mathcal{C} ; cantano assieme. Testo replicato più volte, a mo' di cabaletta
fine Atto I	

La sezione è caratterizzata da un'ampia campitura e si prolunga per tre scene senza un solo recitativo semplice, fino alla conclusione d'atto, che ne viene inglobata. I finali d'atto non erano ancora di grande diffusione nell'opera seria (perlopiù si termina con un duetto, un concertato o un breve coro); né questo può essere inteso in alcun modo come una sorta di finale serio *ante litteram*. Ma certamente il disegno complessivo produce continuità e un crescendo emozionale e drammatico. Durante un interludio iniziale Cecilio si apposta fra le tombe e ne subisce il sinistro potere evocativo; l'armonia è estremamente instabile (dal Si bemolle maggiore dell'interludio al La minore dell'attacco del recitativo, e quindi attraverso una mezza dozzina di tonalità diverse), con profusione di elementi motivici attinenti al mutevole stato d'animo di Cecilio. Al suono marziale di un secondo interludio (Do) arriva Giunia accompagnata dal suo seguito: dopo il Coro (*Adagio*, Mi bemolle maggiore, con trombe) e il 'solo' di Giunia (*Molto adagio*, Sol minore, senza trombe ma con fagotti) Cecilio si manifesta alla consorte, la quale, superato un primo sbigottimento, può finalmente abbandonarsi fra le braccia dell'amato (duetto in La maggiore). All'effetto finale concorre ovviamente la progettazione di Gamerra: finito il coro, la scena non cambia e il compositore è così indotto a impiegare gli strumenti ad arco, e non il solo continuo (che avrebbe determinato un vuoto improvviso), fino all'attacco del duetto.

L'elemento più notevole è però il trattamento mozartiano delle tre strofe di coro-Giunia-coro. Gamerra aveva previsto per il 'seguito' di Giunia un «lugubre canto», un lamento, una solenne invocazione di impianto responsoriale fra coro e solista, sulla traccia di tante situazioni consimili nel dramma per musica statuario e neoclassico degli anni Sessanta del Settecento. Mozart invece è più incline a dar rilievo alla condizione spirituale di Giunia, al suo meditato isolamento, piuttosto che alla dimensione rituale collettiva. Per far questo ha bisogno di separarla dal contesto; l'andamento e il tono d'impianto cambiano all'interno della stessa sezione: l'atteggiamento irredentista del coro, di andamento solenne e deciso (sia pur non privo di venature sinistre, dovute allo scivolamento cromatico su «urne dolenti»), cede il passo alla disperata e visionaria solitudine della protagonista, con una messa a fuoco progressiva, un 'primo piano' ottenuto con una magistrale dissolvenza sonora, in cui lo spessore orchestrale è progressivamente assottigliato (prima violini, trombe e corni, poi trombe, corni e oboi, quindi viole ed oboi e infine un unico filamento sonoro ai soli violini, in valori più lunghi).

ESEMPIO 1, I, n. 6. Coro, bb. 45-49²

«O del padre ombra diletta», che segue, è uno dei momenti più impressionanti della produzione giovanile di Mozart. Come già al «tenebrosa» dell'aria precedente, si dispone qui una discesa al grave a «ombra, ombra diletta», con ripetizione solo musicale di uno dei vocaboli chiave. Quella incursione al grave, quasi all'inizio, non è realizzata gradatamente, ma come un baratro improvviso che si apre nel cuore della protagonista, al pensiero del padre defunto; dopo una immagine pacificatrice in modo maggiore («Se d'intorno a me t'aggiri»), «Deh ti movano a pietà», poco oltre, segue nuovamente un percorso intervallare irto di seconde eccedenti e quinte diminuite, intervalli infausti e sinistri. Il lamento di Giunia si smorza ed è vanificato dall'irrompere del coro con le sue blasonate invettive, in cui il rovesciamento del tiranno non è invocato solo per ciò che significa in sé, ma nell'auspicio che esso «sia d'esempio ad ogni età» (beato Settecento! le cose della storia non vanno precisamente in quel modo). L'ef-

² Gli ess. mus. sono tratti da WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, edizione critica a cura di Kathleen Kuzmick-Hansell, Kassell-Basel-London, Bärenreiter, 1986 («*Neue Mozart-Ausgabe* II/517»).



Fabrizio Galliari (1709-1790), bozzetto (II.12) per la prima rappresentazione assoluta di *Lucio Silla*. «Campidoglio» (cfr. *ivi*, pp. 35-36).

Fabrizio Galliari (1709-1790), bozzetto (III.1) per la prima rappresentazione assoluta. «Carcere» (nel libretto: «Atrio che conduce alle carceri»; cfr. *ivi*, p. 36).

fetto di isolamento che grava sul personaggio è quindi incrementato proprio dall'essere questa sua 'cavatina' incastonata in un contesto impersonale, in una cornice politica che lo sovrasta e lo rende flebile e per questo più penetrante.

Appena cessato il secondo coro, Giunia non appare ancora ricondotta alla dimensione terrena: riattacca un solenne recitativo strumentato, sui valori lunghi degli archi, che ha esito in una rinnovata invocazione, stavolta a Cecilio creduto morto («Tu pure, ombra adorata / del mio perduto ben, vola, e soccorri / la tua sposa fedel.»). Costui appare improvvisamente, e il duetto finale ha modo di dipanarsi. Ma inizialmente Giunia, benché Cecilio gliel'abbia appena confermato, non è sicura di trovarsi di fronte ad un uomo in carne e ossa. L'incertezza che ne deriva è realizzata da Mozart con l'ausilio della dimensione simbolica connaturata al linguaggio musicale, resa ancor più evidente al confronto con la solare risposta di Cecilio. Un simbolismo semplice ma efficace:

ESEMPIO 2, I, n. 7. Duetto, bb. 1-5

Andante

Ob. I e II

Cr. I e II

Giunia

D'E - li - - - - - so in sen m'at - ten - di

VI I e II

Vle (ottava superiore)

Vlc. e basso

La prima nota, lunghissima, rallenta la comprensione della parola e della frase: l'«Eliso» vagheggiato da Giunia sta appunto su un altro mondo e la vocalità espressa qui dalla protagonista travalica l'effetto melodico, ritardato, per alludere a un aldilà immateriale e privo di affanni. Dopo il compimento del primo verso la discesa al grave del corno, con un arpeggio maggiore, replicata poco oltre, perturbata dalla possibile natura 'spettrale' di Cecilio: il percorso armonico è infatti sorprendente e porta repentinamente dalla sonorità maggiore di impianto (La) alla parallela La minore: la gioia di Giunia deve misurarsi con la dimensione oltremondana, e le ombre, in musica, non comprendono né usano lo stesso linguaggio degli uomini. Si tratta, insomma, di un passo che allude sia allo straniamento di Giunia, sia alla ipotetica immaterialità di Cecilio. Questi inizialmente l'asseconda. Il suo attacco a «Sposa adorata» riprende simmetricamente la staticità onirica dell'«Eliso» di Giunia; ma stavolta non si hanno adombra-

menti (Cecilio è tutto umano), anzi la sua sezione è appassionata e persuasiva: nessuna traccia di quell'intorbidamento armonico al corno. Giunia ne è persuasa e da lì il duetto, che segue la logica prevalente del duetto d'amore: assicurazioni reciproche, mutua consolazione e stretta finale cantata a distanza di terza o di sesta con cadenza conclusiva del tipo che l'Ottocento chiamerà di «felicità felicità felicità»: tutti indicatori della concordia melodrammatica sin dal secolo decimottavo.

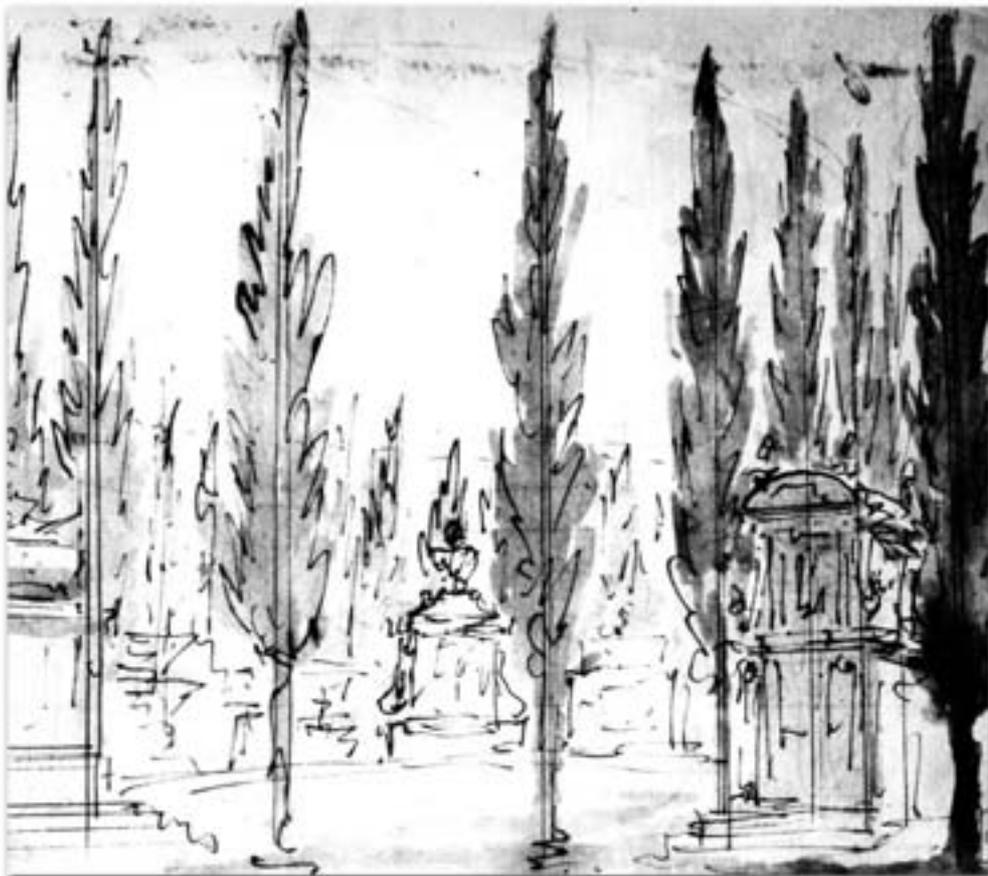
Ciononostante, la ricomparsa 'attiva' di Cecilio non è risolutiva né per sé stesso né per gli altri: l'iniziativa deve essere ricondotta al tiranno, suo il compito di convertirsi al bene e determinare il lieto fine, quale *optimus princeps*. Ciò è però ritardato fino all'ultimo momento possibile; l'ultima aria di Giunia, ultima dell'intera opera (III.6), non può che essere agitata e segnare anzi il momentaneo e apparentemente irrisolvibile precipitare degli eventi (è l'unico brano in minore); Giunia paventa che Cecilio sia stato giustiziato da Silla: non le resta che seguirlo. Gamerra sfodera un'aria bistrofica in decasillabi, con prima strofa di cinque versi e seconda di tre; anche qui il librettista prepara una accelerazione in due tempi (che si verifica), ma d'altro lato ben difficilmente avrà immaginato che il suo scalpitante e bellicoso decasillabo di ritmo anapestico, da cui sprigiona una energia sia pur negativa ma travolgente, sarebbe stato stravolto dall'affannoso e fatalistico *Andante* mozartiano, dove le appoggiature e l'accompagnamento in terzine esprimono una resa incondizionata:

ESEMPIO 3, III, n. 22. Aria, bb. 1-4

Andante

Vl. e basso

Lo straordinario effetto teatrale che si produce all'attacco del canto è generato dal fatto che l'ascoltatore, quando il brano inizia, non può attendersi – perché non gli è segnalato dalle prime battute, in tempo semplice – il palpitante ritmo terzinato di lì a poco introdotto: solo poche sbocconcellate frasi di oboi e viole all'ottava, senza il sostegno dei bassi e senza la forza trainante dei violini, prive di qualsiasi evidente rela-



Fabrizio Galliari (1709-1790), bozzetto (t.7) per *Lucio Silla*, Torino, Teatro Regio, carnevale 1779, con musica di M. Mortellari.

zione con quanto segue. La naturale accentazione del decasillabo («Fraipensier piufunèsti dimòrte») è solo apparentemente mantenuta: il valore lungo e sonoro assegnato alla prima sillaba ('Frà') e l'accento che si sposta sul levare e su sillaba atona a seguito dell'acciaccatura in *forte* ('Pén-sier') distolgono dalla naturale 'lettura ritmica' e restituiscono assai più il senso di una funerea ossessione.

Nelle trame dell'opera. Pianificazione tonale e spartizione delle forme

Questa la 'tinta' dei momenti salienti del dramma. È opportuno comunque delinearne l'architettura complessiva con l'ausilio di una tabella, per uno sguardo d'assieme senza il quale il dramma per musica settecentesco rischia di presentarsi come un dedalo indistinto e poco memorabile.

Personaggi	Incipit delle arie	Andamento
[SINFONIA]		
I.		
CINNA	<i>Vieni ov'amor t'invita</i>	<i>Allegro</i>
CECILIO	rec. strumentato <i>Il tenero momento</i>	<i>Allegro aperto</i>
CELIA	<i>Se lusinghiera speme</i>	<i>Grazioso / All.tto / 1 tempo</i>
GIUNIA	<i>Dalla sponda tenebrosa</i>	<i>Andante ma adagio / Allegro / Adagio / Allegro / Allegro</i>
SILLA	rec. strumentato <i>Il desio di vendetta e di morte</i>	<i>Allegro</i>
CECILIO	rec. strumentato	
CORO, GIUNIA	<i>Fuor di queste urne dolenti</i>	<i>Adagio / Molto adagio / Allegro</i>
GIUNIA	rec. strumentato	
GIUNIA, CECILIO	<i>D'Eliso in sen m'attendi</i>	<i>Andante / Molto allegro</i>
II.		
AUFIDIO	<i>Guerrier, che d'un acciaio</i>	<i>Allegro</i>
CECILIO	rec. strumentato <i>Quest'improvviso tremito</i>	<i>Allegro assai</i>
CELIA	<i>Se il labbro timido</i>	<i>Tempo grazioso</i>
GIUNIA	rec. strumentato <i>Ah se il crudel periglio</i>	<i>Allegro</i>
CINNA	rec. strumentato <i>Nel fortunato istante</i>	<i>Molto allegro</i>
SILLA	<i>D'ogni pietà mi spoglio</i>	<i>Allegro assai → rec. → Allegro assai</i>
CECILIO	rec. strumentato <i>Ah se a morir mi chiama</i>	<i>Adagio / Andante / Adagio</i>
CELIA	<i>Quando sugl'arsi campi</i>	<i>Allegro</i>
GIUNIA	rec. strumentato <i>Parto, m'affretto. Ma nel partire</i>	<i>Allegro assai</i>
CORO	<i>Se gloria il crin ti cinse</i>	<i>Allegro</i>
SILLA, CECILIO, GIUNIA	<i>Quell'orgoglioso sdegno</i>	<i>Allegro</i>
III.		
CELIA	<i>Strider sento la procella</i>	<i>Allegro</i>
CINNA	<i>De' più superbi il core</i>	<i>Allegro</i>
CECILIO	<i>Pupille amate</i>	<i>Tempo di Menuetto</i>
GIUNIA	rec. strumentato	
TUTTI e CORO	<i>Fra i pensier più funesti di morte</i>	<i>Andante / Allegro</i>
	<i>Il gran Silla a Roma in seno</i>	<i>Allegro</i>

Tempi	Strumenti	rec.	Tono
			[Re]
c	Ob., Cor., Tr.	Re	Si \flat
c	Ob., Cor.	Do	Fa
3/4 → 2/4 → <i>I tempo</i>	Archi	Fa	Do
♩ → c →	Ob., Cor., Tr.	Sol	Mi \flat
♩ → c → ♩			
c	Ob., Cor., Tr., Timp.	Re	Re
♩ → ♩ → c	Ob., Cor., Tr. (Fag.: Giunia)	—	Mi \flat
3/4 → c	Ob., Cor.	—	La
c	Ob., Cor., Tr., Timp.	Sol	Do
c	Ob., Cor., Tr., Timp.	Re	Re
2/4	Fl.	Re	Sol
c	Ob., Cor., Tr.,	Si \flat	Si \flat
c	Archi	Do	Fa
c	Ob., Cor., Tr., Timp.	Sol →	Do
♩ → 3/8 → ♩	Ob., Cor.	[Si \flat →]	Mi \flat
c	Archi	Re	La
c	Archi	mi	Do
c	Ob., Cor.	—	Fa
♩	Ob., Cor., Tr.	Si \flat	Si \flat
c	Ob., Cor., Tr.	Re	Si \flat
c	Ob., Cor., Tr.	La	Re
3/8	Archi	La	La
♩	Fl, Ob., Fag.	do	do
3/4	Ob., Cor., Tr.	Re	Re

Da uno schema siffatto si traggono svariate indicazioni sulla strategia adottata da Gamerra e da Mozart nella confezione dell'opera. Come di norma, l'atto secondo è il più ricco di azione e di musica, mentre il terzo è il più breve (l'epilogo, si è detto, non è ciò che più interessa, nel Settecento, e la serata a quel punto è già ampiamente consumata, dopo due atti e due balli). Come di norma i personaggi si avvicinano: nessuno di essi canta due arie di seguito; fa eccezione Giunia, che divide consecutivamente col coro e con Cecilio due brani musicali (ma si è vista sopra la singolare morfologia di questa ampia e unitaria sezione). Il bilanciamento complessivo dei pezzi chiusi segue la logica della preminenza affettiva – e quindi vocale –, e non quella dello *status* civile o del ruolo strategico nell'ambito della vicenda inscenata. Queste le dosi (comprendo in un solo conto arie, duetti e terzetti ma escludo il coro finale):

Cecilio e Giunia: 7 brani
 Celia: 4
 Cinna: 3
 Silla: 3
 Aufidio: 1

La prima coppia canta un numero identico di pezzi, ben sette, invariabilmente di 'registro alto': Cecilio/Rauzzini e Giunia/De Amicis, che costituiscono il nucleo affettivo del dramma, rappresentano al contempo il punto di forza della vocalità. Celia canta quattro brani; coinvolta di straforo nella vicenda (ama Cinna, è fedele a Silla e tenta di mediare con Giunia), resta esclusa per gran parte dell'opera sia dai patemi della coppia principale sia dal complotto politico ordito ai danni di Silla. Le sue quindi non possono che essere arie generiche – fra cui l'unica vera aria di paragone dell'opera, «Quando sugli arsi campi» (II.10), genere ormai in progressivo accantonamento –, atte essenzialmente ad alleggerire la vicenda. Cinna canta tre arie, una per atto, ma ha il privilegio di avere per sé la prima aria assoluta a I.1; trattandosi poi di un potenziale traditore è bene che non si scopra, e farlo cantare troppo sarebbe stato sconveniente. Può invece meravigliare che a Lucio Silla, 'eroe' eponimo, siano assegnate solo due arie e un terzetto. La presenza del debole Morgnoni, resa evidente anche dalla tessitura vocale contenuta che gli infligge Mozart, non è la causa principale di questa limitazione numerica. Chi riveste un ruolo decisionale, controverso e autorevole al contempo (nel Settecento assai spesso con voce di tenore) deve anzitutto esprimerlo attraverso la verbalità analitica dei recitativi e l'azione scenico-attoriale. Quella di Silla è perdipiù una sovranità deviata, sia dalla tirannia sia da un amore improprio e destabilizzante, e non gli concede che pochi rabbiosi sbotti d'ira, da solo o in compagnia. Nella sua prima aria non esterna affatto amore per Giunia, ma piuttosto il proprio orgoglio ferito; nella seconda («D'ogni pietà mi spoglio», II.8) lascia invece trapelare il dubbio e la compassione per la donna desiderata sotto forma di titubanti 'a parte', secondo la tecnica metastasiana: ma anche in questo caso il ruolo e la sua funzione, che è quella di rendere possibile il dramma in sé, non gli concedono di indugiare più di tanto su affetti celati. Quando potrebbe farlo, le sue rinunzie (a Giunia e al soglio) sono ormai compiute, e il *Tutti* finale inneggia giust'appunto a lui medesimo. Chiude il fanalino di coda

Aufidio, ruolo di fianco e spalla per Silla, cui è concesso un solo brano nella zona morta del dramma per musica settecentesco, l'inizio dell'atto secondo, vale a dire dopo il primo 'finale' e dopo il primo balletto *entr'acte*, a richiamare senza scossoni l'attenzione di un pubblico distratto, e collocato ben prima che la vicenda giunga al suo momento di massima concitazione, verso la fine dell'atto secondo, che si chiude col secondo brano d'assieme.

Le tonalità pure si avvicendano senza che se ne ripeta alcuna in brani consecutivi: dal momento che i pezzi chiusi sono una ventina e le tonalità all'epoca effettivamente praticate circa una dozzina ciò non può essere un caso, né occorre andare necessariamente in cerca di un tono complessivo 'di impianto' (nell'opera nient'altro che un 'retangolo di gioco', una scacchiera su cui disporre le pedine, privo di percorsi precostituiti) o di tonalità fra loro collegate come se si trattasse di movimenti di una sinfonia o di una sonata. Non che procedimenti siffatti non si verificino mai, ma è assai improbabile trarne una norma attendibile, e comunque sarebbe una norma con troppe variabili. Ed è pure difficile individuare una regola in una eventuale relazione fra tonalità prescelta ed estensione vocale dei cantanti (per un soprano che avesse un bel Do acuto, un'aria in Do maggiore, con tanti Do, e via dicendo): in *Lucio Silla* solo in tre casi su venti la tonalità di impianto corrisponde alla nota più acuta del brano; Giunia non ha del resto difficoltà a salire al Re sovracuto in «Ah se il crudel periglio», ch'è in Si bemolle maggiore (il Re, terzo grado, è armonicamente tutt'uno con la tonica), e in «Parto, m'affretto», che è in Do maggiore.

Se una norma esiste non risiede in quell'«unità» che certa musicologia tedesca e anglosassone si è a lungo sforzata di trovare per ogni dove, sulla base di preconetti idealistico-wagneriani, bensì nella discontinuità 'programmata': alle molteplici articolazioni drammaturgiche (scontri, confronti, aspirazioni, frustrazioni) tendono a corrispondere tonalità diverse, distinte per contrasti o affinità ravvicinate, che conferiscono movimento armonico e affettivo a un intero atto, nel rispetto, talora, di una logica che definiremmo 'simbolica' nell'assegnazione di certe tonalità a determinati personaggi o ad affetti specifici (allusioni, tradizioni e precedenti giocano in questo caso un ruolo fondamentale). E per ottenere una simile disposizione è verosimile che il compositore si appuntasse sin dall'inizio una mappa di massima, un percorso da seguire in vista di quelle finalità. Sussiste in merito qualche vaga testimonianza diretta.³ Riguardo a *Lucio Silla* possediamo pure un significativo documento di natura contrattuale, datato 4 marzo 1771 a firma degli Associati nel Regio Appalto, in cui si stanziava la cifra di 130 Gigliati come compenso al compositore,

a patto che il sudd.^o Sign. Maestro debba trasmettere tutti li recitativi posti in musica entro il Mese di 8bre dell'anno 1772 e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di 9bre

³ Si legga quanto racconta Salieri a proposito degli insegnamenti di Florian Leopold Gassmann, cit. anche nel mio *Un dodicenne alle prese con l'opera buffa*, in *Wolfgang Amadeus Mozar, «La finta semplice»*, «La Fenice prima dell'Opera», 2004-2005/5, pp. 9-30: 11 e segg.

per comporre le arie ed assistere a tutte le prove necessarie per l'opera suddetta. Risservati li soliti infortuni di teatro e fatto di Principe (che Dio non voglia).⁴

Uno scadenziario di questo tipo, tutt'altro che inusuale all'epoca, ci dice molto, anche se non abbastanza. Per scrivere e inviare i recitativi prima di aver ascoltato i cantanti e di aver potuto metter loro in gola arie appropriate, Mozart si sarà appuntato 'alla cieca' una possibile sequenza tonale delle arie e forse il loro carattere (e magari qualche idea musicale?). Infatti, fra la cadenza finale di un recitativo e l'aria successiva v'è un legame di continuità o discontinuità che non era lasciato al caso, ma che anzi rappresenta una importante innervatura drammatica (si veda qui alle ultime due colonne la varietà delle situazioni possibili). Mozart avrà potuto modificare qualcosa una volta alle prese con i cantanti e le loro esigenze; ma il fatto che non capitino che molto raramente, nell'opera del Settecento, due arie consecutive in una medesima tonalità fa pensare che una logica di massima doveva pur essere mantenuta: quella, appunto, dei rapporti mutevoli di vicinanza o lontananza armonica, preservando le scelte tonali più tradizionali per i pezzi 'caratteristici' (ad esempio quelle con tre bemolli per le scene 'd'ombra' più funeree). Si nota allora che la prima aria di Silla, in Re maggiore (tonalità marziale), interrompe la continuità delle arie precedenti, che culminano nel Mi bemolle maggiore dell'aria di Giunia («Dalla sponda tenebrosa»), 'lontano' da Re, Mi bemolle maggiore che verrà recuperato nella successiva 'funebre' aria di Giunia con Coro, a sua volta distante armonicamente dal La maggiore del duetto d'amore successivo (tre bemolli *vs* tre diesis: buio e luce, morte e speranza, etc.); e si nota ancora che l'ultima disperata aria di Giunia, in Do minore, sta per l'appunto fra il dolore trasfigurato in beatitudine di «Pupille amate» di Cecilio, in La (come il duetto d'amore di fine atto primo), e il solenne *Tutti* finale, in Re maggiore (come la prima aria di Silla: la sua conversione al bene giustifica finalmente l'adozione di un tono regale). E via dicendo.

Ma con tutte le cautele del caso: è sufficiente qualche altra variabile a far vacillare ogni supposizione, ad esempio la durata e il percorso armonico dei recitativi fra aria e aria, talora protratti per più scene. Qual memoria mai potrà essere conservata della tonalità di un'aria una volta che ci si inoltri sul terreno malfermo e fluttuante dei recitativi? Recitativi labirintici e talora prolungati per svariati minuti? Non sarà, allora, che le scelte tonali altro non rappresentino che un 'fatto privato', un modo di dialogare del compositore con gli esecutori, sulla base di una reciproca intesa generata da un repertorio condiviso, più che una questione strutturale e 'organica'? Contrariamente alla fisiologica inclinazione di ogni metodo storico, occorrerà dunque accettare pacificamente che la struttura di un'opera settecentesca non può essere ridotta ad *un solo* sistema di cause ed effetti, ma che è invece determinata da molteplici concause, riducibili a diversi ambiti concettuali (ora la concatenazione 'strutturale' di svariati brani, ora l'effetto drammaturgico della 'discontinuità', ora l'assegnazione di tonalità

⁴ Cit. in HANSELL, *Vorwort*, in MOZART, *Lucio Silla* cit., p. x.

simboliche, tradizionali o allusive, etc.), ambiti concettuali e modalità di scrittura ugualmente efficienti e disponibili all'interazione. È anche grazie alla molteplicità delle letture possibili che il genere opera seria mantiene inalterato il suo fascino, e inaccessibili molti dei suoi segreti.

Riguardo alla struttura delle arie si torna a discutere invece di elementi tangibili, e si rileva, come sempre capita, una logica formale standard identificabile (molto semplificando) ancora nella consueta formula del *da capo*, data dalla ripresa della prima strofa dopo la seconda – vedremo poi con quali singolari proprietà. Fanno eccezione a questa logica tradizionale alcune arie 'forti' e strategiche: fra tutte «Dalla sponda tenebrosa» (Giunia, I.5), bipartita con stretta finale (vedi sopra), «D'ogni pietà mi spoglio» (Silla, II.8), continuativa (*durchkomponiert*) in quanto determinata da uno sbotto d'ira incontenibile, che impedisce recuperi di testo o musica, «Parto, m'affretto» (Giunia, II.11), bipartita con coda 'centrifuga' (una sorta di protocabaletta), e infine «Fra i pensier più funesti di morte» (Giunia, III.6), bipartita in due tempi, in ottemperanza alla naturale progressione emotiva del testo.

Fa caso a sé il celeberrimo «Pupille amate» che Cecilio canta a III.4; un minuetto in forma ternaria, toccante nella sua levità e linearità strutturale. Che Cecilio si congedi dall'amata e si avvii al supplizio a tempo di minuetto può, dopo l'Ottocento, apparire una stucchevole leziosaggine, da cipria e tabacchiere. Occorre però commisurare il brano al linguaggio drammaturgico e affettivo dell'epoca, e alla logica degli equilibri formali: il minuetto dell'atto terzo è una delle convenzioni più in voga nel genere serio italiano per tutto il secolo, su due semplici strofe di testo perlopiù di cinque o sei piedi (come nel nostro caso), perché a metà atto terzo non v'è più tempo per una grande aria pentapartita; e in questo caso una forma breve, con motivi brevi su versi brevi, meglio si presta a illustrare la tenerezza struggente del ricordo e la premura per le sorti dell'amata, che prevalgono sull'asprezza della condanna. Più che di un minuetto, fra l'altro, si tratta di una forma 'a livelli' come tante se ne scrivevano al tempo: se da un primo livello superficiale, dato dalla sequenza strofica complessiva, identificabile nella forma ABA propria del minuetto, si scende a un livello sottostante nell'analisi subito si individuano altre complessità nel rapporto musica/testo. Il funzionamento del brano potrebbe essere riassunto con la formula *Introduzione* $a-bA^aA^cB^bA^aA^b'A^a$, dove in esponente si indicano i motivi musicali e con la lettera maiuscola le strofe di testo. La ricomparsa periodica del motivo 'a' traccia, dal punto di vista strettamente musicale, una sorta di rondò in cui ad uno stesso frammento di testo vengono assegnati motivi diversi: sfumature di un sentimento che cambia in corso d'aria (e quanto ciò serva in chiave drammaturgica lo si vedrà anche più oltre).

Nell'orchestrazione spicca l'impiego diffuso delle trombe, sconosciuto al precedente *Mitridate* milanese: non solo Silla, ma tutti gli altri personaggi se ne avvalgono. Pare che Mozart abbia puntato ad un concezione estesa della regalità – del resto si tratta di personaggi di alto lignaggio, anche se sconfitti o detronizzati –; il compositore non disdegna di impiegare le combattive e roboanti trombe anche per la fragile Celia («Strider sento la procella», III.2), sua unica aria agitata, nell'unica aria in assoluto della spal-



Fabrizio Galliari (1709-1790), bozzetto (II.12) per *Lucio Silla*, Torino, Regio, carnevale 1779, con musica di M. Mortellari. «Via Sacra ornata di Statue Archi trionfali e Templi e altre Fabriche e veduta nel Lontano del Campidoglio».

la Aufidio, e naturalmente in alcune arie di Cecilio e Giunia. Significativamente però tiene fuori le trombe dall'aria di congedo della protagonista, «Fra i pensier più funesti di morte» (III.6), preferendogli il somnesso fagotto giacché di morte si tratta, e dal duetto d'amore che chiude l'atto primo. Poco spazio per il frivolo flauto ('obbligato' solo in un'aria di Celia e nell'aria di congedo di Giunia, ma in quel caso con un effetto sibilante e spettrale); soli archi nel caso di arie minori (Celia ancora) e di arie 'di azione', filanti e rapide come quella di Giunia a II.11, «Parto, m'affretto», inidonea a farsi irretire dal tempo trattenuto richiesto dalle trombe.

Arie e forma sonata: esiti di un'interazione

L'ascoltatore di *Lucio Silla* e di altre opere del giovane Mozart dovrebbe però fare i conti anche con un altro ordine di problemi: la sovrapposizione del linguaggio operistico italiano degli anni Settanta e delle coeve tendenze e strutture della musica strumentale, ossia le complesse e varie soluzioni compositive identificate dai teorici ottocenteschi con l'espressione semplificata e ambigua di forma-sonata. Appare sempre più chiaro alla musicologia odierna che non si tratta di una forma, ma di un idioma compositivo, di uno stile che abbraccia una molteplicità di situazioni, dalle quali non è esclusa l'aria d'opera. In particolare, secondo taluni l'aria in quest'epoca si avvicinerè-

be alla forma-sonata del concerto solistico: al posto del pianoforte o di un violino il canto del personaggio di turno. Alcuni eccellenti (quanto eccezionali) esempi mozartiani paiono evidenti in tal senso (celebre il caso dell'aria di Aminta «Aer tranquillo e di sereni» del *Re pastore*, la cui prima sezione fu ripresa da Mozart nel Concerto per violino KV 216); la stessa forma col 'da capo' (ABA e varianti) risulta di per sé parallela al modello maturo della forma-sonata (esposizione: A, elaborazione: B, ripresa: A), provenendo entrambe da uno stesso 'ceppo ideale', identificabile in ultima analisi con la logica stessa del linguaggio tonale, che è a sua volta un linguaggio bipolare (I-V-I).

Occorre però distinguere. Non sempre, per prima cosa, le arie d'opera impiegano in tutto o in parte la forma-sonata: nell'opera buffa, ad esempio, ciò non accade che raramente e soprattutto in brani che riecheggiano il più impegnativo stile vocale serio; nell'opera seria della seconda metà del secolo forme di nuova ideazione quali le arie 'continuative', le arie multisezionali, i rondò sono pure altrettanto rappresentate. Inoltre, pur in presenza della congiuntura fra forma-sonata (o forma-concerto) e aria, la natura verbale 'diretta' dell'aria vocale tende ad accentrare su di sé la totalità dell'elemento spettacolare-comunicativo, in un concerto strumentale equamente distribuito in forma dialogica, fra il 'solo' e la compagine orchestrale, secondo il principio della reciprocità (materiale motivico lavorato da orchestra e solista, che passa dall'una all'altro con mutamenti di varia natura). In altre parole, nell'aria operistica l'orchestra, più che come un 'interlocutore', si manifesta come un'emanazione del cantante, una proiezione esterna dei suoi affetti, o, in alcuni momenti, come la lettura degli affetti del personaggio da parte del compositore. Va detto infine che lo schema I-V | I-I (nella ripresa, o nel *da capo*) non è tipico della sola forma-sonata: un movimento di una *Suite* di J. S. Bach, in epoca preclassica, è fatto al solito modo. Premessi tutti questi distinguo, è innegabile però che la politematicità dello stile strumentale nella seconda metà del secolo condiziona la scrittura delle arie sin da J. Ch. Bach, Piccini e Sacchini, ed è ovvio che un autore così facondo di temi musicali come Mozart (ch'è ben più che 'bitematico' nelle sue forme-sonata) si avvantaggi a più non posso di queste nuove possibilità espressive che il linguaggio dell'epoca gli concede. *Mitridate*, *Ascanio in Alba*, *Sogno di Scipione*, *Lucio Silla* e *Re pastore* fanno effettivamente tesoro dello 'stile concerto': e come nel concerto solistico vengono messe a dura prova l'abilità e la resistenza dell'interprete, in arie straordinariamente lunghe e difficili.

A prescindere comunque dall'individuazione di una 'forma concerto' compiuta in ogni suo dettaglio, da verificare caso per caso, nelle arie di Mozart capita frequentemente di trovarsi al cospetto di un risvolto drammaturgico stimolante e fecondo per la resa psicologica del personaggio, generato proprio dall'applicazione dei principi sonatistici. Ecco cosa avviene, a livello testuale, qualora il compositore applichi la naturale successione della forma-sonata ad un comunissimo testo bistrofico sul modello metastasiano, nel nostro caso «Ah se il crudel periglio» – già discussa, ma con altre finalità, nel saggio di M. Feldman qui in bibliografia – che Giunia canta a II.5 (si è scelta in questo caso un'aria in cui la forma-sonata ingloba il testo per intero; altrove essa si articola sulla sola prima strofa e fa a meno dello sviluppo):

Ah, se il crudel periglio	1			
del caro ben rammento,	2			
tutto mi fa spavento,	3			
tutto gelar mi fa.	4			
Se per sì cara vita	5			
non veglia l'amistà,	6			
da chi sperare aita,	7			
da chi sperar pietà?	8			
Si \flat Esposizione	Si \flat Riesposizione con Giunia	sol → ... → Fa	Fa	→ Fa
I tema → II tema → coda	I tema	transizione	II tema	→ coda
Orchestra	v. 1-2 Ah, se il crudel periglio del caro ben rammento,	v. 3-4 tutto mi fa spavento, tutto gelar mi fa.	v. 1-2 Ah, se il crudel periglio del caro ben rammento,	v. 3-4 tutto mi fa spavento, tutto gelar mi fa.
fa → Elaborazione	Si \flat Ripresa	Mi \flat → ... → Si \flat	Si \flat	→ Si \flat Vocalizzo finale e cadenza → coda
v. 5-8 Se per sì cara vita non veglia l'amistà, da chi sperare aita, da chi sperar pietà?	v. 1-2 Ah, se il crudel periglio del caro ben rammento,	v. 3-4 tutto mi fa spavento, tutto gelar mi fa.	v. 1-2 Ah, se il crudel periglio del caro ben rammento,	v. 3-4 tutto mi fa spavento, tutto gelar mi fa.

La prima conseguenza di una tale formulazione non può non lasciar perplessi. Il distico di apertura (vv. 1-2) di questa come di molte arie di siffatta struttura non inquadra un discorso compiuto: il fatto che gli venga assegnato il primo tema, e che esso cadenzi sulla tonica alla sua conclusione (come capiterebbe, poniamo, in un concerto per violino) separa quel primo spezzone di testo dal resto, in totale noncuranza della sintassi (il testo *musicato* recita quindi: «Ah, se il crudel periglio / del caro ben rammento», punto). Dobbiamo forse pensare che Mozart nella fattispecie ‘non seguisse’ a dovere il testo, e che vi applicasse forzatamente una forma incompatibile? Dal momento che era questa una delle soluzioni allora più praticate – e non per il fatto quindi che si tratta di Mozart – sarebbe presuntuoso da parte nostra, che non componiamo opera seria da oltre due secoli, bollare come incongrua una situazione del genere. La spiegazione è un'altra. La corrispondenza fra sintassi e motivi musicali si perde, è vero, ma viene rafforzata la perimetrazione affettiva delle sezioni corrispondenti. Il verbo e il predicato, la protasi e l'apodosi, se si tratta, come in questo caso, di periodo ipotetico, e via dicendo, vengono sì disposti su due temi distinti, ma proprio per questo la dialettica affettiva, bipolare, dei due distici viene a essere incrementata. I due distici, a prescindere dalla loro compiutezza, si trasformano in altrettanti colori dell'animo, la loro forza di persuasione ne viene incrementata a prescindere dalla compiutezza semantica. Parte del vigore espressivo si trasferisce dal linguaggio poetico all'elemento motivico-

tematico: lo stile vocale si avvicina allo stile strumentale (e viceversa) e impiega un linguaggio non più solo verbale ma anche logico-strutturale. Per questo motivo molte delle arie giovanili di Mozart ci appaiono ancor oggi dotate di quella straordinaria energia cinetica da sempre loro riconosciuta, pur con una segmentazione del testo così autonoma dalla logica del periodo. Esiste in definitiva 'un altro senso' di ordine superiore, derivato direttamente dalla struttura musicale, che si sovrappone al pure e semplice senso verbale 'decorato' dalla musica (come era avvenuto nelle generazioni dei Caldara, dei Vinci, degli Hasse). Qui il personaggio si trasforma in forma musicale, gli affetti divengono processi.

La natura processuale di arie siffatte (che va ad aggiungersi alla dimensione 'architetturale' dell'opera nella sua totalità) genera anche un più articolato 'sfondo sentimentale' su cui si staglia il testo proposto dal personaggio. Si veda cosa capita ad esempio alla prima strofa nella sua intrezza (che è poi, come sempre nelle forme con 'da capo' o ripresa che dir si voglia, la più sviluppata). A seguito della spartizione nelle varie sezioni della forma-sonata, i diversi segmenti di testo (vv. 1-2, vv. 3-4) si ascoltano ora sul primo, ora sul secondo tema; ora sulla transizione, ora sulla coda. Questo procedimento, tipico di tale impianto formale 'sonatistico' moderno, e prima precluso all'aria con *da capo* di qualsivoglia specie, non è a sua volta privo di conseguenze drammaturgiche e psicologiche. Come avviene quando si replica un asserto con diverse inflessioni per apparire persuasivi, o per conferire una connotazione più convincente a identici contenuti, qui Giunia canta «Ah, se il crudel periglio / del caro ben rammento» prima sul primo tema, con lo scatto volitivo e imperioso che lo caratterizza, poi lo ricanta sui brevi motivi che caratterizzano il secondo tema, dal profilo motivico più incerto. Il personaggio evolve in corso d'aria e subisce gli effetti della forma che Mozart gli ha assegnato, rivelando con una spiccata discorsività aspetti diversi del suo stato d'animo, altrimenti celati; instaura una dialettica con la propria condizione sentimentale assai più flessibile di quanto non capiti nelle arie in cui la musica è più strettamente assecondata al testo intonato.

Cosa accade nelle introduzioni delle arie?

La forma-sonata (o la forma-concerto che dir si voglia) gioca però un ruolo anche per ciò che riguarda la presenza estetica del compositore, ossia la sua 'conoscenza' intima dei personaggi e la funzione di intermediario fra i personaggi e il pubblico da egli assolta. L'impiego di ampie introduzioni strumentali, con esposizione dei temi principali dell'aria, prima che il personaggio apra bocca, viene a significare qualcosa anche sul piano drammaturgico-rappresentativo. Il personaggio, appunto, tace; talora resta immobile, come se il tempo scenico si fermasse, in attesa del suo attacco, talora si agita inquieto fino al momento in cui l'orchestra non gli cede finalmente la parola. Ma 'cosa suona', esattamente, l'orchestra? 'Di chi sono' quelle battute di musica? Sono di Mozart, certo, ma 'da dove le trae' il compositore? I motivi che si odono nelle introduzioni sono, nella forma-sonata e nelle forme derivate, gli stessi che il personaggio riprenderà sul 'suo'

testo: sono dunque una sorta di anticipazione; ma di cosa? Le teorie del teatro musicale sono in genere restie ad assegnare al compositore d'opera settecentesco una funzione epico-narrativa. Il teatro d'opera si porta dietro da decenni il suo tradizionale profilo logocentrico (prima la parole, poi la musica) che tante teorie riformistiche, astratte perlopiù, gli hanno forzatamente assegnato nel tentativo di conferirgli una dignità 'tragica' e di sottrarlo al dominio sensualistico della voce cantata. Verdi o Puccini, in un certo qual modo, 'narrano' i propri personaggi, Händel, Hasse, Gluck o il giovane Mozart invece si limiterebbero a 'inscenarli', scomparendo dietro i personaggi medesimi.

Non è però irrealistico supporre che alcuni luoghi del dramma (i recitativi strumentati, in diverse gradazioni, le sezioni orchestrali delle introduzioni) rendano possibile un punto di vista 'soggettivo', quello del compositore. In talune di quelle introduzioni noi ascoltiamo Mozart, non ancora Giunia o Silla, Mozart che anzitempo – ossia prima dell'attacco del testo – 'ha letto' nell'intimo dei personaggi e lo riferisce in forma strutturata, predisponendo il susseguente discorso diretto, che si articolerà su traiettorie che il compositore già conosce e che in parte ha egli stesso determinato. Un 'io narrante' insomma, al pari di quanto avviene nel racconto letterario, subordinato certo agli affetti espressi dal testo verbale dell'aria ma dotato di una certa onniscienza. Il fatto che talora il compositore rinunci alla sua 'preveggenza' (ad esempio nelle arie prive di introduzione, appunto perché il personaggio replica di getto ad un antagonista, senza riflettere e senza dar modo al compositore di leggere in anticipo i propri affetti) non fa che avvalorare l'ipotesi che una pur circoscritta funzione 'narrativa' sia comunque fra le sue prerogative. Precludersi del tutto questa via interpretativa significa avvalorare aprioristicamente la tesi, antiquata, che il dramma per musica settecentesco sia essenzialmente un dramma di parola 'rivestito' di note, e che da quella seducente ma invasiva aggiunta dovesse in qualche modo difendersi, invocando 'riforme' mai realmente avvenute.

La lettura dell'intimo: i recitativi strumentati

Non è del tutto vero allora che nelle introduzioni orchestrali delle arie del Settecento il tempo è immobile, e che nessuno è portato a pensare che il personaggio, mentre scorrono quelle poche battute, stia facendo o pensando qualcosa: sta pensando ciò che in quel momento solo il compositore è in grado di percepire. Si dissocia, così facendo, per qualche istante, l'autore dal personaggio. Se la presenza estetica del musicista non assume ancora quella valenza centrale che guadagna nell'Ottocento – attraverso un approccio 'romanzesco' accentuato dalla presenza di più ampie sezioni senza canto e da tecniche d'orchestrazione più variopinte –, alla natura 'espositiva' del canto operistico e della drammaturgia in sé si aggiunge quindi, sempre e comunque, un sottofondo narrativo, una presa di posizione autorale che non è il caso di scindere totalmente nemmeno dall'opera del Settecento.

Ciò si rende ancor più percepibile in certi recitativi strumentati, ove il librettista concede al compositore ampio spazio di manovra. In *Lucio Silla* sono numerosissimi, in

quanto numerosi sono i monologhi. Si prenda quello di Cecilio a 1.2: gli strumenti contestualizzano, anticipano le emozioni, dipingono le immagini verbali del testo, commentano l'azione:

¹ Dunque sperar poss'io di pascer gli occhi miei nel dolce idolo mio? ² Già mi figuro la sua sorpresa, il suo piacer. ³ Già sento suonarmi intorno i nomi di mio sposo, mia vita. ⁴ Il cor nel seno col palpitar mi parla de' teneri trasporti, e mi predice ... ⁵ Oh ciel, sol fra me stesso qui di gioia deliro, e non m'affretto la sposa ad abbracciar? ⁶ Ah forse adesso sul morir mio delusa, priva d'ogni speranza, e di consiglio, ⁷ lagrime ⁸ di dolor versa dal ciglio! ⁹	¹ Do; ² <i>Andante</i> , 2 bb., quartine di sedicesimi che da VI II e Vle passa a VI I; ³ → Sol, <i>Allegro</i> , 4 bb., figurazione in ritmo puntato, ripetuta e seguita da una successione di crome staccate; ⁴ → Do, <i>Andantino</i> , 2 bb. tornano le quartine di sedicesimi di ² , ma con disegno diverso; ⁵ <i>Allegro</i> ; → armonia modulante ⁶ quartine di trentaduesimi → Sol, figurazioni discendenti fino ad <i>Adagio</i> , Mi b; ⁷ <i>Adagio</i> , La b; ⁸ settime diminuite; ⁹ Do +/-
---	--

Parte degli incisi orchestrali è collocata a metà verso, in relazione al senso della frase e non alla metrica: il passo poetico è destrutturato ai fini della realizzazione drammaturgica. Dopo un tappeto iniziale sul Do di fondo (1), la speranza di rivedere Giunia espressa dai primi versi, realizzata da un *Andante* sognante e lirico (2); poi la sorpresa e la gioia di Giunia, immaginate da Cecilio e rese tangibili da una nuova idea motivica in *Allegro*, di carattere spigliato e spiritoso (3): di lì a poco l'emozione di Cecilio al sentir pronunciare il proprio nome da parte dell'amata è invece realizzata con un nuovo rallentamento (*Andante*, 4). Il discorso diviene agitato e l'armonia instabile (5), fino ad un'ultima immagine consolatoria (6); da lì in poi il tono rifletterà l'incertezza oggettiva della situazione e il turbamento di Cecilio (7), indugiando sulle settime diminuite di «lagrime» (8) fino ad una spenta cadenza in un Do né maggiore né minore (9). Cecilio, insomma, produce immagini musicali; ma a differenza di quanto avviene nelle arie non le canta direttamente: le fa raccontare da Mozart. Si stabilisce un sodalizio fra compositore e personaggio sulla base di possibilità espressive che egli, il personaggio/cantante, vincolato alla parola cantata e alla scena, non ha: quelle di alludere a stati d'animo che sfuggono alla parola stessa, o che la parola non realizza compiutamente.

Dopo «Lucio Silla»

Dopo Milano, come spesso accadeva ai drammi per musica settecenteschi, il *Lucio Silla* di Gamerra (con modifiche di Mattia Verazi) passò nelle mani di un non meno valente compositore per il teatro, Johann Christian Bach (1735-1782), il 'Bach di Londra', che si trovò – fatto insolito – a mettere in musica nel 1774 per Mannheim un testo già intonato da un giovanissimo collega di cui lui medesimo aveva contribuito a for-

mare il linguaggio drammatico (non poco dovette Mozart a Bach proprio riguardo all'applicazione dei principi sonatistici all'aria vocale). In seguito musicarono il dramma anche Pasquale Anfossi e Michele Mortellari.

Ma cosa resta di *Lucio Silla* nella successiva produzione teatrale di Mozart? Il *Re pastore*, partitura levigatissima ed equilibrata, nello stile della serenata teatrale, ne mette a frutto l'esperienza ma ne segue solo in parte le tracce (il tema non è quello della tirannia riconvertita al bene, ma quello dell'aristocrazia riconosciuta e nobilitata). *Idomeneo* è definitivamente tutt'altra cosa (mitologico-tragico il soggetto, eclettico il linguaggio musicale, internazionale il linguaggio scenico); poi l'allontanamento dalle griglie vincolanti dell'opera d'argomento serio a vantaggio dell'opera buffa e del *Singspiel*. Occorre attendere il 1791 della *Clemenza di Tito* per trovare qualcosa di affine a *Lucio Silla*; difatti l'ultima opera di Mozart è spesso accostata proprio al dramma milanese del 1772 anche per alcune superficiali affinità nei contenuti (ma Tito è lì un imperatore perseguitato dall'infedeltà dei cortigiani che rinuncia ad esercitare il suo sovrano diritto alla giustizia a vantaggio di una universale clemenza, e non un tiranno alle prese con putride questioni di cuore, alla fine abbandonate per una sorta di rivalsa). Questa lunga astensione dal dramma per musica è spesso ideologicamente interpretata come un segno dei tempi – il dramma borghese avrebbe avuto finalmente la meglio sull'opera degli aristocratici –, ma è pur vero che l'opera seria, Mozart a parte, continuava in quegli anni ad essere riproposta per ogni dove con l'identico altalenante successo dei decenni antistanti, né più né meno. In ogni caso giocarono un ruolo le inclinazioni della corte viennese di Giuseppe II, poco propenso al dramma serio e in cerca in forme di spettacolo musicale compatibili con le coeve tendenze del teatro di parola, e la frenetica attività musicale di Mozart, che lo portò ad occuparsi di ogni genere di musica ben più di qualsiasi onesto gregario 'specializzato' in opera italiana.

L'accostamento *Lucio Silla-Clemenza* è comunque eloquente riguardo al passaggio di consegne in atto: agli insistenti recitativi strumentati e alle arie bistrofiche del dramma di Gamerra si contrappongono i rondò, i concertati e lo straordinario finale primo del dramma metastasiano rivisitato da Mazzolà; tutte forme che troveremo ancora per decenni a venire, e presenti quindi anche in un genere, quello dell'opera seria, spesso ritenuto, relativamente agli ultimi anni del Settecento, un inerte residuo della tradizione. Giacché non sappiamo quali opere avrebbe composto Mozart nel ventennio successivo, se la sorte gli avesse concesso una vita lunga appena nella media (né Mozart certo pensava alla *Clemenza* come opera-testamento da lasciare ai posteri), e consapevoli della capacità di rinnovamento 'dall'interno' non sconosciuta neppure al genere di spettacolo favorito dell'*ancien régime*, è più opportuno inquadrare l'ultima opera di Mozart come un oggetto artistico 'di genere' ma in quanto tale pienamente legittimo, nelle dosi e nei luoghi opportuni, anche dopo il fatidico Ottantanove, piuttosto che come un passo indietro puramente occasionale. Mozart verisimilmente immaginava un futuro in cui anche l'opera seria potesse avere ancora qualche diritto di cittadinanza; che ciò non si sia verificato, o non si sia verificato in quei termini, è un'altra questione: la storia non dovrebbe essere raccontata col senno di poi. Con que-

sto spirito anche *Lucio Silla* guadagna a sua volta pieno diritto di cittadinanza nel quadro organico del 'sistema opera' sette-ottocentesco, in cui nuovo e antico erano disposti a convivere ben più di quanto noi non concediamo che accada, e in cui i repertori si rinnovavano progressivamente, senza gli scossoni che vi si sono spesso individuati per amore di simmetrie storiche.

BIBLIOGRAFIA

- CAROLYN ABBATE-ROGER PARKER, *Dismembering Mozart*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 187-195;
- HERMANN ABERT, *Mozart [Wolfgang Amadeus Mozart, Leipzig, 1919-1921]*, a cura di Ettore Napoli, 2 voll., Milano, Il Saggiatore, 1984-1986, 2000³ (a cura di Paolo Gallarati);
- WILLIAM E. CAPLIN, *Classical Form*, Oxford, Oxford University Press, 1998;
- ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, 2000²;
- ANDREA CHEGAI, *Le parole-chiave della critica operistica del Settecento: fra luoghi comuni e progetti di riforma*, Atti della terza giornata di studi di lessicologia musicale (Cagliari, 27 settembre 1997), Firenze, Olschki, 2000, pp. 65-87;
- ANDREA CHEGAI, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le 'solite forme' dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il Saggiatore musicale», X/2, 2003, pp. 221-268;
- ANDREA CHEGAI, *Forme limite ed eccezioni formali in mezzo secolo di intonazioni metastasiane. Cavatine, arie pluristrofiche, rondò ed altro*, ne *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, Bologna, Forni, 2004, pp. 341-408;
- STEPHEN DAVIES, *H. C. Koch, the Classic Concerto and the Sonata-Form Retransition*, «Journal of Musicology», 2, 1983, pp. 45-61;
- SIEGHART DÖHRING, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, «Mozart-Jahrbuch», 1968-70, pp. 66-76;
- NORBERT ELIAS, *Mozart. Sociologia di un genio [Mozart. Zur Soziologie eines Genies, Frankfurt am Main, 1991, 2005²]*, Bologna, il Mulino, 1991;
- MARTHA FELDMAN, *Il virtuoso in scena. Mozart, l'aria, il concerto (K. 135, K. 216, K. 238)*, «Rivista italiana di musicologia», 28, 1993, pp. 255-298;
- DENIS FORMAN, *Mozart's Concerto Form: The First Movements of the Piano Concerto*, Praeger, New York, 1971;
- MICHELA GARDA, *Da «Alceste» a «Idomeneo»: le scene «terribili» nell'opera seria*, «Il Saggiatore musicale», I/2, 1994, pp. 335-360;
- JOSEPH KERMAN, *I concerti per pianoforte e orchestra di Mozart e il loro pubblico*, «Il Saggiatore musicale», I/1, 1994, pp. 149-164;
- JOSEPH KERMAN, *Concerto Conversation*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press, 1999;

- KATHLEEN KUZMICK-HANSELL, *Vorwort*, in WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, edizione critica a cura di Kathleen Kuzmick-Hansell, Kassell-Basel-London, Bärenreiter, 1986 pp IX-XLIII («*Neue Mozart-Ausgabe* II/5/7»);
- STEPHAN KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»* [*Mozarts Opern*, Stuttgart, 1984], Venezia, Marsilio, 1990;
- FEDERICO MARRI, *Lettere di Giovanni de Gamerra (I)*, «*Studi musicali*», XXIX/1, 2000, p. 71-183;
- JOHN PLATOFF, *Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas*, «*Cambridge Opera Journal*», VIII/1, 1996, pp. 3-15;
- JOHN PLATOFF, *Tonal Organization in 'Buffo' Finales and the Act II Finale of «Le nozze di Figaro»*, «*Music & Letters*», 72, 1991, pp. 387-403;
- JOHN PLATOFF, *Tonal Organization in the «opera buffa» of Mozart's Time*, in *Mozart Studies 2*, a cura di Cliff Eisen, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 139-174;
- LAURINE QUETIN, *L'«opera seria» de Johann Christian Bach à Mozart*, Genève, Minckoff, 2003;
- LEONARD G. RATNER, *Classic Music. Expression, Form and Style*, New York, Schirmer, 1980;
- CHARLES ROSEN, *Le forme-sonata* [*Sonata Forms*, New York, 1980], Milano, Feltrinelli, 1986;
- CHARLES ROSEN, *Lo stile classico* [*The classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, London, 1971], Milano, Feltrinelli, 1989;
- REINHART STROHM, *L'opera italiana nel Settecento* [*Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilmeshaven, 1979; nuova ed. inglese: *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*, Yale, 1997], Venezia, Marsilio, 1991, nuova ed.: 1997;
- JAMES WEBSTER, *Are Mozart's Concertos «Dramatic»? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s*, in *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, a cura di Neil Zaslaw, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, pp. 107-137;
- JAMES WEBSTER, *The Analysis of Mozart's Arias*, in *Mozart Studies*, a cura di Cliff Eisen, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 101-199;
- JAMES WEBSTER, *Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity*, «*Cambridge Opera Journal*», II/2, 1990, pp. 197-218;
- LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.

Davide Daolmi

Poeti bugiardi e bimbi prodigio

All'indomani dei successi di *Lucio Silla* – forse già sulla strada che conduceva i Mozart, padre e figlio, da Milano a Salisburgo – la consapevolezza che le grandi speranze offerte dal circuito operistico italiano fossero ormai naufragate, era resa più umiliante dal ritorno agli obblighi settimanali che l'arcivescovo Colloredo avrebbe ora preteso assolti, senz'altre scuse di velleitari viaggi autopromozionali.

Leopold non se ne capacitava. Malgrado l'entusiasmo suscitato presso chiunque avesse ascoltato le prodezze del figlio, non una corte italiana si era resa disponibile ad una qualche forma di assunzione nella propria cappella. Nemmeno il nuovo reggente di Milano, il melomane Ferdinando, per il cui matrimonio il giovane Mozart aveva scritto *Ascanio in Alba*, aveva potuto fare qualcosa. L'imperatrice sua madre, la grande Maria Teresa, che si era diletta anni prima dei prodigi musicali del giovinetto, giudicò inutilmente oneroso un posto per un maestro di musica che, troppo dotato, si sarebbe limitato a intascare lo stipendio solo per finanziarsi le trionfanti *tournées* all'estero:

Mi chiedete di prendere un giovane salisburghese al vostro servizio. Non ne vedo la ragione dato che non credo abbiate bisogno di compositori o di persone inutili [...]. Se [i Mozart] dovessero entrare al vostro servizio, degraderebbero quell'incarico, giacché continuerebbero a viaggiare per il mondo come mendicanti.¹

Non avevano avuto successo nemmeno gli interessamenti del plenipotenziario conte Firmian, vero artefice della presenza dei Mozart a Milano. In quanto trentino e quindi governatore 'straniero', Firmian era detestato da alcuni intellettuali lombardi, fra cui Pietro Verri che in quegli anni, dopo la breve esperienza del «Caffè», promuoveva le attività dell'Accademia dei Pugni. Firmian sarà ricordato come

un ministro invisibile e rintanato fra una galleria di cattivi quadri e una libreria di volumi conosciuti pel solo frontespizio ...²

In realtà, proprio nei mesi della presenza di Mozart, è lo stesso Charles Burney, musicofilo in pieno *grand tour*, a controbilanciare il veleno di Verri, riconoscendo in Firmian un collezionista accorto:

¹ Lettera in francese di Maria Teresa a Ferdinando del 12 dicembre 1771; cfr. *Briefve der Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde*, a cura di Alfred Ritter von Arneht, 4 voll., Wien, Braumüller, 1881, *sub data*.

² PIETRO VERRI, *Scritti inediti*, Londra [i.e. Lugano], s.e., 1825.

Potei ammirare [in casa Firmian] squisiti dipinti di Spagnoletto, Vinci, Guido, Correggio, Tiziano, Paolo Veronese, Salvator Rosa, Guercino, Rubens, Vandyke e Claude Lorraine. I suoi libri sono scelti e classificati con molto gusto: la teologia occupa una stanza, il diritto un'altra, la storia una terza e la poesia una quarta, e ancora le belle arti e la critica una quinta, ed i libri inglesi, che sono in gran numero, una sesta.³

Dalla quinta sala della sua biblioteca Firmian trarrà un prezioso regalo per il piccolo Mozart: una nuova edizione veneziana, in otto volumi, delle opere di Metastasio, gloria italica che trionfava imperterrita sulle scene imperiali di Vienna. Mozart ne intenerà subito lo sfortunato *Sogno di Scipione* e, appena dopo l'esperienza di *Lucio Silla*, anche *Il re pastore* (Salisburgo 1773).

Ma quel regalo è l'unica consolazione che rimane nelle mani di Mozart; negli occhi e nelle orecchie ancora i trionfi al Regio Ducale, teatro fra i più spettacolari d'Italia che di lì a pochi anni sarebbe bruciato in un catastrofico incendio, forse doloso, obbligando i milanesi a erigere in tempi brevissimi il Teatro alla Scala. Della sontuosità della scena in cui fu applaudito Mozart oggi non rimane che qualche pianta e una celebre incisione acquerellata di Marc'Antonio Dal Re, pubblicata in occasione della festa da ballo (28 maggio 1747) per la nascita di Pietro Leopoldo d'Austria, che diventerà imperatore nel 1790. Il solito Burney descrive l'interno dell'edificio illuminato a giorno per una rappresentazione estiva del 1770:

Il teatro è grandissimo e sontuoso, con cinque file di palchi su ogni lato, cento per ogni fila. Parallelamente ai palchi corre una larga galleria tutt'intorno all'edificio che serve da vestibolo ad ogni fila di palchi. Ogni palco può contenere sei persone che siedono ai lati, l'una di fronte all'altra; ma alcuni palchi, di fronte alla scena, possono ospitare comodamente dieci persone. Di fronte ad ogni palco, attraversando la galleria mediante la quale si accede ad essi, vi è una saletta con il caminetto, fornita di tutte le comodità per i rinfreschi e per giocarvi alle carte.⁴

Pratiche d'altri tempi, quando per distrarsi dalle noie dell'opera, magari ripetutamente subita da più sere, i gentiluomini si ritiravano nel retropalco a giocare d'azzardo. Burney racconta anche del «chiasso indicibile» che imperversava durante la rappresentazione; egli assistette però ad uno spettacolo comico fuori stagione; probabilmente durante le opere serie di carnevale l'esuberanza dei milanesi sarà stata più contenuta.

Se le luci e i fasti del teatro potevano rendere ancor più triste la partenza di Mozart, congedato senza nuove scritte, qualcosa lascia credere che tutti sapessero da tempo che non ci sarebbe stato futuro in città per il piccolo «salisburghese». Dopo i successi di *Mitridate*, alla fine del suo viaggio in Italia (carnevale 1771) Mozart aveva ottenuto due commissioni: una per *Ascanio*, festa in omaggio alle nozze di Ferdinando (ottobre 1771), e una per *Lucio Silla* (carnevale 1773). Ma sopiti gli entusiasmi delle celebrazioni matrimoniali, Maria Teresa si era ormai pronunciata, e non avranno più alcun peso gli interessamenti del *côté* austriaco del governo di Lombardia, Firmian in testa.

³ CHARLES BURNEY, *The present state of music in France and Italy* [1773]: trad. it. *Viaggio musicale in Italia*, a cura di Enrico Fubini, Torino, EDT, 1979, p. 106.

⁴ *Ivi*, p. 86.



Vignetta incisa in occasione della prima rappresentazione di *Motezuma* di Sacchini al King's Theatre di Londra, 1775. A sinistra Schindlerin (Guacozinga), a destra Rauzzini (Motezuma). Castrato soprano, compositore e didatta di canto, Venanzio Rauzzini (1746-1810) esordì a Roma, carnevale 1764 (e non 1765, come in genere si legge) negli intermezzi *Gli amanti delusi* (Carlotta) di Anfossi, *Il perucchiere* (Rosina) e *Gli stravaganti* (Arminda) di Piccini (cfr. il *Catalogo* di Sartori). Fu il primo Cecilio (Mozart scrisse poco dopo per lui il mottetto *Exsultate, jubilate*); e, nella stessa stagione, il primo Siface in *Sismano nel Mogol* di Paisiello. Partecipò anche, tra le altre, alle prime rappresentazioni dell'*Eroe cinese* (Siveno), del menzionato *Motezuma* e *Scipione in Cartagena* (Lucejo) di Sacchini; di *Sesostri* (ruolo eponimo) e del *Re pastore* (Aminta) di P. A. Guglielmi, della *Clemenza di Tito* (Sesto) di Bernasconi, di *Antigono* (Demetrio) di Anfossi.

La scelta stessa del librettista, che converge su Giovanni de Gamera, suggerisce che non si volesse dar seguito a quell'episodio. Gamera (1743-1803) è un *outsider* e uno strano personaggio. Le biografie lo indicano come ecclesiastico, ma quella di «abate» è una carica millantata. Qualunque aristocratico con studi letterari (Gamera si era addottorato in legge a Pisa) e quindi potenzialmente destinato ai voti, è amichevolmente detto «abate». Dichiararsi tale era un modo per nobilitare il proprio *status*. Di fatto il livornese non avrebbe nemmeno il 'de' e le sue prime tracce lo vogliono soldato semplice dell'esercito imperiale – il granduca di Toscana è un figlio di Maria Teresa: quel Pietro Leopoldo la cui nascita fu celebrata nella stampa di Dal Re. Ma qualche santo in paradiso deve averlo avuto anche lui se, come sembra, a venticinque anni riesce a comprarsi il grado di sottotenente di reggimento di fanteria. Alla fine degli anni Sessanta, neanche trentenne, si spaccia poeta presso il salotto più in vista della Milano che conta, quello di Maria Vittoria Ottoboni Serbelloni. Donna Vittoria, che traduce dal francese in collaborazione con il Verri e che aveva voluto precettore dei suoi figli il giovane Parini, rimane affascinata da questo soldatino livornese, un po' bugiardo, un po' seduttore, abile versificatore.

Bisogna anche dire che, a detta di Parini, l'ormai separata donna Vittoria si lascia lusingare facilmente dai bei visetti e dalle buone maniere, e la sua generosità attirava i peggiori perdigiorno della città. Il bel mondo nullafacente che frequentava il salotto Serbelloni offrirà a Parini il catalogo di vizi e mollezze stigmatizzate nel «giovine signore» descritto nel *Giorno*. E non è improbabile che lo stesso Gamera possa esser servito da esempio. Fatto sta che di punto in bianco, senz'altra pubblicazione alle spalle, il versificatore toscano, che ora si dichiara «tenente» (è stato promosso?), esordisce con una specie di almanacco per i tipi di Giuseppe Galeazzi intitolato «Il Mercurio poetico per l'anno 1771». Chi mai avrà finanziato l'iniziativa che appare più promozionale che poetica?

Escono sei numeri, uno al mese da gennaio a giugno, che le biografie di Gamera ignorano. Il primo è un «melodramma», *Marco Curzio*, dedicato «alla nobilissima città di Milano». Il secondo, la festa teatrale *Le nozze campestri*, delimita la dedica al «bel sesso della città». A marzo, il terzo numero svela la vera promotrice dell'operazione; nella dedica della tragedia *I solitari*, l'omaggio a Vittoria Serbelloni esplicita la provenienza dei finanziamenti e dell'appoggio politico (qualcuno ne dubitava?). Qui Gamera confessa che sia stata proprio donna Vittoria a suggerirgli di darsi alla poesia. Seguono: *Armida* (n. 4), *L'apprensivo* (n. 5) e *Cisolfautte* (n. 6): nell'ordine un dramma per musica, una commedia e un intermezzo. Negli ultimi due libelli Gamera si dice «poeta del Regio Ducal Teatro di Milano». Non era quello il titolo di Parini? Certo le entrate e i soldi di donna Vittoria permettono a Gamera di celebrare nientemeno che il matrimonio di Ferdinando d'Austria e Beatrice d'Este, prossimi reggenti di Lombardia, con una nuova elegante pubblicazione. Se Mozart e Parini contribuiranno con *Ascanio in Alba*, Gamera si pronuncerà con il *Canto epitalamico per le faustissime nozze delle loro altezze reali*. Non è dato sapere se si tratti di una commissione o di un grazioso omaggio di un devoto suddito di Maria Teresa, certo è che di lì a poco questo

poeta, sconosciuto fino a pochi mesi prima, viene scelto dall'impresario del Regio Ducale Teatro per scrivere i versi di *Lucio Silla*.

Per il libretto dell'opera di un bambino prodigio, già licenziato *in pectore*, non valeva la pena spendere troppi soldi per firme celebri, ma l'*entourage* del Ducale non aveva fatto conto che proprio quella commissione sarà abilmente sfruttata da Gamerra per le fortune della sua successiva carriera a Vienna. Fallito, successivamente, il tentativo di scrivere per il nuovo Teatro alla Scala (a Milano era ormai giudicato una «pericolosa testacalda» e un «fanatico impudente»), dopo la morte di Metastasio, con un abile uso dei suoi agganci nobiliari, malgrado sin troppo esibite simpatie rivoluzionarie, riuscirà a lavorare per il teatro della capitale imperiale.

Ma se il «tenente» Gamerra si dimostrò uomo per tutte le stagioni, scrisse tutto sommato meglio di quanto finora ha preteso la critica letteraria. Il liquidare come «modesti» i suoi libretti è giudizio tanto gratuito quanto poco argomentato. A parte Metastasio e Da Ponte, tutta la librettistica settecentesca viene pregiudizialmente a far parte di una melassa indifferenziata dove ancor oggi non esistono categorie di giudizio adeguate. Di fatto *Lucio Silla* non offre solo un insieme di buoni versi ma propone un soggetto tutt'altro che convenzionale. Come tutti gli esordienti, Gamerra vuol farsi notare e, confermando la successiva nomea di rivoluzionario, sceglie un tema persino pericoloso se affrontato in tutta la sua potenzialità eversiva, certamente uno dei più sensibili alle rivendicazioni liberali che il teatro milanese avesse visto rappresentare durante il governo austriaco.

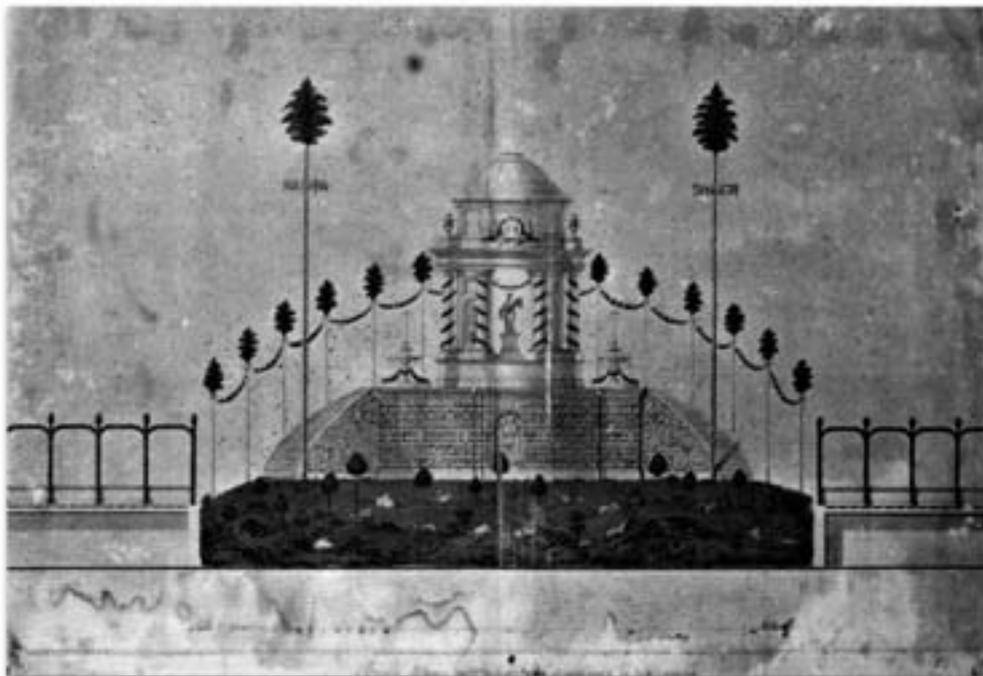
Com'è noto il libretto fu rivisto e aggiustato da Metastasio. Non si sa quali agganci permisero al livornese di godere della lettura del «poeta cesareo», ma questi rivelano almeno il buon gusto di farsi consigliare da chi più di lui aveva esperienza (e la scelta non si può che giudicare azzecata). La restituzione del libretto 'aggiustato' e in alcune parti riscritto ne garantisce la qualità. Metastasio non avrebbe dato il suo *imprimatur* a versi scadenti. Appartiene poi alle furbizie millantatorie del livornese tacere il contributo dell'«unico maestro dell'arte» per limitarsi a ringraziare

il signor abate Pietro Metastasio che colla sua rara affabilità s'è degnato d'onorare il presente drammatico componimento d'una pienissima approvazione.⁵

Pretendendo inoltre «il maggior d'ogni elogio» in quanto «giovane autore» approvato in così ammirati Parnasi letterari.

Ma se Gamerra non sa dove stia di casa la modestia, va a suo merito l'aver scelto di ricordare un uomo, anch'egli controverso assai, come Lucio Cornelio Silla (138-78 a.C.). Silla fu il rivale di Mario, colui che, inimicatosi il senato, marcì su Roma. Presso il potere, Silla abbandona la capitale per ottenere gloria dalle guerre in oriente. La contesa civile successiva restituisce poi il governo a Mario che, morto dopo pochi mesi, è sostituito da Cinna. Al suo ritorno, Silla s'impadronirà nuovamente della città con

⁵ Dalla prefazione al libretto pubblicato da Giovanni Battista Bianchi per l'allestimento al Regio Ducale Teatro.



Giuseppe Piermarini (1734-1808), *Tempietto della dea Flora*. È uno degli apparati per le nozze di Ferdinando d'Asburgo (1754-1806), figlio di Maria Teresa e Francesco di Lorena, e Maria Beatrice d'Este (1750-1829), figlia di Ercole III e Maria Teresa Cybo-Malaspina. Per i festeggiamenti Mozart scrisse l'*Ascanio in Alba*. Disegno acquerellato. Foligno, Biblioteca Comunale.

l'aiuto dell'esercito a lui fedele, facendosi eleggere dittatore nell'82 a.C., quattro anni prima di morire. Personaggio di moralità non specchiata quindi, che Gamerra rivaluta radicalmente fino a mostrarcelo macerato nel suo agire pur violento ma in fondo umano, e in ultimo salvato dalla nobiltà del gesto finale. La vicenda narrata non è certo storica, anzi tutta sentimentale, ma non è chi non colga la metafora politica: prima Silla pretende, anche con la forza, l'amore di Giunia, donna del rivale politico esiliato, e poi, finalmente redento, acconsentirà al ritorno del rivale e al matrimonio dei due amanti, manifestando la «clemenza» che distingue i grandi.

Qual è il senso della vicenda? Plutarco, fonte dichiarata, serve assai poco alle ragioni del soggetto, e semmai mostra la civetteria di esibire dimestichezza con i classici greci. Non è così difficile riconoscere nel governo di Silla – una dittatura militare che arriva da lontano – il dominio austriaco che pesava sia sul granducato del livornese, sia sulla Lombardia del pubblico del Regio. E quel Cinna, solo apparentemente alleato di Silla, in realtà desideroso di aiutare le aspirazioni di Giunia e l'esiliato Cecilio, sembra tanto la metafora dell'amministrazione lombarda (o toscana) che, sì, collabora fattivamente con i governatori di Maria Teresa ma nel cuore aspira sempre alla libertà. Per colui che non tarderà a dichiarare le sue simpatie rivoluzionarie, le finalità di un libretto come questo

sembrano evidenti. Forse non altrettanto evidenti devono esserlo sembrate alla censura di Firmian e agli impresari del teatro che non fecero obiezioni. Ma è anche possibile che la respiscenza di Silla – per Gamerra, chissà, un auspicio, un suggerimento invocato – abbia reso comunque tollerabile il parallelo fra il dittatore e il governo straniero.

Non si conoscono precedenti libretti che abbiano restituito la figura di Silla, almeno come protagonista. Certo, *Mitridate*, *title role* della precedente opera milanese di Mozart, è colui che sarà sconfitto da Silla nella campagna d'oriente, ma la derivazione appare alquanto pretestuosa. È invece probabile che Gamerra abbia tratto spunto da un testo pubblicato qualche anno prima da un altro librettista, anch'egli sorto all'ombra di Metastasio e che aveva già collaborato con Mozart per *La finta semplice* (1769): Marco Coltellini. Questi, vent'anni più anziano e da tempo attivo a Vienna, aveva gestito per meno di un lustro, a partire dal 1764, proprio a Livorno, una tipografia da cui uscirono libri anche importanti, come il *Saggio sopra l'opera in musica* di Algarotti e *Dei delitti e delle pene* di Beccaria. I tipi di Coltellini pubblicarono nel 1767 *Il trionfo di Lucio Silla, opera drammatica dedicata all'illustrissimo signor Dudley Digges, cavalier britannico*. Il dramma è anonimo, ma non si fa fatica ad attribuirlo allo stesso Coltellini anche in ragione della dedica al «cavalier britannico». L'unico Digges di questi anni ricordato dai lessici è un capitano navale morto nel 1781,⁶ ma il Digges della dedica era più probabilmente un nobile inglese residente a Livorno, la cui comunità britannica era, come noto, in stretti rapporti con Coltellini.⁷

La possibilità che Silla potesse diventare un personaggio positivo aveva quindi un precedente, ma la rivendicazione politica e il contrasto psicologico con cui lavora Gamerra è tutt'altro che scontato. L'abilità con cui si rendono evocative le stesse ambientazioni ne rivela una attenta domestichezza con le strategie del genere operistico – fosse anche da spettatore. Il collocare le paure di Cecilio nell'instabile scenografia di una marina («Riva del Tebro», prima mutazione) fa il paio con l'esterno esotico e inafferrabile («orti pensili», II.7) scelto per l'incontro fra il Silla contrastato e la sdegnosa Giunia, la cui bellezza commuove il dittatore come il paesaggio avrà colpito gli spettatori. Similmente l'apparizione di Cecilio, ritenuto morto e dappprincipio creduto un fantasma, non poteva che collocarsi, per meglio delineare la nobiltà e il valore del personaggio, in un «Luogo sepolcrale molto oscuro co' monumenti degli eroi di Roma», I.7. Il gusto per le ambientazioni cupe e funeree, tanto apprezzate nel secondo Settecento è ulteriormente restituito dal *topos* un po' abusato, ma sempre classico, della «scena di catene» che apre l'atto terzo.

⁶ JOHN CHARNOCK, *Biographia navalis, or Impartial memoirs of the lives and characters of officers of the navy of Great Britain, from the year 1660 to the present time*, 6 voll., London, R. Faulder, 1794-1798. Non saprei dire se il fascicolo ms. «Letter of Dudley Digges, 1780» conservato alla Library of Congress di New York, possa riguardare il capitano o altri omonimi.

⁷ Digges fu il destinatario di almeno un'altra dedicatoria, quella della traduzione italiana di un manualetto per imparare gli scacchi di EDMOND HOYLE, *Il giuoco delli scacchi con alcune regole ed osservazioni per ben giuocarlo*, Firenze, Giovanni Battista Stecchi e Anton Giuseppe Pagani, 1768. Il volume sarà ristampato nel 1803 e nel 1832 ma privo dell'omaggio a Digges.

Le velleità più esplicitamente libertarie del libretto sono lasciate al coro che, seppur di rado, interviene, in quanto popolo, sempre con le tipiche intemperanze rivendicative delle masse; quasi un presagire quel malcontento diffuso che di lì a pochi anni le strade di Parigi avrebbero mostrato al mondo. Inequivocabile la quartina del seguito di Giunia che vuol omaggiare la memoria del padre Mario (1.8):

Il superbo, che di Roma
stringe i lacci in Campidoglio
rovesciato oggi dal soglio,
sia d'esempio ad ogni età.

Ma non sono i proclami politici in sé a rendere il libretto interessante, quanto la rappresentazione di Silla dittatore in termini straordinariamente umani, dove gli eccessi di arroganza fanno il paio con le paure e i sensi di colpa del sovrano, le incertezze mostrano tutta la fragilità e l'umanità del potere. I primi versi di Silla rivelano, subito, il suo accondiscendente lato casalingo. Il dialogo con l'amata sorella Celia che dovrebbe indurre Giunia a più miti consigli, mostra un dittatore ragionevole e sensibile all'affetto dei suoi cari (1.3):

A te dell'amor mio, del mio riposo,
Celia, lascio il pensier. Rendi più saggia
l'ostinata di Mario altera figlia,
e a non sprezzarmi alfin tu la consiglia.

Sono semmai gli interessati consigli del confidente Aufidio a disporlo all'ira:

E la forza userò! La mia clemenza
non mi fruttò che sprezzi
e ingiuriose repulse
d'una femmina ingrata.

Ma il solo pensare alla bellezza della donna di cui è innamorato lo fa improvvisamente dismettere i panni del soldato prepotente per mostrar fragile le sue debolezze:

Da tentar che mi resta
se ostinata colei mi sfugge e sprezza?

Per subito ritornare tutto d'un pezzo, se opportunamente sollecitato d'Aufidio (1.4):

Non avvilito Amore
un magnanimo core, o se 'l fa vile
infra gli eroi che le province estreme
han debellate e scosse,
un sol non vi saria che vil non fosse.

Il tutto nello spazio di pochi versi, dove i rapidi mutamenti d'umore svelano le incertezze di Silla e ne delineano il carattere combattuto e contraddittorio. Gamerra gioca inoltre con le parole. Nel distrarre, in questo caso, l'ascoltatore con le allitterazioni di 'vile', usa motti concettosi non immediatamente decifrabili. Qui si dice che Amore non

può umiliare alcuno, perché se Amore avvilisse un cuore potrebbe farlo solo se quel cuore fosse già vile, pur appartenendo anche a un condottiero capace di soggiogare province lontane. Il riferimento a se stesso è dichiarato, ma sottile è la formula che riesce a esser letta anche al contrario. Silla non è vile, certo, ma non perché non sia innamorato, come si crederebbe, ma perché Amore non rende vili i cuori magnanimi.

Anche in bocca di Celia trionfano sentenze ellittiche. Forse ai contemporanei di Gammerra saranno apparse il gesto un po' *rétro* di un poeta alle prime armi, ma noi possiamo almeno apprezzarne la costruzione letteraria (I.3):

Un amator vicino
se d'un lontan trionfa, il trionfare
d'un amator che già di vita è privo
è più agevole impresa a quel ch'è vivo.

Ovvero: in amore un rivale morto è meglio di un rivale lontano. Silla non ha quindi nulla da temere da Cecilio (il compagno che Giunia crede morto). Niente di troppo profondo, ma quel tanto ricercato da apparire – come Celia ben sa – anche più convincente.

Ma il Silla così lacerato non cessa di essere consapevole delle sue insicurezze. Bastano gli occhi di Giunia per impietosire il soldato e un suo diniego per alimentare in lui le più fiere vendette. Di fronte al definitivo rifiuto di Giunia a esser sua sposa (ormai lei sa che Cecilio non è morto), Silla canta un'aria di sdegno di insolita costruzione formale. Pur apparentemente tripartita (quintina di settenari, più sestina e quintina di quinari), la sezione centrale, per l'improvvisa meditazione introspettiva, obbliga Mozart a produrre un recitativo accompagnato, e liberarsi abilmente dei ritorni formali del *da capo* (II.8):

D'ogni pietà mi spoglio,
perfida donna audace.
Se di morir ti piace
quell'ostinato orgoglio
presto tremar vedrò.

(Ma il cor mi palpita ...
Perder chi adoro?
Svenare, o barbaro,
il mio tesoro? ...)
Che dissi? Ho l'anima
vile a tal segno?

Smanio di sdegno!
Morir tu brami,
crudel mi chiami,
tremare, o perfida,
crudel sarò.

Ma Silla non è uno schizofrenico impenitente, sa quale dramma stia vivendo. Già lo aveva rivelato ad Aufidio (II.1):

Oh Ciel ... Sappi ... io ti scopro
 la debolezza mia. Quando le stragi,
 le violenze ad eseguir m'affretto,
 è il cor di Silla in petto
 da più atroci rimorsi
 lacerato ed oppresso. In quei momenti
 fieri contrasti io provo. Inorridisco,
 voglio, tremo, detesto, amo ed ardisco.

E di nuovo, con maggior veemenza, lo confesserà a Cinna e alla sorella Celia. L'abilità di Gamerra di trattare le incertezze di Silla non solo come disagio esistenziale ma anche come elemento di *suspense*, si mostra proprio appena prima del *beau geste* finale, quando Silla preannuncia un'azione risolutiva (II.1):

Ma l'atto illustre infine
 decider dee s'io merto
 quel glorioso alloro
 che mi adombra la chioma,
 e giudice ne voglio il mondo e Roma.

Non sappiamo cosa Silla abbia in mente. L'«atto illustre» potrebbe essere una risoluzione del Senato e il meritar l'«alloro» sembra più retorica a effetto che un dubbio sul suo *status* di dittatore. Silla canta quindi tutt'un'aria che preannuncia il suo trionfo. Non v'è dubbio: otterrà la mano di Giunia. E invece, col senno di poi, riconosciamo in quei versi la presa di coscienza di un ritrovato equilibrio che gli regalerà l'incondizionata e sincera ammirazione del popolo. Il suo trionfo sarà esclusivamente morale. Silla restituisce così la libertà a Cecilio riunendolo a Giunia; concederà il perdono a Cinna, che ha confessato il doppio gioco, offrendogli la mano di Celia; riabiliterà Aufidio malgrado i suoi consigli interessati. Non contento – e qui lievita l'artificio dorato della finzione teatrale – ricuserà il titolo di dittatore per restituire la libertà al popolo romano nell'ovazione generale. Solo la consapevolezza di questo punto d'arrivo permette di rileggere l'indugio lacerato di Silla non come isteria di sovrano annoiato, ma quale vero disagio di un uomo che vive fino in fondo i suoi contrasti.

Ed è proprio l'attenzione al dramma interiore che interessa Gamerra. Giunia stessa è un continuo cambiar d'umore fra il dolore per il perduto Cecilio, la gioia di averlo ritrovato, il disprezzo per le profferte di Silla, la dignità di non assecondarle malgrado i rischi per il promesso marito. E così Cecilio che trema per Giunia fra ansia e commozione, e poi ancora freme, di rabbia e impotenza, quand'è imprigionato da Silla. Lo stesso Cinna, che per salvare Cecilio è obbligato a fingere un'appartenenza politica a cui non crede, rivela sfumature morali di insolita introspezione.

Tutti uomini fragili, pieni di dubbi, molto umani, molto inquieti, eppure capaci di grandi gesti, di eroismi inattesi, uomini che alla fine chiederanno perdono. Un affresco dell'agire morale già ampiamente romantico quello di Gamerra, un ottimismo di fondo che lascia alle spalle i nichilismi elitari di certa aristocrazia classista e trasforma l'il-



L'identificazione della gentildonna di questo ritratto di Giuseppe Bonito (1707-1789) con la De Amicis è dovuta a U. Prota Giurleo. Roma, Galleria di Palazzo Barberini. Anna De Amicis Buonsollazzi (c. 1733-1816) esordì a Bologna (1755) nella *Calamita de' cuori* di Galuppi (Bellarosa). Fu la prima Giunia sia per Mozart sia per Morcellari, e la prima Alceste italiana (Bologna, 1778). Partecipò, tra le altre, alle prime rappresentazioni di *Orione o sia Diana vendicata* (Candiope) e *Zanaida* di J. Chr. Bach (Zanaida), di *Romolo ed Ersilia* di Hasse (Ersilia); di *Armida abbandonata* (Armida) e *Ifigenia in Tauride* (Ifigenia) di Jommelli, di *Sismano nel Mogol* (Zeira) di Paisiello, di *Gengis-Kan* di Anfossi (Zelmira). Fu ammiratissima da Metastasio, che tra l'altro l'avrebbe voluta come Bradamante nel suo *Ruggiero*, musicato da Hasse nel 1771 (cfr. i nn. 1432, 1438, 1475, 1502, 1523, 1993 in *Lettere*, voll. III-V di *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, 1951).

luministica fiducia nella bontà della ragione in un coacervo sentimentale sempre più contrastato e scomposto che presto si trasformerà nel pessimismo volitivo dello *Sturm und Drang*. In fondo un ottimo esordio per il giovane livornese.

Ma se Gamerra non sfigura, il piccolo Mozart supera se stesso. A poco più di un anno di distanza da *Mitridate*, la solidità di scrittura si è confermata, ma quel che più stupisce è la capacità di un bambino d'inseguire i percorsi tortuosi di un libretto tutt'altro che scontato. Certo a Mozart non interessano gli ammiccamenti libertari. Ma sembra trarre linfa inesauribile dai caratteri a tinte forti e insieme pieni di contrasti delineati dai versi. Se arie e recitativi, soprattutto quelli accompagnati, stupiscono per la perizia compositiva mostrata, è proprio la disinvoltura con cui Mozart mette in crisi forme consolidate allo scopo di rendere i mutamenti improvvisi dell'animo umano che riempie di ammirazione.

Valga un esempio fra i molti possibili, quello della scena sesta dell'ultimo atto. È la scena che conclude la cupa ambientazione carceraria che apre l'atto. Nessuno sa quale futuro lo aspetti e soprattutto ognuno teme di essere stato sconfitto: Cecilio è incatenato, Cinna sa che naufragherà con l'amico. Persino Celia, sorella di Silla si lascia convincere a opporsi a Silla pur di ricongiungersi all'amato Cinna. Giunia è colei che ha più da perdere: o il suo uomo o la sua dignità, o entrambe le cose. Ora è rimasta sola in quelle carceri dove poco prima Cecilio incatenato attendeva una fine imminente, e il cupo silenzio del luogo la rende incapace di reagire. Quasi in una sorta di allucinazione presagisce infauste visioni: già riconosce il compagno morto che la chiama a sé negl'inferi. Diciassette versi di recitativo e otto di aria di un'intensità che fino a quel momento libretto e musica non avevano raggiunta. Giunia arriva persino a dubitare di Dio. Per il libertino Gamerra un'altra occasione per fare propaganda, ma di fatto nemmeno il più cattolico spettatore avrebbe saputo condannare il dubbio estremo di Giunia espresso nel momento più disperato della sua esistenza.

Mozart offre un recitativo accompagnato continuamente mutevole, che restituisce l'ansia della donna che non ha il coraggio (anche metaforico) di star dietro ai passi dell'amato condotto a morte; che piange, perché altro non può fare, quando ormai il buio e la disperazione hanno avuto la meglio; che non si tira indietro a creare la necessaria attesa sulla crisi religiosa di Giunia (III.6):

L'istesso Cielo
più non mi ascolta, e m'abbandona.

E all'attaccar dell'aria – ormai Giunia presa da deliri allucinatori – invece del gran numero di dolore, Mozart sceglie quasi di prolungare il recitativo in una forma aperta *durchkomponiert* che non è nemmeno un'aria ma un fascio nervoso di lente terzine su cui si spiega un canto che sembra venire da un altro mondo. Il metro insolito, rarissimo, il decasillabo, poco amato dai poeti che ne temono il cantilenare, appare ora quasi un settenario allungato, che sembra ribadire la perdita di controllo sulle cose del mondo. Probabilmente il momento più coinvolgente di tutta l'opera.

Gli ultimi tre versi dell'aria, in cui Giunia si perde e sembra mancare, si trasformano in un *Allegro* leggero e ansioso, che restituisce la volontà di fuggire da quel luogo

tetro, forse più con lo spirito che con il corpo. Giunia è già morta e finalmente ora può ricongiungersi all'amato. Più della bellezza del brano, apparentemente scritto da un compositore ben più che navigato, stupisce la scelta quasi rinunciataria della scrittura di Mozart di non volersi delineare come forma, lì, a un cambio di mutazione dove tutti s'aspetterebbero fuochi d'artificio. Mozart capisce che la forza di quella scena è tutta intima, trattenuta, senza compiacimenti. È come se in quel momento sia stato in grado di rivelare finalmente il cuore della fanciulla in tutta la sua complessità.

Non è un mistero che Giunia sia il personaggio prediletto da Mozart. Per lei tutte le arie più belle, per lei le più difficili, per lei la scrittura sembra autorigenerarsi, producendo un capolavoro dietro l'altro. Mozart, come d'uso, scriveva per i cantanti. La prima donna, Anna De Amicis, fu l'ultima ad arrivare a Milano, ma il *feeling* fu subito straordinario. Il padre di Mozart scriverà alla moglie che l'eccezionalità vocale della cantante permette a Wolfgang di approntare passaggi incredibilmente difficili. «Ah se il crudel periglio» (II.5) è probabilmente *summa* del suo raro virtuosismo, che non solo può permettersi d'indugiare senza difficoltà sul Re acuto, ma esibisce colorature in sedicesimi che proseguono ininterrottamente per più di quattordici misure. Soprattutto la sua abilità attoriale deve aver permesso al compositore di esercitarsi anche meglio come drammaturgo che come musicista. La De Amicis aveva esordito alla fine degli anni Cinquanta come «buffa» e quindi la recitazione era la sua carta vincente. Mozart è stimolato a creare scene in evoluzione, più che forme chiuse. Evita così al possibile i *da capo* che imbrigliano le arie in rigide cornici e trasforma le riprese in rielaborazioni musicali che diventano sfumature evolutive del carattere del personaggio. Non lo sa, ma sta proponendo un nuovo modo di pensare l'opera seria.

La De Amicis, dopo aver calcato le scene di mezz'Europa aveva acquisito una maturità vocale e un'abilità che la rendevano perfetta anche per i ruoli drammatici. Incontra pochi mesi prima a Napoli – lei da poco sposata con Francesco Buonsollazzi – Mozart ne aveva già scritto alla sorella Nannerl la sua ammirazione. L'aveva espressamente richiesta per *Mitridate*, ma non ci fu modo di averla. Finalmente con *Lucio Silla* coronò un desiderio. Non ebbe bisogno di attendere la sua venuta per scrivere per lei tutte le più belle arie dell'opera; agli inizi di dicembre, quando anche Anna De Amicis Buonsollazzi completerà il *cast* del Regio Ducale, Mozart sarebbe stato già in grado di sottoporle la musica finita.

Il «primo uomo» di *Lucio Silla* rimane figura anomala. Di fatto non è Silla. Questi, malgrado una scrittura recitativa importante, gode solo di due arie. Il tenore Cardoni, ingaggiato per l'opera, fu sostituito all'ultimo momento con Bassano Morgnioni, un cantante «da chiesa» come dirà Mozart, che ha cantato occasionalmente a Lodi, città da cui proviene. Non sappiamo se il numero esiguo delle arie si sia ridotto in conseguenza della sostituzione. In ogni caso Silla è soprattutto un personaggio che per la sua poliedricità preferisce argomentare piuttosto che cantare, e non è improbabile che questo Morgnioni fosse stato scelto proprio in conseguenza del particolarissimo ruolo da ricoprire.

La vera *star* è invece il marito esiliato di Giunia, Cecilio, interpretato da uno dei più celebri castrati del momento, il romano Venanzio Rauzzini. Di fatto un ruolo ap-

parentemente meno importante, sia di Silla sia di Giunia, ma per il prestigio dell'interprete inaspettatamente rivalutato. Mozart gli scrive arie di grande impegno che tuttavia rivelano le straordinarie doti tecnico-vocali ma assai meno quelle attoriali. Ci sono molte difficoltà tecniche nelle sue arie ma poche occasioni per raccontare la complessità delle emozioni. Rauzzini aveva già cantato nell'*Ascanio* e a lui Mozart dedicherà nel gennaio 1773 il celebre *Exsultate jubilate*. Sebbene sia certamente un cantante fuori dal comune, oltre che compositore, Rauzzini è soprattutto capace di affascinare indistintamente il suo pubblico maschile e femminile. Da Monaco, dove sembrava aver preso residenza stabile, pare dovette fuggire per uno scandalo sentimentale mai chiarito. Rauzzini è il tipico attore egocentrico che tutto concepisce in sua funzione. Si racconta che proprio per la prima di *Lucio Silla* riuscì a mettere in ombra la De Amicis, facendo giungere alle orecchie della granduchessa Estense, consorte di Ferdinando, quanto lo intimorisse la presenza di un così regale pubblico in questo nuovo debutto milanese. Maria Ricciarda Beatrice d'Este organizzerà una piccola *claque* per il castrato, che offenderà profondamente la De Amicis. L'episodio è raccontato in una gustosa lettera di Leopold alla moglie che ricorda soprattutto l'attesa di oltre due ore per il ritardo dei sovrani, il caldo afoso e insopportabile che si pativa nel teatro e le *gaffes* imperdonabili di Morgnoni che misero ulteriormente in difficoltà la De Amicis. Visto l'esordio infelice della primadonna, la granduchessa rimedierà all'accaduto invitandola il giorno dopo nei suoi appartamenti per testimoniarle tutta la sua ammirazione.

L'opera, riabilitata la De Amicis, decollerà dalle sere successive, attestandosi fra gli ultimi grandi successi del Regio Ducal Teatro. Rimane un lavoro di grande ricchezza, la prima opera compiutamente matura e tragica di Mozart, ricchissima di esperimenti e nuove soluzioni formali, anche in ragione di un libretto meno convenzionale del solito che in seguito solleticherà l'interesse di J. Ch. Bach, Anfossi e Mortellari. Rimane soprattutto uno straordinario insieme di emozioni. *Lucio Silla* è in questo senso figlio di un'epoca che tanto s'entusiasma per i riscoperti sentimenti interiori, una moda che ormai tutti, dismesse le parrucche d'ordinanza, potevano dignitosamente esibire. *Lucio Silla* diventa cioè l'occasione per portare alla luce la scompostezza dell'irrazionalità involontariamente rivalutata proprio dall'Illuminismo, fino al punto da usarla come chiave d'accesso alle ragioni rivendicate da una nuova generazione d'uomini, quella che aveva deciso di essere stanca di tutta un'epoca passata e che ora si sarebbe messa a propagandare valori forse un po' meno eleganti, ma che di lì a poco sarebbero stati espressione di un Mondo Nuovo.

LUCIO SILLA

Libretto di Giovanni de Gamerra

Edizione a cura di Stefano Piana,
con guida musicale all'opera



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione di *Lucio Silla* con musica di Pasquale Anfossi (non menzionato Gamerra). Venezia, Casa di Goldoni. Cantavano Giovanni Ansani (Lucio Silla), Francesca Brambilla detta la Farinella (Giunia), Giovanni Rubinelli (Cecilio), Anna Benvenuti (Celia), Michel Neri (Cinna), Francesca Benvenuti (Aufidio). Balli di Antonio Campioni e di Francesco Mratini (*sic*). Scene di Girolamo Mauro, costumi di Ferdinando Mainero (per l'opera) e di Antonio Dian detto il Vicentino (per i balli). Testo molto rielaborato (a partire da I.6) e sensibilmente ridotto; mutati tutti i pezzi chiusi, tranne l'aria di Giunia «Fra i pensier più funesti di morte» (III.3; III.6 nell'opera di Mozart).

Lucio Silla, libretto e guida all'opera

a cura di Stefano Piana

La presente edizione del libretto di *Lucio Silla* è tratta dalla stampa pubblicata in occasione della prima esecuzione dell'opera, avvenuta nel Regio Ducal Teatro di Milano nella stagione di carnevale del 1773 (26 dicembre 1772).¹ Autore del testo è un allora trentenne Giovanni de Gamerra, poeta originario di Livorno, il quale già nel libretto d'esordio (un'*Armida* datata 1769) esponeva alcune sue osservazioni sull'opera nelle quali auspicava per i drammi seri per musica un ritorno allo 'spettacolo', ottenuto introducendo (a imitazione dello stile francese) cori, balletti e cambi di scena particolarmente ben curati. Di fatto, questo *Lucio Silla*, se si esclude forse la scena conclusiva dell'atto primo, non sembra seguire molto scrupolosamente tali indicazioni: si mantiene infatti in gran parte su binari ben collaudati e codificati. Il modo di concepire e impostare l'intreccio generale è piuttosto usuale per drammi di questo tipo, in specifico la singola scena è costruita secondo il classico modello fissato sin dai primi decenni del Settecento dai drammi di Metastasio: un recitativo (di solito secco, solo in pochi particolari casi accompagnato dall'orchestra), nel quale i personaggi dialogano tra loro e l'azione in tal modo avanza, seguito da un'aria conclusiva nella quale l'azione si blocca e il singolo personaggio commenta la situazione creatasi in una sorta di 'sfogo musicale'.

Metastasio stesso, che in quegli anni ricopriva la carica di poeta cesareo presso la corte di Vienna, intervenne a quanto sembra nella stesura di questo libretto. Se da una parte Gamerra dichiara pubblicamente nell'*Argomento* che il Metastasio «s'è degnato d'onorare il presente drammatico componimento d'una pienissima approvazione», dall'altra in una lettera del 14 novembre 1772 il padre di Mozart, Leopold, riferisce che il Metastasio avrebbe apportato notevoli miglioramenti al testo, sino a spingersi a scrivere un'intera nuova scena nell'atto secondo. La mancanza di ulteriore documentazione impedisce purtroppo al momento di individuare con precisione tali aggiunte: nessun li-

¹ LUCIO SILLA / DRAMMA PER MUSICA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO-DUCAL TEATRO / DI MILANO / *Nel Carnevale dell'anno 1773.* / DEDICATO / ALLE LL. AA. RR. / IL SERENISSIMO ARCIDUCA / FERDINANDO / Principe Reale d'Ungheria, e Boemia, Arciduca d'Austria, / Duca di Borgogna, e di Lorena ec., Cesareo Reale / Luogo-Tenente, Governatore, e Capitano / Generale nella Lombardia Austriaca, / E LA / SERENISSIMA ARCIDUCHESSA / MARIA RICCIARDA / BEATRICE D'ESTE / PRINCIPessa DI MODENA / IN MILANO / Presso Gio. Battista Bianchi Regio Stampatore / *Con licenza de' Superiori.*

libretto manoscritto è giunto sino a noi, e la corrispondenza con Gamera conservata nell'epistolario metastasiano inizia solo alcuni anni dopo.

I recitativi presenti nel libretto sono musicati da Mozart in maniera pressoché integrale (se si eccettua qua e là qualche piccola variante, usuale nel rapporto tra libretto stampato e testo cantato). Non così accade per ciò che concerne i brani solistici: delle quattro arie che il libretto a stampa prevedeva per Silla, Mozart ne musicò solamente due. La ragione di ciò è probabilmente da ricondurre al fatto che il tenore che doveva in origine interpretare la parte nelle prime recite milanesi, Arcangelo Cortoni, non poté parteciparvi per motivi di salute: fu sostituito all'ultimo da Bassano Morgnani, cantante specializzato nella musica sacra che, a quanto sembra, non aveva molta confidenza con lo stile operistico, tanto che si decise di omettere la metà dei brani a lui originariamente destinati (in II.2 e III.7) e di preparare per lui una parte (lo si vedrà nella guida all'ascolto) che certo non presenta quei lunghi e spettacolari passaggi virtuosistici che caratterizzano invece sovente gli altri ruoli principali. L'edizione che qui si presenta riporta le due arie non musicate nella loro posizione originale tra parentesi quadra.

I criteri utilizzati per l'edizione del libretto sono tendenzialmente conservativi; si modernizza l'uso delle maiuscole, della punteggiatura, degli apostrofi e degli accenti. Si tende per converso a mantenere la grafia originale delle parole, limitandosi a trasformare la 'j' in 'i' (ad esempio «gioja» diventa «gioia»); negli altri casi si mantiene la lezione originaria, laddove sia in qualche modo attestata (ad esempio «minaccie»). Si correggono poi errori materiali, quali la numerazione della scena decima dell'atto secondo (erroneamente indicata come nona). In un caso si è intervenuti per migliorare la comprensibilità del testo: nel terzetto che chiude l'atto secondo gli ultimi otto versi sono assegnati a Silla, Giunia e Cecilio «a 3»; sulla scorta del senso generale e della partitura si è affidata la prima quartina a Silla, la seconda a Giunia e Cecilio «a 2». Infine si sono utilizzate dieresi, laddove necessario per rendere più chiara la scansione corretta del verso.

I numeri posti all'apice nel corso del libretto rimandano come di consueto alla guida all'ascolto, condotta utilizzando l'edizione critica di *Lucio Silla*, a cura di Kathleen Kuzmick-Hansell apparsa nel volume II/5/7 della *Neue Mozart-Ausgabe* nel 1986, da cui sono anche tratti gli esempi musicali.

Nell'introdurre la guida all'ascolto, non sarà forse inutile descrivere in generale la struttura formale dell'aria di un'opera seria italiana così come era in vigore sin dai primi decenni del Settecento, e in particolare nella declinazione che prende attorno agli anni Settanta di quel secolo. Se dal punto di vista poetico l'aria è solitamente costituita da due strofe, dal punto di vista musicale, dopo il ritornello orchestrale d'introduzione, essa procede nella forma tripartita A-B-A' (la cosiddetta «aria col *da capo*»), dove la sezione A, nella quale viene intonata la prima strofa, è più ampia rispetto alla sezione B (dove viene enunciata la seconda strofa) ed è ripetuta identica, creando in tal modo una forma simmetrica, il che tra l'altro dava modo al cantante di introdurre nella ripetizione variazioni vocali che gli permettessero di sfoggiare le proprie capacità canore. In spe-

cifico, la sezione A è suddivisa in due parti (che per comodità qui e nella guida all'ascolto chiameremo α e β), in ciascuna delle quali il testo poetico della prima strofa viene integralmente musicato pur con le numerose ripetizioni caratteristiche. Nella prima parte α il discorso armonico procede dalla tonalità d'impianto dell'aria sino alla sua dominante: in *Lucio Silla*, in particolare, si possono sovente individuare, soprattutto nelle arie più ampie, due gruppi motivici, uno esposto alla tonica e l'altro alla dominante, quasi a costituire un abbozzo di esposizione all'interno di una forma-sonata. La successiva seconda parte β inizia in genere con una modulazione che riporta il tessuto armonico nell'ambito della tonalità d'impianto; in questo scorcio, spesso un po' più breve, vengono ripetuti (variati) i due gruppi motivici della parte α , con la differenza che il secondo gruppo è enunciato nella tonalità d'impianto e non più alla dominante. Chiude la sezione A una corona, che segnala come al solista sia data la possibilità di sfoggiare una cadenza propria. Rispetto ai primi anni del secolo, all'epoca di *Lucio Silla* la sezione A aveva acquistato un'ampiezza musicale assai maggiore; per non rendere perciò eccessiva la durata dell'aria, dopo la sezione B (che, come si è detto, è più breve e può acquistare forme diverse) si era soliti ripetere solo un pezzo, corrispondente alla sezione α . In *Lucio Silla* solo un'aria (la prima) conserva la ripetizione integrale della sezione A: non è un caso però che Mozart stesso abbia segnalato nell'autografo la possibilità di omettere in tale ripetizione la parte α .

Seguiranno il libretto con la guida all'ascolto, come di consueto, due appendici dedicate alle voci e all'orchestra.

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 65
	<i>Scena III^a</i>	p. 69
	<i>Scena VII^a</i>	p. 75
ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 80
	<i>Scena VII^a</i>	p. 89
	<i>Scena XII^a</i>	p. 96
ATTO TERZO	<i>Scena prima</i>	p. 100
	<i>Scena VII^a</i>	p. 106
APPENDICI:	<i>Orchestra</i>	p. 111
	<i>Voci</i>	p. 113

LUCIO SILLA
DRAMMA PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL REGIO TEATRO
DI TORINO
NEL CARNOVALE DEL 1779.
ALLA PRESENZA
DELLE
MAESTÀ LORO.



IN TORINO

Presso ONORATO DEROSI Librajo della Società
de' Signori Cavalieri sotto i primi Portici
della Contrada di Po.

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione con musica di M. Mortellari. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). A p. IV: «La poesia è del Signor De Gamera [sic] adattata al comodo del Compositore della Musica». Cantavano: Gaetano Scovelli (Lucio Silla), Anna De Amicis Buonsollazzi (Giunia), Domenico Bedini (Cecilio), Caterina Lorenzina (Celia), Giuseppe Benigni (Cinna), Gaetano Lorenzini (Aufidio). Balli di Antonio e Federico Terrade, con «arie» di Vittorio Amedeo Canavasso. Scene dei fratelli Galliani. Quanto al testo, in gran parte immutati gli atti primo e terzo; notevolmente rielaborato il secondo.

LUCIO SILLA

Dramma per musica in tre atti
di Giovanni de Gamerra
con revisioni e aggiunte di Pietro Metastasio
da rappresentarsi
nel Regio-Ducal Teatro
di Milano
nel Carnovale dell'anno 1773
Musica di Wolfgang Amadeus Mozart

ATTORI

LUCIO SILLA, dittatore	Tenore
GIUNIA, figlia di Caio Mario, e promessa sposa di	Soprano
CECILIO, senatore proscritto	Soprano
LUCIO CINNA, patrizio romano amico di Cecilio, e nemico occulto di Lucio Silla	Soprano
CELIA, sorella di Lucio Silla	Soprano
AUFIDIO, tribuno amico di Lucio Silla	Tenore

Guardie, senatori, nobili, soldati, popolo, donzelle.

La scena è in Roma nel palazzo di Lucio Silla
e ne' luoghi contigui al medesimo.

ARGOMENTO

Son note nell'istoria le inimicizie di Lucio Silla e di Caio Mario. È palese altresì il modo con cui il primo trionfò del suo emulo. Non può a Silla negarsi il vanto di gran guerriero felice in tutte le sue marziali intraprese. Ma colla crudeltà, coll'avarizia, colla volubilità e colle dissolutezze adombrò la gloria del proprio valore. I molti suoi amori lo caratterizzarono per uomo celebre nella galanteria quanto glorioso nell'armi, e questa inclinazione, come ci assicura Plutarco, gli fu compagna fino nell'età sua più avanzata. Lucio Cinna, da esso inalzato a sommi onori colla promessa di secondarlo e d'assistere, celò poi contro di lui sotto le sembianze dell'amicizia un odio il più implacabile. Aufidio, tribuno menzognero adulatore, fu quello che precipitar facea Silla negl'eccessi i più vergognosi. Fra l'incostanza, l'avarizia e la crudeltà che lo dominavano, era soggetto talora a quei rimorsi che non si allontanano da un core, in cui per anche non si sono affatto estinti i lumi della ragione e gl'impulsi della virtù. Odioso a tutta Roma lo resero le stragi, l'usurpatasi dittatura, la proscrizione e la morte di tanti cittadini, ma degna fu d'ogni encomio la volontaria sua abdicazione, per cui cedette le insegne di dittatore, richiamando in Roma tutti i proscritti, e antepoendo all'impero e alle grandezze la tranquillità d'una oscura vita privata. Dall'istoria non meno rilevasi che la famiglia dei Cecili fu sempre affezionatissima al partito di Caio Mario. *Plutarc. in Syll.**

Da tali istorici fondamenti è tratta l'azione di questo dramma, la quale è per verità fra le più grandi, come ha sensatamente osservato il sempre celebre e inimitabile sig. Abate Pietro Metastasio, che con la sua rara affabilità s'è degnato d'onorare il presente drammatico componimento d'una pienissima approvazione. Allorché questa proviene dalla meditazione profonda e dalla lunga e gloriosa esperienza dell'unico maestro dell'arte, esser deve ad un giovine autore il maggior d'ogni elogio.

* Ci si riferisce qui alla *Vita di Silla* che Plutarco introdusse nelle sue *Vite parallele* mettendola in rapporto con la *Vita di Lisandro*. Ancor oggi tale opera è considerata una fonte di primaria importanza per ricostruire le vicende biografiche di Lucio Cornelio Silla, non foss'altro per il fatto che l'autore poté a quanto sembra attingere da un'autobiografia di Silla oggi perduta [n.d.a.].

Overtura

Lucio Silla si apre con una sinfonia (o *Overtura* secondo la definizione dell'autografo) che formalmente non si discosta dal modello in tre movimenti distinti e internamente conclusi (nella successione agogica *Allegro-Adagio-Allegro*) che caratterizza l'opera seria italiana sin dai primi decenni del Settecento; ciò sebbene proprio negli anni Settanta del secolo stesse prendendo piede a poco a poco quel modello di sinfonia introduttiva in un solo tempo che Mozart stesso ha contribuito a rendere familiare all'ascoltatore delle opere della sua maturità. Rispetto ai compositori italiani delle generazioni precedenti, Mozart non rinuncia a riempire la forma tradizionale con il tipico linguaggio musicale sinfonico di provenienza austro-tedesca che il compositore andava affinando proprio in quegli anni (le sinfonie salisburghesi dell'estate del 1772, quali la KV 133 o la KV 134, danno la misura di quanto in quello stile fosse già scaltrito).

Saggio di ciò, e in particolare di quella sorta di economia dei temi che caratterizza il linguaggio strumentale dell'epoca classica, lo si ha nel primo movimento di questa *Overtura* (*Molto allegro* – Re maggiore, c), in forma-sonata, che inizia con un inciso all'unisono dal carattere ben definito:

ESEMPIO 1 (*Overtura, Molto allegro*, bb. 1-4)



Quest'*incipit* dai caratteristici salti di quarta, che può sembrare a prima vista nulla più che un classico 'segnale' d'inizio, viene utilizzato da Mozart, con una tecnica che raggiungerà la perfezione diversi anni più tardi nella sinfonia *Jupiter*, come vero e proprio 'collante motivico' che unisce l'intero primo gruppo tematico. Lo si ritrova infatti, dopo una serie di scale ascendenti retoricamente ben congegnate, al culmine del primo gruppo tematico spezzato tra varie voci, quindi, ancora, ad aprire il ponte modulante verso il secondo gruppo tematico:

ESEMPIO 2 (bb. 19-23)

Violini, viole
Basso

The image shows a facsimile of the first page of the autograph score for the Overture of *Lucio Silla* by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written for a full orchestra and includes parts for Violini, Viola, Oboe, Cori in 2 la, Trombe, Fagotti, and Bassi. The tempo marking is "molto allegro" and the title is "Overture". The score is written in a single system with multiple staves.

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, facsimile della prima pagina dell'autografo.

Il secondo gruppo tematico, come da prassi esposto alla tonalità della dominante La maggiore, contrasta col primo gruppo non solo per il carattere melodico, ma anche per la condotta armonica: se nel tema di apertura la tonalità di Re maggiore era subito definita nel più classico dei modi con l'iterazione di tonica e dominante, qui il porre la prima cadenza completa di La maggiore solo alla quinta battuta conferisce all'inizio del secondo tema una sospensione armonica che contrasta nettamente con la stabilità del primo.

ESEMPIO 3 (bb. 30-34)

The image shows a musical example consisting of four staves of music. The staves are labeled "Violini I", "Violini II, viole", and "Basso". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The dynamics are marked "p" (piano). The music is in a single system and shows the first four measures of the example.

All'esposizione del primo e del secondo gruppo tematico, chiusa ancora una volta dall'inciso dell'es. 1, segue una sezione che dal punto di vista formale tiene il posto dell'elaborazione, ma dove di fatto, anziché sviluppare i temi precedenti, viene proposto un nuovo inciso che fa quasi da intermezzo tra l'esposizione e la successiva ripresa, che come da prassi ripete sostanzialmente l'esposizione, abbreviandola ed esponendo il secondo gruppo tematico alla tonalità base del brano.

Il secondo movimento (*Andante* – La maggiore, 2/4) è aperto da un tema cantabile di otto battute di grande eleganza che, come prassi nei tempi lenti di sinfonia, modula alla tonalità della dominante. Degno di nota è l'aggancio tra la fine di questa prima parte e il successivo sviluppo, dove Mozart, dimostrando di padroneggiare da par suo lo stile sinfonico, sfrutta il motivo terzinato che caratterizza la conclusione della parte precedente per dare l'avvio ad una sezione non scevra da increspature drammatiche:

ESEMPIO 4 (*Andante*, bb. 30-34)

Il movimento di chiusura della sinfonia (*Allegro molto* – Re maggiore, 3/8), è forse il meno denso dal punto di vista formale (è in forma di rondò), anche se Mozart non rinuncia ad alcuni giochi di sovrapposizione, come quando alle sestine di semicrome del tema principale miscela sul finale un tema affatto nuovo:

ESEMPIO 5 (Molto allegro, bb. 81-85)

Un movimento di questo tipo dà modo all'orchestra di mettere in risalto il proprio virtuosismo; i violinisti dell'orchestra del Regio Ducal Teatro di Milano, che all'epoca era tra le più famose d'Italia, avranno certo avuto occasione di mostrare la loro abilità nell'eseguire le veloci scale di semicrome che caratterizzano il tema di rondò e quindi tutto il brillante brano conclusivo di questa *Overtura*.



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione di *Lucio Silla* con musica di F. Mancini. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Il testo (di Andrea Rossini, non menzionato) era stato già intonato da D. Freschi per il S. Angelo di Venezia, 1683. La figura del dittatore comparve quindi (prima che in *Lucio Silla* di Gamerra/Mozart) nel *Tiranno eroe* di Albinoni, Venezia, S. Cassiano, 1710 (testo di Vincenzo Cassani); nel *Silla* di Händel, Londra, Queen's Theatre, 1713 (testo di Giacomo Rossi); e nel *Silla* di C. H. Graun, Berlino, 1753 (testo di Federico II, tradotto in italiano da G. Tagliazucchi).

ATTO PRIMO

Solitario recinto sparso di molti alberi con rovine d'edifici diroccati. Riva del Tevere. In distanza veduta del monte Quirinale con piccolo tempio in cima.

SCENA PRIMA

CECILIO, *indi* CINNA¹

CECILIO
Oh ciel, l'amico Cinna
qui attendo invan. L'impazienza mia
cresce nel suo ritardo. Oh come mai
è penoso ogn'istante
al core uman, se pende
fra la speme e il timor! I dubbi miei...
Ma non m'inganno. Ei vien. Lode agli dèi.

CINNA
Cecilio, oh con qual gioia
pur ti riveggio! Ah lascia
che un pegno io t'offra, or che son lieto appieno,
d'amistade e d'affetto in questo seno.

CECILIO
Quanto la tua venuta
accelerò coi voti
l'inquieta alma mia. Quai non produsse
la tua tardanza in lei
smanie e spaventi, e quali
immagini funeste
s'affollaro al pensier. L'alma agitata
s'affanna, si confonde...

CINNA
Il mio ritardo alto motivo asconde.
Tutto da me saprai.

CECILIO

Deh non t'offenda
l'intolleranza mia... Giunia... la cara,
la fida sposa, è sempre
tutt'amor, tutta fé? Que' dolci affetti,
ch'un tempo a me giurò, rammenta adesso?
È 'l suo tenero core anche l'istesso?

CINNA
Ella estinto ti piange...

CECILIO
Ah come?... Ah dimmi!
Dimmi: e chi tal menzogna
osò d'immaginar?

CINNA
L'arte di Silla
per trionfar del di lei fido amore.
CECILIO (*in atto di partire*)
A consolar si voli il suo dolore.

CINNA
Deh t'arresta. E non sai
che 'l tuo ritorno è così gran delitto,
che guida a morte un cittadin proscritto?

CECILIO
Per serbarmi una vita,
ch'odio senza di lei,
dunque lasciar potrei la sposa in preda
a un ingiusto, a un crudel?

CINNA
M'ascolta. E dove
di riveder tu sperì
la tua Giunia fedel? Nel proprio tetto
Silla la trasse...

CECILIO
E Cinna
ozioso spettator soffrì?...

¹ Contrariamente a quanto spesso avverrà nei secoli successivi, i librettisti di opere serie settecentesche sovente facevano in modo che lo spettatore conoscesse quanto prima gli antefatti e la situazione nella quale i personaggi si trovano all'inizio dell'opera. De Gamerra assume in pratica per intero a questo compito nella prima scena, dove si fa la conoscenza di Cecilio, senatore proscritto seguace della fazione di Mario, che rientra nascostamente nella Roma dominata da Silla (nemico storico del defunto Mario) invitato da Cinna; quest'ultimo riveste l'ambigua posizione di finto amico di Silla e di occulto seguace di Mario. Dal dialogo si apprende dei tentativi di Silla, al momento inutili, di convincere Giunia, figlia di Mario e sposa di Cecilio, a divenire sua sposa, in ciò contando sulla falsa notizia della morte di Cecilio stesso. Il quadro drammatico all'interno del quale si svolgerà l'azione dell'opera è perciò già delineato: da una parte, coadiuvati da Cinna, vi sono Giunia e Cecilio, dall'altra il dittatore Silla; è lo scontro tra questi due poli, separati da ragioni sia politiche sia sentimentali, ciò su cui si baserà l'azione dell'intera opera.

CINNA
 Che mai
 solo tentar potea? Pur troppo è vano
 il contrastar con chi ha la forza in mano.

CECILIO
 Dunque, nemici dèi,
 di riveder la sposa
 più sperar non poss'io?

CINNA
 M'odi. Non lungi
 da questa ignota parte
 il tacito recinto
 ergesi al ciel, che nelle mute soglie
 de' trapassati eroi le tombe accoglie.

CECILIO
 Che far degg'io?

CINNA
 Passarvi
 per quel sentiero ascoso,
 che fra l'ampie rovine a lui ne guida.

CECILIO
 E colà che sperar?

CINNA
 Sai che confina
 col palagio di Silla. In lui sovente
 da fidi suoi seguita
 fra 'l di Giunia vi scende. Ivi dolente,
 alla mest'urna accanto
 del genitor, la suol bagnar di pianto.
 Sorprenderla potrai. Potrai nel seno
 farle destar la speme
 che già s'estinse, e consolarvi insieme.

CECILIO
 Oh me beato!

CINNA
 Altrove
 co' molti amici in tua difesa uniti
 fra tanto io veglierò. Spera. Gli dèi
 oggi render sapran, dopo una lunga
 vil servitù penosa,
 la libertade a Roma, a te la sposa.

Vieni ov'amor t'invita,²
 vieni, che già mi sento
 del tuo vicin contento
 gli alti presagi in sen.

² n 1. Aria. *Allegro* – Si bemolle maggiore, c

Cinna cerca di convincere l'amico Cecilio a buttarsi nella mischia, allo scopo di restituire a Roma la libertà e a lui stesso la sposa, fiducioso com'è di un esito felice dell'impresa. Lo fa musicalmente con questa prima ampia aria, che formalmente rientra in pieno nel modello col *da capo* descritto nell'introduzione. Accade con frequenza in opere di questo tipo che l'aria di apertura sia particolarmente estesa e spettacolare: in questo caso contribuiscono a farla tale la lunghezza (è una delle arie più lunghe dell'opera; Mozart stesso, come si accennava nell'introduzione, ne suggerì un taglio), l'orchestrazione (con le trombe che nella sezione dei fiati supportano la classica formazione di oboi e corni) e l'ardito virtuosismo che caratterizza la parte vocale. L'ingresso della voce, che segue un ritornello strumentale piuttosto esteso, introduce e definisce il clima di eccitata esortazione che pervade l'aria, con l'ampia melodia accompagnata dall'impulso ritmico dei violini secondi :

ESEMPIO 6 (n. 1. Aria, bb. 30-33)

The musical score for Example 6 consists of four staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Cinna', with lyrics: 'Vie - - - ni, vie - ni o - v'a - mor... t'in - vi - ta,'. The second staff is for Violini I, the third for Violini II, and the fourth for Basso. The Violini I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The Basso part provides a steady accompaniment with a similar rhythmic pattern.

Non è sempre il mar cruccioso,
non è sempre il ciel turbato,
ride alfin lieto e placato
fra la calma ed il seren.

(Parte)

SCENA II^a

CECILIO *solo*

CECILIO

Dunque sperar poss'io³
di pascer gli occhi miei
nel dolce idolo mio? Già mi figuro
la sua sorpresa, il suo piacer. Già sento

suonarmi intorno i nomi
di mio sposo, mia vita. Il cor nel seno
col palpar mi parla
de' teneri trasporti, e mi predice...
Oh ciel, sol fra me stesso
qui di gioia deliro, e non m'affretto
la sposa ad abbracciar? Ah forse adesso,
sul morir mio delusa,
priva d'ogni speranza e di consiglio,
lagrime di dolor versa dal ciglio!

Il tenero momento⁴
premio di tanto amore
già mi dipinge il core
fra i dolci suoi pensier.

segue nota 2

La sezione A (prima quartina del testo) prosegue su tale registro, dando modo al cantante di esibirsi in vocalizzi collocati in corrispondenza della modulazione da tonica a dominante della parte α (e quindi nella posizione corrispondente nella parte β). Dal flusso musicale emerge una interruzione collocata verso la fine delle parti α e β sulla parola «sento»:

ESEMPIO 7 (n. 1, bb. 63-66)

The musical score for Example 7 consists of three staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Cinna', in G minor (one flat) and 4/4 time. The lyrics are: 'vie - ni o - v' a - mor t' in - vi - ta, vie - ni, che già mi sen - to,'. The vocal line features a melodic phrase with a pause on the word 'sento'. The middle staff is for the strings, labeled 'Archi', and the bottom staff is for the oboe, labeled 'Oboi'. The strings play a piano (p) section, and the oboe plays a forte (f) section.

Le due semiminime omoritmiche staccate, seguite dalla pausa (riempita solo dall'inciso degli oboi), danno l'effetto di un'affermazione decisa che evidenzia massimamente proprio la parola «sento»: sembra quasi che Cinna voglia ribadire soprattutto a se stesso la veridicità di quanto va affermando. La sezione B (seconda quartina) è caratterizzata da una certa volontà 'pittorica' nei confronti del testo: le semicrome che dipingono il «mar cruccioso» e il «ciel turbato» danno spazio, dopo una pausa generale, al motivo più dolce che descrive «la calma ed il seren». Tale sezione si conclude con una modulazione alla tonalità di base che prelude alla ripetizione integrale della sezione A, caso raro in quest'opera, tanto che Mozart stesso lasciò l'opzione di omettere in questa ripetizione la parte α .

³ In *Lucio Silla* i recitativi accompagnati (ossia accompagnati dall'orchestra e non dal solo basso continuo) sono particolarmente ben curati. Questo primo recitativo è esemplare nel descrivere l'innamorato Cecilio che si immagina l'incontro con Giunia: la musica segue passo passo il testo, inserendo, tra le frasi cantate nello stile del recitativo, incisi melodici ora dolci ora più mossi, con il tempo che oscilla continuamente tra l'*Andante* e l'*Allegro*. In questo suo Solo che chiude la prima mutazione (per mutazione s'intende la parte di spettacolo compresa tra un cambio di scena e l'altro) Cecilio sembra dimenticare momentaneamente la sua posizione politica di esule proscritto dal nemico Silla per volgere la sua attenzione a pregustare le gioie amorose che l'aspettano, introducendo così il clima dell'aria successiva.

⁴ n 2. Aria. *Allegro aperto* – Fa maggiore, *c*

Che le nuove speranze amorose di Cecilio siano state alimentate dalla fiducia ostentata da Cinna sembra rivelarlo anche l'*incipit* del ritornello orchestrale di quest'aria, che eredita qualche cosa dal brano precedente per ciò

E qual sarà il contento,
ch'al fianco suo m'aspetta,

se tanto ora m'alletta
l'idea del mio piacer?
(Parte)

segue nota 4

che concerne la disposizione di melodia-accompagnamento e, più in generale, il clima di eccitazione che si respira (si confronti l'esempio successivo con il n. 6).

ESEMPIO 8 (n. 2. Aria, bb. 1-4)

Il flusso musicale rallenta poi improvvisamente in corrispondenza dell'entrata della voce: l'arco melodico caratterizzato da note più lunghe e l'accompagnamento di crome legate sembrano dipingere con più dolcezza «il tenero momento» tanto bramato:

ESEMPIO 9 (n. 2, bb. 21-27)

L'incipit del ritornello orchestrale e quello della voce, pur descrivendo stati d'animo diversi, sono pur tuttavia uniti dall'utilizzo di un profilo melodico assolutamente simile, nel primo ornato da veloci semicrome, nel secondo esposto senza ornamenti e con valori di tempo raddoppiati; spia di questa corrispondenza è anche l'inciso a note ribattute dei fiati, ripetuto identico in entrambi i casi, che porta un po' dell'effervescenza ritmica dell'*incipit* nell'attacco della voce. L'abilità mozartiana in quest'aria sta proprio nel riuscire a far convivere eccitazione e dolcezza all'interno di una struttura che rimane unitaria, miscelando sapientemente nel prosieguo le serrate crome ribattute e gli spettacolari virtuosismi con passaggi più aggraziati come il seguente:

SCENA III^a

*Appartamenti destinati a Giunia con statue delle più celebri donne romane.*⁵

SILLA, CELIA, AUFIDIO, e guardie

SILLA

A te dell'amor mio, del mio riposo,
Celia, lascio il pensier. Rendi più saggia
l'ostinata di Mario altera figlia,
e a non sprezzarmi alfin tu la consiglia.

CELIA

German, sai che finora
tutto feci per te. Vuò lusingarmi
di vederla cangiar.

AUFIDIO

Quella superba
colle preghiere e coi consigli in vano
fia che si tenti. Un dittator sprezzato,
che da Roma e dal mondo inter s'ammira,
s'altro non vale, usi la forza e l'ira.

SILLA

E la forza userò. La mia clemenza
non mi fruttò che sprezzi
e ingiuriose repulse
d'una femmina ingrata. In questo giorno
mi segua all'ara, e paghi
renda gli affetti miei,
o 'l nuovo sol non sorgerà per lei.

segue nota 4

ESEMPIO 10 (n. 2, bb. 58-63)

The musical score for Example 10 consists of five staves. The top staff is for Cecilio (soprano), with lyrics: "già mi di-pin - ge il co - re fra i dol - ci suoi pen - sier." The second staff is for Violini I, the third for Violini II, the fourth for Viole, and the fifth for Basso. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

Tale motivo, che si staglia netto dal flusso sonoro, caratterizza la sezione alla dominante della parte α (e di conseguenza la corrispondente sezione della parte β), rendendo udibile quella somiglianza con la forma-sonata di cui si è parlato nell'introduzione. Tale somiglianza si estende in questo caso anche alla sezione B: se nell'aria precedente tale sezione era, dal punto di vista motivico, nettamente separata dalla sezione A, qui è invece costruita con gli stessi materiali musicali (inizia con una elaborazione dell'esempio 9), viene dunque a configurarsi come una sorta di piccolo sviluppo di forma-sonata. Mozart avvicina dunque in questo caso tale forma (o perlomeno i suoi modi caratteristici) con quella classica dell'aria d'opera.

⁵ All'inizio della seconda mutazione fa la sua comparsa in scena Silla. È attorniato, oltre che dalle onnipresenti guardie (che lo accompagneranno ogni volta che si presenterà in scena), da due personaggi che, almeno dal punto di vista musicale, sono comprimari: Celia, sua sorella (la «seconda donna») e Aufidio, il fedele tribuno (definito nella terminologia teatrale dell'epoca «ultima parte»). Tali personaggi hanno dal punto di vista drammatico la funzione di esplicitare scenicamente il dissidio che domina Silla riguardo l'atteggiamento da tenere verso Giunia: il dittatore ne è invaghito e vorrebbe sposarla, ma tale volontà si scontra con l'atteggiamento di netto rifiuto che ella, figlia di Mario e sposa di Cecilio creduto defunto, tiene verso Silla. Aufidio ha pochi dubbi sulla necessità di usare con lei «la forza e l'ira», mentre Celia, al contrario, cerca di convincere il dittatore sull'opportunità di utilizzare ancora una volta «arte e dolcezza». È tra questi due estremi che l'atteggiamento di Silla verso Giunia ondeggerà per quasi tutta l'opera.

CELIA
 Ah Silla, ah mio germano,
 per tua cagione io tremo,
 se trasportar ti lasci a questo estremo.
 Pur troppo, ah sì pur troppo
 la violenza è spesso
 madre fatal d'ogni più nero eccesso.

SILLA
 Da tentar che mi resta,
 se ostinata colei mi fugge e sprezza?

CELIA
 Adoprar tu sol devi arte e dolcezza.
 S'è ver che sul tuo core
 vantai finor qualche possanza, ah lascia
 che da Giunia men corra. Ella fra poco
 da te verrà. L'ascolta:
 forse fia che una volta
 Cangi pensier.

SILLA
 Di mia clemenza ancora
 prova farò. Giunia s'attenda, e seco
 parli lo sposo in me. Ma non s'abusi
 dell'amor mio, di mia bontade, e tremi
 se Silla alfine inesorabil reso
 favellerà da dittatore offeso.

CELIA
 German, di me ti fida. Oggi più saggia
 Giunia sarà. Finora
 una segreta speme
 forse il cor le nutri. Se cadde estinto
 lo sposo suo, più non le resta omai

amorosa lusinga. I preghi tuoi
 cauto rinnova. Un amator vicino,
 se d'un lontan trionfa, il trionfare
 d'un amator che già di vita è privo
 è più agevole impresa a quel ch'è vivo.

Se lusinghiera speme⁶
 pascer non sa gli amanti,
 anche fra i più costanti
 languisce fedeltà.
 Quel cor sì fido e tenero,
 ah sì, quel core istesso,
 così ostinato adesso,
 quel cor si piegherà.

(Parte)

SCENA IV^a

SILLA, AUFIDIO, e *guardie*

AUFIDIO
 Signor, duolmi vederti
 ai rifiuti, agl'insulti
 esposto ancor. Alle preghiere umili
 s'abbassi un cor plebeo. Ma Silla, il fiero
 terror dell'Asia, il vincitor di Ponto,
 l'arbitro del senato, e che si vide
 un Mitridate al suo gran piè somnesso,
 s'avvilirà d'una donzella appresso?

SILLA
 Non avvilisce amore
 un magnanimo core, o se 'l fa vile
 infra gli eroi che le provincie estreme

⁶ n 3. Aria. *Grazioso-Allegretto* – Do maggiore, 3/4-2/4

A far pendere momentaneamente le preferenze di Silla verso l'atteggiamento più morbido nei confronti di Giunia contribuisce l'aria di Celia, la prima delle quattro occasioni solistiche riservate a tale personaggio. Il testo è caratterizzato da un contenuto un po' sentenzioso, che se da una parte è certamente appropriato per la presente situazione scenica, dall'altro si rivela sufficientemente generico da poter stare anche in altri contesti, dato che non figura nel testo alcun riferimento specifico. Tale caratteristica, propria della maggior parte degli episodi solistici dedicati al personaggio, contribuisce a porre Celia al di fuori del fuoco drammatico centrale dove si contrappongono Cecilio, Giunia e Cinna, da un lato, e Silla, dall'altro. Visto il ruolo di «seconda donna» che riveste Celia all'interno del *cast*, l'aria a lei dedicata è meno estesa e spettacolare rispetto alle due precedenti, anche se, nel suo incedere da minuetto, non manca certo di grazia e di godibilità. Per rendere poi più interessante un brano che di per sé procede senza eccessivi scossoni, Mozart non esita ad adottare qualche espediente armonico, quale quello di utilizzare la tonalità della sottodominante per una non trascurabile sezione della parte α dove solitamente regna la tonica (salvo poi rientrare nei ranghi della tonalità d'impianto nella ripetizione), o anche utilizzare variazioni metriche e agogiche come quelle che caratterizzano la sezione B (dal *Grazioso* si passa all'*Allegretto*, dal 3/4 al 2/4).

han debellate e scosse,
 un sol non vi saria che vil non fosse.
 In questo giorno, amico,
 sarà Giunia mia sposa.

AUFIDIO

Ella sen viene.

Mira in quel volto espresso
 un ostinato amore,
 un odio interno, un disperato duolo.

SILLA

Ascoltarla vogl'io. Lasciami solo.
 (*Aufidio parte*)

SCENA V^a

SILLA, GIUNIA, e *guardie*⁷

SILLA

Sempre dovrò vederti
 lagrimosa e dolente? Il tuo bel ciglio
 una sol volta almeno
 non fia che si rivolga a me sereno?
 Cielo! tu non rispondi?
 Sospiri? ti confondi? ah sì, mi svela
 perché così pensosa
 t'agiti, impallidisci, e scansi ad arte
 d'incontrar gli occhi tuoi negli occhi miei?

GIUNIA

Empio, perché sol l'odio mio tu sei.

SILLA

Ah no, creder non posso
 che a danno mio s'asconda
 sì fiera crudeltà nel tuo bel core.
 Hanno i limiti suoi l'odio e l'amore.

GIUNIA

Il mio non già. Quant'amerò lo sposo,
 tanto Silla odierò. Se fra gli estinti
 l'odio giunge e l'amor, dentro quest'alma
 ch'ad onta tua non cangerà giammai,
 egli il mio amor, tu l'odio mio sarai.

SILLA

Ma dimmi: in che t'offesi
 per odiarmi così? che non fec'io,
 Giunia, per te? La morte
 il genitor t'invola, ed io ti porgo
 nelle mie mura istesse
 un generoso asilo. Ogni dovere
 dell'ospitalità qui teco adempio,
 e pur segui ad odiarmi, e Silla è un empio?

GIUNIA

Stender dunque dovrei le braccia amanti
 a un nemico del padre? E ti scordasti
 quanto contro di lui barbaro oprasti?
 In doloroso esiglio
 fra i cittadin più degni
 languisce e more alfin lo sposo mio,
 e chi n'è la cagione amar degg'io?
 Per tua pena maggior, di novo il giuro,
 amo Cecilio ancor. Rispetto in lui,
 benché morto, la scelta
 del genitor. Se l'inuman destino
 dal fianco mio lo tolse
 per secondare il tuo perverso amore,
 ah sì, viverà sempre in questo core.

SILLA

Amalo pur, superba, e in me detesta
 un nemico tiranno. Or senti. In faccia

⁷ Il momentaneo passaggio (favorito da Celia) dell'atteggiamento di Silla verso posizioni più concilianti prepara il primo scontro scenico tra Silla e Giunia, ossia tra i due poli su cui si muove la trama dell'opera. Il dittatore cerca di comprendere e mitigare lo sdegno di Giunia, che al contrario sembra ergere un muro invalicabile di odio tra sé e il pretendente, il quale è pur sempre l'acerrimo nemico del padre defunto e colui che l'ha allontanata per sempre dal caro sposo che ella crede morto. Si introduce qui un tema che riveste particolare importanza nel presente dramma, ossia il fatto che i personaggi (in particolare Giunia e Cecilio) sentano fortissima la presenza degli spiriti degli eroi defunti, in particolare di quel Mario che con la sua eredità morale sembra unire in modo indissolubile i due sposi ed ergere una barriera invalicabile nei confronti di Silla, visto come colui che ha sacrificato alla propria ambizione i valori di libertà del popolo romano. Lo spirito di Mario giocherà un ruolo importante nella seguente aria di Giunia.

di tanti insulti io voglio
tempo lasciarti al pentimento. O scorda
un forsennato orgoglio,
un inutile affetto, un odio insano,
o a seguir ti prepara
nell'Erebo fumante e tenebroso
l'ombra del genitore e dello sposo.

GIUNIA

Coll'aspetto di morte
del gran Mario la figlia
presumi d'avvilir? Non avria luogo
nell'alma tua la speme
che oltraggia l'amor mio,
se provassi, inumano,
di che capace è un vero cor romano.

SILLA

Meglio al tuo rischio, o Giunia,
pensa e risolvi. Ancora
un resto di pietade
sol perché t'amo ascolto.

Ah sì meglio risolvi...

GIUNIA

Ho già risolto.

Del genitore estinto ognora io voglio
rispettare il comando;
sempre Silla aborrire,
sempre adorar lo sposo e poi morire.

Dalla sponda tenebrosa⁸

vieni o padre, o sposo amato,
d'una figlia e d'una sposa
a raccor l'estremo fiato...

Ah tu di sdegno, o barbaro,
smani fra te, deliri,
ma non è questa, o perfido,
la pena tua maggior.

Io sarò paga allora
di non averti accanto,
tu resterai frattanto
co' tuoi rimorsi al cor.

(Parte)

⁸ n 4. Aria

È questa la prima aria nella quale Mozart si discosta in maniera netta dal modello tradizionale col *da capo* che sin qui ha seguito. Si potrebbe dire che sia stato quasi obbligato a far ciò dalla struttura insolita del testo poetico, composto da tre strofe (invece delle consuete due) di quattro versi ciascuna: il poeta racchiude nella prima quartina l'invocazione agli spiriti del padre e dello sposo, mentre riserva le successive due all'invettiva contro Silla. Mozart coglie tale dualismo e lo amplifica nel modo in cui predispone la struttura musicale dell'aria, che si apre con una sezione (*Andante ma adagio* – Mi bemolle maggiore, ♩) dominata da una lunga e nitida linea melodica (quasi 'ultraterrena' nel descrivere il padre e lo sposo defunti), a cui il salto d'ottava discendente, che porta la voce di Giunia ad inabissarsi nelle regioni più gravi del registro, dona un'ombra «tenebrosa»:

ESEMPIO 11 (n. 4. Aria, bb. 9-12)

The musical score for Example 11 consists of five staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Giunia', with the lyrics 'Dal-la spon-da te-ne-bro-sa vie-ni o pa-dre, o spo-so a-ma-to.' The accompaniment includes Violini I, Violini II, Viola, and Basso. The key signature is one flat (B major), and the time signature is 4/4. The vocal line features a long, melodic phrase that descends an octave, as noted in the text.

Tale melodizzare si interrompe su una cadenza sospesa che prelude alla sezione successiva in Si bemolle maggiore, nella quale, oltre all'agógica (*Allegro*) e al metro (♩), cambia nettamente il carattere, che ora si fa invettivo, in consonanza col contenuto della seconda quartina:

SCENA VI^aSILLA, *e guardie*

SILLA

E tollerare io posso⁹
sì temerari oltraggi? A tante offese*segue nota 8*

ESEMPIO 12 (n. 4, bb. 26-28)

Giunia

Orchestra

f

Ah tu di sde - gno, o bar - ba - ro,

In contrasto con l'accompagnamento continuo e legato della sezione precedente, qui sovente la voce viene lasciata sola dall'orchestra che risponde ai passaggi di forza con sonori accordi in *forte* e con imperiosi e perentori unisoni degli archi:

ESEMPIO 13 (n. 4, bb. 37-39)

Archi

p *f* *p* *f*

Quasi d'improvviso questa sezione s'interrompe per dar di nuovo spazio all'*Adagio* della prima sezione (esempio 11), ora enunciato nella tonalità di Si bemolle maggiore, che a sua volta prepara il Mi bemolle maggiore della ripetizione dell'*Allegro* della seconda quartina (es. 12). Se perciò da una parte si viene a configurare una struttura in due gruppi di tipo A-B A-B, dal punto di vista armonico si forma un arco simmetrico tonica-dominante-tonica che avvicina le due prime quartine alla struttura della sezione A dell'aria tradizionale. La terza e ultima quartina dà origine alla sezione musicale conclusiva (*Allegro* – Mi bemolle maggiore, ♯), che può essere accostata alla seconda quartina per contenuto poetico e per carattere musicale, con gli unisoni discendenti che suonano simili a quelli già uditi (cfr. esempio 13):

ESEMPIO 14 (n. 4, bb. 131-135)

Giunia

Archi

Tu re - ste - rai frat - tan - - - - - to

L'atteggiamento di Giunia verso Silla e verso il padre e lo sposo compianti è dunque descritto musicalmente attraverso sezioni musicali nitidamente contraddistinte: da una parte il dolce melodizzare che evoca il ricordo dei congiunti defunti, dall'altra i passaggi di forza, non scevri da virtuosismo vocale, che fotografano il feroce disprezzo verso quel Silla nemico del padre e dello sposo. La descrizione musicale del divario e dell'inconciliabilità che esistono tra la figlia di Mario e il dittatore non può essere più netta e compiuta.

⁹ L'atteggiamento così deciso di Giunia non può che provocare in Silla un nuovo mutamento d'umore. Rimasto solo in scena (se si eccettuano le guardie), esprime l'ira da dittatore insultato nel recitativo accompagnato che

non si scote quest'alma? E chi la rese
 insensata al tal segno? Un dittatore
 così s'insulta e sprezza
 da folle donna audace?...
 E pure, oh mio rossor, e pur mi piace!
 Mi piace? E il cor di Silla
 della sua debolezza
 non arrossisce ancora?
 Taccia l'affetto, e la superba mora.
 Chi non mi cura amante
 disdegnoso mi tema. A suo talento
 crudel mi chiami. Aborra

la mia destra, il mio cor, gli affetti miei,
 a divenir tiranno
 in questo di comincerò da lei.

Il desio di vendetta e di morte¹⁰
 sì m'infiama e sì m'agita il petto,
 che in quest'alma ogni debole affetto
 disprezzato si cangia in furor.
 Forse nel punto estremo
 della fatal partita
 mi chiederai la vita,
 ma sarà il pianto inutile,
 inutile il dolor.

(Parte colle guardie)

segue nota 9

precede la sua aria, dominato da concitate semicrome ribattute (quasi un *tremolo*) che ben disegnano la rabbia del personaggio.

¹⁰ n. 5. Aria. *Allegro* – Re maggiore, *c*

L'andamento di semicrome ribattute che caratterizzava il recitativo prosegue anche nella successiva aria di Silla, dalla veste orchestrale arricchita dalla presenza di trombe e timpani. Il tema della vendetta unito all'uso di tali strumenti non può non ricordare all'appassionato mozartiano d'oggi l'aria di Bartolo nell'atto primo delle *Nozze di Figaro*: proprio l'ironia di quella pagina provocata dallo iato tra la meschinità del personaggio e i sontuosi mezzi musicali adoperati per dipingerne gli intenti vendicativi illumina sul fatto che siamo probabilmente di fronte ad un *topos*, utilizzato in *Lucio Silla* in modo assolutamente 'serio', nelle *Nozze di Figaro* invece abilmente sfruttato per fini parodistici. Si tratta di un'aria nella quale il ben curato tessuto orchestrale viene non di rado utilizzato per aiutare e sostenere la parte vocale, interpretata (lo ricordiamo) da quel Bassano Morgnioni che con ogni probabilità non aveva nel genere operistico l'esperienza sufficiente per sostenere una parte di uguale livello virtuosistico rispetto ai colleghi. Da passi come quello dell'esempio successivo si può capire come la ricca orchestrazione prenda per mano il cantante sin quasi a sovrastarlo (si confrontino le parti di Silla e dei violini primi):

ESEMPIO 15 (n. 5. Aria, bb. 31-36)

Oboi

Corni e trombe in Re

Timpani

Silla

Violini I

Violini II

Viole e basso

e si m'a - gi-ta il pet - to, si m'in - fiam - ma e si m'a - gi-ta il pet - to.

SCENA VII^a

*Luogo sepolcrale molto oscuro co' monumenti degli eroi di Roma.*¹¹

CECILIO *solo*

CECILIO

Morte, morte fatal, della tua mano
ecco le prove in queste
gelide tombe. Eroi, duci, regnanti
che devastar la terra
angusto marmo or qui ricopre e serra.

segue nota 10

Il brano prosegue con questo carattere (senza peraltro disdegnare zone musicalmente più tranquille) estendendosi nella classica struttura dell'aria col *da capo* abbreviato descritta nell'introduzione, con una sezione B che inclina nella zona tonale di Mi minore pur senza particolari elementi di distinzione rispetto al resto del brano, e con una ripetizione della sezione A particolarmente breve. Se all'inizio Silla sembrava convinto di adottare con Giunia una linea morbida, ora, alla fine della mutazione, la sostanziale uniformità nel carattere di questo brano dipinge un Silla che sembra essersi definitivamente deciso ad utilizzare nei confronti della figlia di Mario quei toni vendicativi da dittatore prepotente che ella stessa gli rimprovera.

¹¹ Un breve interludio strumentale di nove battute lega l'aria di Silla all'inizio della terza e ultima mutazione dell'atto primo, dove la presenza degli antichi eroi defunti, già evocati nell'aria di Giunia, si fa in un certo senso visibile. Come recita la didascalia, ci troviamo infatti dinanzi ai «suntuosi monumenti dell'eroi di Roma», dove Cecilio è in attesa di incontrare l'amata Giunia, che, come si è appreso nella scena prima, è solita andare ad onorare la tomba del padre Mario. L'austero clima funereo suggerisce a Cecilio tetre meditazioni sulla morte e sulla futilità degli onori mondani (ci troviamo davanti ad un luogo letterario già sfruttato da altri librettisti, se è vero che analoghi ragionamenti formulava nel 1724 il Giulio Cesare händeliano davanti alla tomba di Pompeo sfruttando i versi che nel 1676 Giacomo Francesco Bussani aveva scritto per la musica di Antonio Sartorio) e ispira a Mozart un inizio tetro e spettacolare in La minore a piena orchestra (composta da oboi, fagotti obbligati, corni e trombe, oltre agli archi), caratterizzato dalle sincopi dei primi violini, dove qualche critico ha addirittura ravvisato una qualche somiglianza con *Don Giovanni*:

ESEMPIO 16 (I.7, Recitativo, bb. 1-4)

Andante

Oboi
Fagotti
Corni in Do
Trombe in Do
Violini I
Violini II
Viole
Basso

Già in cento bocche e cento
 dei lor fatti echeggiò stupido il mondo,
 e or qui gl'avvolge un muto orror profondo.
 Oh dèi!... Chi mai s'apressa?
 Giunia... la cara sposa?... Ah non è sola;
 m'asconderò, ma dove? Oh stelle! in petto
 qual palpito!... qual gioia!... e che far deggio?
 Restar?... partire?... oh cielo!
 Dietro a quest'urna a respirar mi celo.
 (Si nasconde dietro l'urna di Mario)

SCENA VIII^a

S'avvanza GIUNIA col seguito di donzelle e di nobili al lugubre canto del seguente

CORO

Fuor di queste urne dolenti¹²
 deh n'uscite alme onorate,
 e sdegnose vendicate
 la romana libertà.

segue nota 11

Tale esordio dà inizio ad un complesso di scene dove librettista e compositore si allontanano dal modello metastasiano di alternanza recitativo-aria per abbracciare forme teatrali e musicali meno rigide, sul modello che in quegli anni compositori come Gluck, Jommelli e Traetta stavano cercando di innestare nella vecchia struttura dell'opera seria italiana. Si susseguono infatti un recitativo accompagnato, un coro al cui interno è innestato un Solo di Giunia, un nuovo recitativo accompagnato e un duetto finale, il tutto pressoché senza soluzione di continuità. Se si considera poi che questa scena è unita all'aria precedente di Silla (n. 5) da un interludio, e che questa è separata dall'aria di Giunia (n. 4) da una scena occupata quasi per intero da un recitativo accompagnato, ci si accorge che in realtà quasi la metà dell'atto primo è costituita da un blocco musicale al cui interno si trovano solo poche misure di recitativo secco. Le meditazioni di Cecilio nel primo recitativo sono accompagnate da un tessuto musicale simile a quello dell'esempio precedente, ricco ed elaborato come forse nessun altro recitativo dell'opera, che esplora varie tonalità e che descrive con finezza di mezzi i pensieri del personaggio: dal «muto orror profondo» che avvolge le tombe si passa all'improvviso *Allegro assai* che annuncia l'appressarsi di Giunia: Cecilio si nasconde dietro la tomba di Mario (particolare che più tardi assumerà una certa importanza).

¹² n. 6. Coro

La piccola cerimonia durante la quale Giunia, accompagnata da nobili e donzelle, fa visita alla tomba del padre è fissata musicalmente con questo brano, che si lega senza soluzione di continuità al recitativo precedente ed è costituito da due strofe riservate al coro in mezzo alle quali si inserisce una strofa che prevede un assolo di Giunia. Il primo coro (*Adagio* - Mi bemolle maggiore, ♯) dapprincipio riprende la descrizione musicale del luogo funereo:

ESEMPIO 17 (n. 6. Coro, bb. 4-9)

The musical score for Example 17 consists of two systems. The top system is for the Coro, with a vocal line and a bass line. The vocal line begins with the lyrics "Fuor di que - ste ur - ne do - len - ti" and continues with "deh n' - u - sci - te". The bottom system is for the Orchestra, with a treble and bass line. The orchestral part includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *f*.

Per conseguire tale scopo descrittivo, Mozart non esita ad arricchire il Mi bemolle maggiore di base con una serie di alterazioni armoniche quali il sesto grado abbassato posto in corrispondenza delle parole «urne dolenti» (es. 17, b. 3), o il terzo grado abbassato, usato poco dopo (es. 17, b. 5), o infine la successione di settime diminuite che porta ad una elaborata cadenza alla tonalità della dominante. Dopo di ciò, il clima musicale cambia: l'invocazione alla vendetta contenuta nel secondo distico della quartina porta la musica a un clima da una parte armonicamente più lineare (anche se qua e là si incontrano ancora sest gradi abbassati), dall'altra più deciso e veemente, caratterizzato com'è dall'accompagnamento più concitato degli arpeggi di semicrome dei violini.

GIUNIA

O del padre ombra diletta,¹³
 se d'intorno a me t'aggiri,
 i miei pianti, i miei sospiri
 deh ti movano a pietà.

rovesciato oggi dal soglio
 sia d'esempio ad ogni età.

GIUNIA

Se l'empio Silla, o padre,¹⁵
 fu sempre l'odio tuo finché vestisti,
 perché Giunia è tua figlia,
 perché il sangue romano ha nelle vene,
 supplice innanzi all'urna tua sen viene.

CORO

Il superbo, che di Roma¹⁴
 stringe i lacci in Campidoglio,

¹³ Introdotto da alcune battute modulanti guidate da oboi, corni e trombe soli (fatto piuttosto raro in opere di questo tipo, dominate dagli archi), nell'assolo di Giunia (*Molto adagio* – Sol minore, ϵ), ritroviamo elementi e procedimenti musicali già uditi (nell'es. seguente sono omessi i fiati):

ESEMPIO 18 (n. 6, bb. 50-55)

The musical score for Example 18 consists of five staves. The top staff is for Giunia's voice, with lyrics: "O del pa - dre om - - - bra, om - - - bra di - let - ta". The second staff is for Violini I, the third for Violini II, the fourth for Viole (pizzicato), and the fifth for Basso. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score shows a melodic line for the voice and a rhythmic accompaniment for the instruments, with a forte dynamic marking (f) in the violin parts.

Non solo l'*incipit* è la trasposizione in Sol minore di quello del coro precedente (cfr. es. 17), ma anche la formula d'accompagnamento richiama quelle sincopi con cui si è aperta la mutazione (cfr. es. 16), là accompagnate da arpeggi di semicrome dei violini secondi che qui diventano più morbide crome; di più, il salto d'ottava discendente sulla parola «ombra» ricorda molto da vicino l'analoga procedura melodica sulle parole «sponda tenebrosa» già udita nell'aria n. 4 (cfr. es. 11). Nel pianto privato di Giunia, che Mozart ha la volontà di separare, quanto a tono e modo, dal compianto pubblico del coro, sembrano perciò convergere molti degli elementi musicali riferiti all'aldilà, già uditi e sapientemente disseminati nell'atto primo. Tutto ciò dà origine ad un episodio di puro e commovente lirismo, dove sopra la condotta armonica continuamente cangiante il canto si staglia netto in tutta la sua ricchezza melodica.

¹⁴ Il coro che chiude il brano (*Allegro* – Mi bemolle maggiore, ϵ), il cui *incipit* vocale è ancora una volta quello delle due strofe precedenti, riprende dalla prima strofa sia il clima vendicativo di condanna nei confronti del dittatore Silla sia molti elementi musicali (il secondo distico delle due strofe è pressoché identico) e chiude in maniera simmetrica il brano. Anche in questo articolato numero dunque, similmente all'aria di Giunia n. 4, vengono messi a diretto contatto l'invocazione degli spiriti dei defunti eroi e i propositi di vendetta verso chi ne tradisce la memoria. Col mettere in relazione anche dal punto di vista musicale i due elementi, Mozart coglie un nodo drammatico importante: il passato ricco di romane virtù rappresentato dalla larva di Mario (una presenza che si riscontra lungo tutta l'opera) sarà infatti lo sprone dei vivi a lottare contro un presente dominato dalla prepotenza di Silla, che tali virtù sembra aver dimenticato.

¹⁵ Un nuovo recitativo (accompagnato dai soli archi), meno elaborato del precedente, conduce l'azione verso il prevedibile colpo di scena: Cecilio esce allo scoperto e si mostra alla sposa. Si innesta però qui un'ulteriore trovata: Giunia, ingannata anche dal luogo da dove proviene Cecilio (che, come si ricorderà, era nascosto dietro la tomba di Mario), crede di trovarsi di fronte non già al suo sposo in carne e ossa, ma al suo fantasma. È con questa convinzione che inizia il duetto successivo.

Tu pure, ombra adorata
del mio perduto ben, vola e soccorri
la tua sposa fedel. De te lontana
di questa vita amara
odia l'aure funeste...

SCENA IX^a

CECILIO, e detta

CECILIO

Eccomi, o cara.

GIUNIA

Stelle!... io tremo!... che veggio?

Tu sei?... forse vaneggio?
Forse una larva, o pur tu stesso? Oh numi!
M'ingannate, o miei lumi?...
Ah non so ancor se a questa
illusion soave io m'abbandono!...
Dunque... tu... sei...

CECILIO

Il tuo fedele io sono.

GIUNIA

D'Eliso in sen m'attendi,¹⁶
ombra dell'idol mio,
ch'a te ben presto, oh Dio!
fia che m'unisca il ciel.

¹⁶ n. 7. Duetto. *Andante-Molto allegro* – La maggiore, 3/4-c

A Giunia sembra dunque di trovarsi di fronte alla larva dello sposo creduto defunto. Mozart coglie tale inganno rivestendo la prima strofa del duetto (che sorge senza soluzione di continuità dal recitativo precedente e senza alcun preambolo orchestrale) con un melodizzare simile, nel carattere, a quelli coi quali in precedenza ha descritto le invocazioni ultraterrene del personaggio, comprese le caratteristiche «ombre» armoniche (il terzo grado abbassato) e melodiche (l'inabissarsi della voce in corrispondenza della parola «ombra»):

ESEMPIO 19 (n. 7. Duetto, bb. 1-9)

Giunia

D'E - li - so in sen m'at -

Orchestra

p

ten - di om - bra, om - bra del l'i - dol mi - o,

f *p*

Come da prassi, Cecilio risponde con una strofa analoga, dalla quale però assai abilmente Mozart riesce a far sparire quelle ombre ultraterrene che caratterizzavano la strofa di Giunia; ella a poco a poco si convince del fatto di non trovarsi di fronte a un fantasma, ma al suo sposo vivo e vegeto. Viene qui adottata in tal modo una strategia drammatico-musicale piuttosto rara in opere di questo tipo, dove la funzione del numero musicale era spesso relegata a disegnare uno stato d'animo o una situazione 'statica', creatasi generalmente nel recitativo che lo precede. Qui invece l'atteggiamento di Giunia subisce un'evoluzione: dall'incantata ammirazione della presunta larva passa infatti a poco a poco alla gioia per il ritrovamento dello sposo creduto morto. Tale stato d'animo è fissato dalla sezione conclusiva del duetto, dove le due voci degli amanti si uniscono e si intrecciano felicemente.

CECILIO

Sposa adorata e fida,
sol nel tuo caro viso
ritrova il dolce Eliso
quest'anima fedel.

GIUNIA

Sposo... oh dèi! tu ancor respiri?

CECILIO

Tutto fede e tutto amor.

a 2

Fortunati i miei sospiri,
fortunato il mio dolor.

GIUNIA

Cara speme!

CECILIO

Amato bene.

(Si prendon per mano.)

a 2

Or ch'al mio seno
cara/caro tu sei,
m'insegna il pianto
degli'occhi miei
ch'ha le sue lagrime
anche il piacer.

FINE DELL'ATTO PRIMO.

segue nota 16

te, concordi nell'esprimere la gioia del momento. Il clima musicale finalmente gioioso, a cui contribuiscono anche le spettacolari sezioni virtuosistiche, dona alla fine dell'atto primo un clima di felicità quasi estraniante rispetto a ciò che lo ha preceduto e che per un momento sembra mettere da parte la pesante situazione politica, destinata a rientrare prepotentemente in gioco nell'atto secondo.

ATTO SECONDO

Portico fregiato di militari trofei.

SCENA PRIMA

SILLA, AUFIDIO, e guardie¹⁷

AUFIDIO

Tel predissi, o signor, che la superba
più ostinata saria quanto più mostri
di clemenza e d'amor?

SILLA

Poco le resta
da insultarmi così. Decisi omai.
Morir dovrà. L'ho tollerata assai.

AUFIDIO

L'amico tuo fedele
può libero parlar?

SILLA

Parla.

AUFIDIO

Tu sai,
ch'eroe non avvi al mondo
senza gli emoli suoi. Gli Emili e i Scipi
n'ebbero anch'essi, e di sue gesta ad onta
il glorioso Silla assai ne conta.

SILLA

Pur troppo il so.

AUFIDIO

Tu porgi
nella morte di Giunia a rei nemici
l'armi contro di te. D'un Mario è figlia,
e questo Mario ancor ne' propri amici
vive a tuo danno.

SILLA

E che far deggio?

AUFIDIO

In faccia

al popolo e al senato
sia sposa tua l'altera. Un finto zelo
di sopir gli odi antichi
la violenza asconda. Al tuo volere
chi s'opporrà? Di numerose schiere
folto stuolo ti cinga. Ognun paventa
in te l'eroe ch'ogni civil discordia
ha soggiogata e doma,
e a un sguardo tuo trema il senato e Roma.
Signor, del comun voto
t'accerta il tuo voler. La ragion sempre
segue il più forte, e chi fra mille squadre
a supplicar si piega,
vuole e comanda allorché parla e prega.

SILLA

E se la donna ingrata
mi sprezza e mi discaccia
al popolo, al senato, a Roma in faccia?
Che far dovrò?

AUFIDIO

L'altera
non s'opporrà. Quell'ostinato core
ceder vedrai nel pubblico consenso
del popolo roman.

SILLA

Seguasi, amico,
il tuo consiglio. Oh ciel!... sappi... io ti scopro
la debolezza mia. Quando le stragi,
le violenze ad eseguir m'affretto,
è il cor di Silla in petto
da più atroci rimorsi

¹⁷ Dopo un finale d'atto incentrato su Cecilio e Giunia, con l'inizio dell'atto secondo il fuoco drammatico si sposta verso il loro antagonista Silla, che perseverando sulle sue posizioni vendicative, dialoga col suo consigliere Aufidio, ossia con colui che sin dal principio cerca di spronare il dittatore verso tale atteggiamento. Non è un caso che tale incontro si svolga proprio all'inizio dell'atto: la trama che Aufidio ordisce (ossia obbligare il senato, e quindi Giunia, ad acconsentire alle nozze tra il dittatore e la figlia di Mario, il tutto simulando una finta volontà di pacificazione) fungerà da motore per gran parte degli eventi che qui si svolgeranno. Sicuramente degno di nota è l'atteggiamento di Silla: asserendo di essere in preda ai «più atroci rimorsi» rivela ancora una volta che dietro la risolutezza di cui faceva mostra nell'aria dell'atto primo si trova un personaggio dall'atteggiamento ambivalente e oscillante tra diversi estremi.

lacerato ed oppresso. In quei momenti fieri contrasti io provo. Inorridisco, voglio, tremo, detesto, amo ed ardisco.

AUFIDIO

Quest'incostanza tua, lascia che 'l dica, i tuoi gran meriti oscura. Ogni rimorso della viltade è figlio. Ardito e lieto il mio consiglio abbraccia, e suo mal grado la femmina fastosa costretta venga a divenir tua sposa.

Guerrier che d'un acciaio¹⁸
impallidisce al lampo,
a dar non vada in campo
prove di sua viltà.

Se or cede a un vil timore,
se or cede alla speranza,
e qual sarà incostanza
se questa non sarà?

(Parte)

SCENA II^a

SILLA, *indi* CELIA, *e guardie*¹⁹

SILLA

Ah no, mai non credea
ch'all'uom tra 'l fasto e le grandezze immerso
tanto costasse il divenir perverso.

¹⁸ n. 8. Aria. *Allegro* – Do maggiore, *c*

Aufidio rimprovera a Silla una certa mancanza di risolutezza, e lo fa in quest'aria, che è l'unica occasione solistica offerta al personaggio nell'intera opera. Il testo la configura come una classica aria 'di paragone'; tipo assai frequente nei libretti metastasiani, ma che all'epoca di *Lucio Silla* veniva tendenzialmente affidata a personaggi di secondo piano, fors'anche perché la genericità del testo, come si è già osservato per l'aria di Celia n. 3, tende ad estraniare il personaggio dal fuoco drammatico principale. Musicalmente si tratta di un brano di discreta estensione anche dal punto di vista dell'organico orchestrale (sono presenti oboi, corni e trombe) e dalla forma e dal contenuto musicale piuttosto tradizionali (e in tal senso funge un po' da contrasto con le forme più libere udite alla fine dell'atto precedente), dove al solista viene data peraltro la possibilità di esibirsi in passaggi di un certo impegno virtuosistico. Mozart non rinuncia però a dotare anche questo brano di una caratterizzazione che descriva la situazione: a ciò contribuisce da una parte l'arpeggio che in apertura è suonato *forte* all'unisono dall'intera orchestra e che nel prosieguo verrà sovente incastonato nell'ordito musicale, dall'altra la sequenza di note della stessa altezza ribattute che qua e là si incontra (ad esempio nell'esordio della voce); tutto ciò contribuisce a creare quel clima di ostinata risolutezza che Aufidio vuol trasmettere a Silla. I due elementi sono i mattoni con i quali il compositore costruisce gran parte dell'aria, e che combina tra loro come nel seguente passo, dove le note ribattute dei primi violini sono intrecciate all'arpeggio della voce:

ESEMPIO 20 (n. 8. Aria, bb. 34-36)

The musical score for Example 20 consists of four staves. The top staff is the vocal line for Aufidio, starting with a whole rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The lyrics 'Guerrier, che d'un acciaio' are written below the notes. The second staff is Violini I, the third is Violini II, and the fourth is Basso. The Violini I and II parts feature a rhythmic pattern of eighth notes, while the Basso part has a steady quarter-note accompaniment. Dynamic markings of *f* and *p* are placed below the instrumental staves.

Una sezione B, nella quale trovano sviluppo gli elementi sopra descritti, conduce alla ripresa della sezione A, come da prassi abbreviata, che porta a conclusione l'aria.

¹⁹ Dopo che l'azione principale dell'atto ha preso forma, nella seconda scena ha origine anche un intreccio secondario, costituito dall'amore di Celia verso Cinna, che nel prosieguo dell'azione contribuirà ad alleggerire la tensione tra i personaggi principali.

CELIA
Tutto tentai finor. Preghi, promesse,
e minacce, e spaventi al cor di Giunia
sono inutili assalti. Ah mio germano,
immaginar non puoi
come per te...

SILLA
So quel che dir mi vuoi.
Silla non è men grato a chi per lui
anche inutil s'adopra. In man del caso
se pende ogni successo, il proprio merito
all'opere non scema
contrario evento. In questo dì mia sposa
Giunia sarà.

CELIA
Giunia tua sposa?

SILLA
Il come
non ricercar. Ti basti
che pago io sia.

CELIA
Perché l'arcan mi celi,
e perché non rischiari
un favellar sì oscuro?
SILLA
(Perché in donna un arcano è mal sicuro.)
Il mio silenzio or non ti spiaccia, e m'odi.
Te pur sposa di Cinna
in questo giorno io bramo.

CELIA
(Oh me felice!)
Lascia, ah lascia, ch'al tuo
fedele amico io rechi
così lieta novella. Il labbro mio

gli sveli alfin ch'ei solo è il mio tesoro,
e che ognor l'adorai come l'adoro.

(Parte)

SILLA
Ad affrettar si vada in Campidoglio
la meditata impresa, e la più ascosa
arte s'adopri, onde la mia nemica
al talamo mi segua. Ah sì conosco
ch'ad ogni prezzo io deggio
il possesso acquistar della sua mano.
Rimorsi miei vi ridestate invano.

[Il timor con passo incerto²⁰
mi s'appressa in smorta faccia.
E il rimorso che vien seco,
smanioso, irato e bieco,
crolla il capo, alto minaccia
fier gridando: «Arresta il piè.»
Ma non vacilla il core,
se 'l mio primier valore
sempre sarà con me.]

(Parte colle guardie)

SCENA III^a

CECILIO *senz'elmo, senza manto, e con spada nuda,*
*che vuole inseguir Silla, e CINNA, che lo trattiene*²¹

CINNA
Qual furor ti trasporta?

CECILIO (*in atto di partire*)

Il braccio mio

non ritener. Su' passi
del tiranno si voli. Il nudo acciaio
gli squarci il sen...

²⁰ Il librettista aveva in origine predisposto qui un'aria di Silla dove il personaggio dava libero sfogo a quell'irrisolutezza tanto rimproverata da Aufidio. Mozart probabilmente per ragioni contingenti (cfr. l'introduzione) non musicò questo brano, serbandone parte del contenuto drammatico-musicale per la successiva aria di Silla (n. 13).

²¹ Nella serie di scene seguenti (che chiudono la prima mutazione dell'atto secondo), il *trait d'union* è costituito da Cinna, che, rimanendo sempre sul palcoscenico, garantisce la cosiddetta *liaison des scènes*. In tal modo, ai personaggi che di volta in volta con costui si confrontano (appartenenti soprattutto alla costellazione dei seguaci di Mario) viene data la possibilità di esprimere le loro intenzioni e i loro stati d'animo, e prodursi in arie che avranno caratterizzazioni musicali diverse e nell'insieme ben assortite. Nella prima di queste scene, un lungo dialogo con Cecilio, apprendiamo che quest'ultimo ha repentinamente (e, agli occhi di Cinna, imprudentemente) preso la decisione di uccidere Silla, in ciò spinto dalla visione dello spirito di Mario, che ormai si potrebbe quasi definire il settimo personaggio dell'opera. Il clima di felicità amorosa del duetto con Giunia è dunque svanito: la sfera ultraterrena, così presente per tutto l'atto primo, provoca il risveglio della faida politica che per un mo-

CINNA

T'arresta.

Ma donde nasce questa
improvvisa ira tua?

CECILIO

Saper ti basti

che prolungar non deggio
un sol momento il colpo...
(*Come sopra*)

CINNA

E il tuo periglio?

CECILIO

Non lo temo, e disprezzo ogni consiglio.

CINNA

Ah per pietà m'ascolta...
Svelami... dimmi... Oh ciel! Que' tronchi accenti...
Que' furiosi sguardi...
Le disperate smanie tue... gli sforzi
d'involarti da me... L'esporti ardito
a un cimento fatal... Mille sospetti
mi fan nascere in sen. Parla. Rispondi...

CECILIO

Tutto saprai...
(*Come sopra*)

CINNA

No, non sarà giammai
ch'io ti lasci partir.

CECILIO

Perché ritardi

la vendetta comun?

CINNA

Sol perché bramo

che dubbiosa non sia.

CECILIO

Dubbiosa non sarà.
(*Come sopra*)

CINNA

Dunque tu vuoi

per un ardire intempestivo e vano
troncare il fil di tutti i meditati
disegni miei? Giunia rivedi, e quando
amar per lei di più devi la vita
incauto corri ad un'impresa ardita?
Più non tacer. Mi svela:
chi furioso a segno tal ti rende?

CECILIO

L'orrida rimembranza in sen m'accende
novi stimoli all'ira. Odi, e stupisci.
Poiché quest'alma oppressa
della mia sposa al fianco
trovò dolce conforto alla sua pena,
dal luogo tenebroso
allontanati appena
avea Giunia i suoi passi, un legger sonno
m'avvolse i lumi. Oh cielo!
D'orrore ancor ne gelo! Ecco mi sembra
spalancata mirar la fredda tomba,
in cui l'estinte membra
giaccion di Mario. In me le cavernose
luci raccoglie, e 'l teschio
per tre volte crollando
disdegnoso e feroce
sento che sì mi sgrida in fioca voce:
«Cecilio a che t'arresti
presso la tomba mia? Vanne, ed affretta
della comun vendetta
il bramato momento. Ozioso al fianco
più l'acciar non ti penda. Ah se ritardi
l'opra a compir, che l'ombra invendicata
di Mario oggi t'impone e ti consiglia,
tu perderai la sposa, ed io la figlia.»
Al fiero suon de' minacciosi accenti
l'alma si scosse. Il sonno

segue nota 21

mento sembrava sopita; solo il ricordo della sposa fermerà per un attimo il risoluto Cecilio. Prima dell'aria di Cecilio, sono due i recitativi accompagnati di questa scena: il primo è posto in corrispondenza alle parole di Mario citate da Cecilio; l'accompagnamento degli archi che lo sposta su un altro piano musicale rispetto a ciò che sta attorno contribuisce a darne una certa solennità ultraterrena. Il secondo recitativo accompagnato si trova nell'ultima battuta di Cecilio prima dell'aria, e contribuisce a prepararne il clima.

da sbigottiti lumi
s'allontanò. M'accese
improvviso furor. Strinsi l'acciaro,
né il timoroso piede io più ritenni,
ma 'l reo tiranno a trucidar qua venni.
Ah più non m'arrestar...

CINNA

Ferma. Per poco

dell'ira tua raffrena
i feroci trasporti. Ah sei perduto,
se in te Silla s'avvien...

CECILIO

Paventar deggio

d'un tiranno gli sguardi? Un'altra mano
trucidarlo dovrà? Non mai. Mi veggio
intorno ognor la bieca
ombra di Mario a ricercar vendetta;
e degl'accenti suoi
ad ogn'istante or ch'al tuo fianco io sono
mi rimbomba all'orecchie il fiero suono.
Lasciami...

CINNA

Ah se disprezzi

tanto i perigli tuoi, deh pensa almeno,
che dalla vita tua pende la vita
d'una sposa fedele. Oh stelle! E come
per così cari giorni...

CECILIO

Oh Giunia!... oh nome!...

Il sol pensiero, amico,
che perderla potrei, del mio furore
ogn'impeto disarma. Ah corri, vola,
per me svena il tiranno... Oh numi, e intanto
al mio nemico accanto
resta la sposa?... ahimè!... chi la difende!...
Ma s'ei qui giunge?... Oh Dio! Qual fier contrasto,
qual pena, eterni dèi! Timore, affanno,
ira, speme e furor mi sento in seno,
né so di lor chi vincerà! Che penso?
E non risolvo ancora?
Giunia si salvi, o al fianco suo si mora.

Quest'improvviso tremito,²²
che in sen di più s'avanza,

²² n. 9. Aria. *Allegro assai* – Re maggiore, *c*

Si ascoltano in questa seconda aria di Cecilio alcuni elementi musicali già uditi. Il brano si apre con un arpeggio all'unisono di tutta l'orchestra, il che ricorda da vicino la simile apertura dell'aria precedente di Aufidio; l'utilizzo poi di trombe e timpani, oltre che l'accompagnamento a semicrome ribattute, riconduce all'aria di Silla sulla vendetta nell'atto primo (n. 5). Il significato è piuttosto chiaro: Cecilio intende prendere in mano la situazione e sfidare musicalmente il dittatore sul suo stesso campo. Il brano differisce però non poco dai suoi modelli precedenti sia per forma sia per contenuto. Per quanto riguarda la prima occorre dire che ci troviamo davanti a un'aria che rinuncia al tradizionale *da capo* per adottare una forma più libera, pur mantenendo la classica struttura tonale che la avvicina ad una sezione A tradizionale (prima strofa: dalla tonalità d'impianto alla dominante; segue una modulazione alla tonica dove viene enunciata la seconda strofa su materiale musicale simile). Per quanto riguarda il contenuto musicale sarà utile esaminare l'*incipit* vocale:

ESEMPIO 21 (n. 9. Aria, bb. 5-12)

Oboi, Corni, Trombe, Timpani

Cecilio *f*

Que-st'im-prov - vi - so tre - mi - to, que-st'im-prov - vi - so tre - mi - to,

Violini, Viole

Basso

f *p* *mf* *f* *p* *crescendo*

non so se sia speranza,
non so se sia furor.
Ma fra suoi moti interni,
fra le mie smanie estreme,
o sia furore, o speme,
paventi il traditor.
(Parte)

SCENA IV^aCINNA, *indi* CELIA

CINNA
Ah sì, s'affretti il colpo. Il ciel d'un empio
se il castigo prolunga, attenderassi
che de' Tarquini in lui
gli scellerati eccessi
sian rinnovati a nostri tempi istessi?

CELIA
Qual ti siede sul ciglio
cura affannosa?

CINNA

Altrove

Celia passar degg'io.
Non m'arrestare...

CELIA

E ognor mi fuggi?

CINNA (*in atto di partire*)

Addio.

CELIA

Per un istante solo
m'ascolta, e partirai.

CINNA

Che brami?

CELIA

(Oh dèi!

Parlar non posso, e favellar vorrei.)
Sappi che il mio german...

CINNA

Parla.

segue nota 22

Le semicrome ribattute (formula d'accompagnamento già usata molte volte), che sorreggono un'impennata vocale che porta il cantante al limite acuto della propria parte, sembrano qui dipingere musicalmente il «tremito» del testo (opportunamente evidenziato con un *mf* dell'orchestra); tale tremore finisce anche per increspare il regolare flusso armonico, come dimostra il sesto grado abbassato della sesta battuta dell'esempio. Non si tratta però di un'aria così musicalmente monolitica come le altre due citate sopra: un piccolo raggio di speranza incerto, quasi balbettante, emerge poco dopo dal flusso musicale:

ESEMPIO 22 (n. 9, bb. 22-26)

Cecilio

non so se sia spe - ran - za, non so se sia fu - ror,

Violini, Viole

Basso

L'aria prosegue con i «tremiti» delle semicrome ribattute che conducono talora a perentori arpeggi sul modello di quello d'apertura, talora a laceranti settime diminuite (in corrispondenza delle parole «smanie estreme»). La differenza con arie quali quella di Silla o di Aufidio citate sopra è dunque palpabile: là vengono utilizzati con eleganza e proprietà drammatica modelli codificati, qui gli stessi modelli vengono quasi distorti e piegati ad un'espressione musicale più diretta, che permette di penetrare nell'animo di Cecilio e restituirne i turbamenti uniti alle smanie di vendetta. Ci troviamo davanti ad una cartina di tornasole che dà l'idea del livello drammatico-musicale a cui già allora Mozart era giunto.

CELIA		per lui ti parlino queste pupille, per lui ti svelino tutto il mio cor.
	Desia...	
(Ah mi confondo, e temo che non mi ami il crudel.) Sì, sappi... (oh stelle! In faccia a lui che adoro perché mi perdo? Oggi sarà mio sposo, e svelargli non oso?...)		(Parte)
CINNA		SCENA V ²³
	Io non intendo	CINNA, <i>indi</i> GIUNIA ²⁴
i tronchi accenti tuoi.		CINNA
CELIA	(Finge l'ingrato.)	Di piegarsi capace a un'amorosa debolezza l'alma non fu di Cinna ancor. Ma se da folle s'avvilisse così, no, non avria la germana d'un empio usurpatore il tributo primier di questo core. Giunia s'appressa. Ah ch'ella può soltanto la grand'opra compir, che volgo in mente. Agitata e dolente, immersa sembra fra torbidi pensier.
Or che dubbiosa io taccio, non ti favella in seno il cor per me? Che dir poss'io? Pur troppo ne' languidi miei rai questo silenzio mio ti parla assai. Se il labbro timido ²³ scoprir non osa la fiamma ascosa,		

²³ n. 10. Aria [Cavatina]. *Tempo grazioso* – Sol maggiore, 2/4

Il secondo personaggio con cui Cinna si confronta in questa serie di scene è Celia, che, timidamente, rivela il suo amore per lui. Lo fa musicalmente in quest'aria di un'unica strofa, che deve il carattere grazioso ad un elegante tema cantabile arricchito da arabeschi dei violini e ingentilito dalla presenza in orchestra (oltre agli archi) di due flauti obbligati:

ESEMPIO 23 (n. 10. Aria, bb. 24-29)

The musical score for Example 23 consists of three staves. The top staff is the vocal line for Celia, written in G major and 2/4 time. The lyrics are: "Se il lab-bro ti - mi - do sco - prir non o - - - sa la fiam - ma a - sco - sa,". The middle staff is for Violini I e II, and the bottom staff is for Viole e Basso. The instrumental parts feature delicate, flowing lines characteristic of Mozart's style, with a piano dynamic marking.

La disposizione del testo in un'unica strofa non permette al compositore di estendere l'aria nella forma consueta col *da capo*, confermando la tendenza di Mozart a disporre ora le arie all'interno di strutture più concise, fors'anche per non appesantire troppo un atto già di per sé piuttosto lungo. Il brano potrebbe quasi definirsi come una forma-sonata dello stesso tipo di quelle che s'incontrano nei tempi lenti delle sinfonie coeve. La situazione scenica, il materiale melodico e la condotta armonico-ritmica priva di particolari increspature del brano contribuiscono a fare di questa scena una riposante oasi di graziosa e amorosa leggerezza tra i tremati e i propositi vendicativi che sin qui si sono incontrati.

²⁴ Giunia è il terzo e ultimo personaggio che Cinna incontra in questa serie di scene. A costei quest'ultimo propone di compiere l'omicidio di Silla a tradimento; ella rifiuta, proprio in nome di quel rispetto delle istituzioni romane che fa, di lei in particolare e dei seguaci di Mario in generale, i custodi della libertà romana. Si mostra anzi preoccupata del fatto che Cecilio possa compiere qualche gesto imprudente (non sa ancora dei propositi di vendetta dell'amato). Tale preoccupazione è la causa scenica scatenante dell'aria successiva, preceduta da un recitativo accompagnato.

GIUNIA

Silla m'impone
che al popolo e al senato io mi presenti;
l'empio che può voler? Sai ciò che tenti?

CINNA

Forse più che non credi
è la morte di Silla oggi vicina
per vendicar la libertà latina.

GIUNIA

Tutto dal ciel pietoso
dunque speriam. Ma intanto
alla tua cura io lascio
l'amato sposo mio. Deh se ti deggio
il piacer di mirarlo,
poiché lo piansi estinto, ah sì per lui
veglia, t'adopra, e resti
al tiranno nascoso.

CINNA

A me t'affida,
non paventar su' giorni suoi. M'ascolta:
ai padri in faccia e al popolo romano
Silla sai ciò che vuol? Vuol la tua mano.
Con il consenso lor la violenza
giustificar pretende. Il suo disegno
tutto, o Giunia, io prevedo.

GIUNIA

Io son la sola
arbitra di me stessa. A un vil timore
ceda il senato pur, non questo core.

CINNA

Da te, se vuoi, dipende
Giunia un gran colpo.

GIUNIA

E che far posso?

CINNA

Al letto

segui l'empio tiranno ove t'invita,
ma in quello per tua man lasci la vita.

GIUNIA

Stelle! che dici mai? Giunia potria
con tradimento vil?...

CINNA

Folle timore.

Deh, sovventi che ognora
fu l'eccidio de' rei
un spettacolo grato a sommi dèi.

GIUNIA

S'è d'un plebeo pur sacra
fra noi la vita, e come
vuoi che in sen non mi scenda un freddo orrore
nel trafiggere io stessa un dittatore?
Benché tiranno e ingiusto,
sempre al senato e a Roma
Silla presiede, e di sua morte invano
farmi rea tu presumi.
Vittima ei sia, ma della man dei numi.

CINNA

Se d'offender gli dèi
avesse un dì temuto,
la libertà non dovria Roma a Bruto.

GIUNIA

Ma Bruto in campo armato,
non con una viltade,
della latina libertade infranse
la catena servil. No, non fia mai
ch'a di futuri passi
il nome mio macchiato
d'un tradimento vil. Serbami, amico,
serbami il caro ben. Deh sol tu pensa
alla salvezza sua. Della vendetta
al ciel lascia il pensier. Vanne. T'affretta...
Forse lungi da te potria lo sposo
per un soverchio ardir... L'impetüosa
alma sua ben conosci. Ah per pietade,
fa' che rimanga ad ogni sguardo ascoso.
Dilli che se m'adora,
dilli che se m'è fido
serbi i miei ne' suoi giorni. A te l'affido.

Ah se il crudel periglio²⁵
del caro ben rammento,
tutto mi fa spavento,
tutto gelar mi fa.

²⁵ n. 11. Aria. *Allegro* – Si bemolle maggiore, c

Apri l'aria un unisono di tutta l'orchestra che ricorda le precedenti arie di Aufidio e Cecilio; contribuisce perciò musicalmente a far dimenticare l'oasi lirica costituita dall'aria di Celia e reintroduce il clima di scontro e di ven-

Se per sì cara vita
non veglia l'amistà,
da chi sperare aita,
da chi sperar pietà?

(Parte)

SCENA VI^a

CINNA *solo*

CINNA

Ah sì, scuotasi omai²⁶
l'indegno giogo. Assai
si morse il fren di servitù tiranna.

Se di svenar ricusa
Giunia quell'empio, un braccio
non mancherà, che timoroso meno
il ferro micidial l'immerga in seno.

Nel fortunato istante,
ch'ei già co' voti affretta,
per la comun vendetta
vuò che mi spiri al piè.
Già va una destra altera
del colpo suo felice,
e questa destra ultrice
lungi da lui non è.

(Parte)

segue nota 25

detta che caratterizza questa parte dell'opera. Anche se si tratta di un brano piuttosto esteso, la classica forma col *da capo* è abbreviata: della sezione A rimane di fatto solo la parte α , all'interno della quale le due zone tonali (nella tonalità d'impianto e nella tonalità della dominante) sono dal punto di vista melodico ben distinte e caratterizzate. È perciò compito della sezione B passare dalla tonalità della dominante con cui si è chiusa la sezione precedente alla tonalità della tonica con la quale si apre la ripetizione della sezione A, dove il materiale musicale viene riproposto tutto nella tonalità d'impianto così come accade di solito nella parte β di una sezione A standard. Si viene dunque a configurare un brano che si potrebbe quasi definire in forma-sonata, con un'esposizione (sezione A), uno sviluppo (sezione B) e una ripresa (ripetizione della sezione A) che gli conferiscono un notevole equilibrio formale. Se, da un lato, la situazione drammatica è dipinta da passi come l'unisono iniziale, l'evidenza musicale che si dà alle parole «tutto mi fa spavento» o dalle pennellate patetiche che caratterizzano la sezione B, ciò che all'ascoltatore rimane soprattutto di quest'aria è, però, l'abbagliante virtuosismo che caratterizza la parte vocale, dove lunghissime successioni di vocalizzi in semicrome, che si spingono fino al Re_5 sono sorrette da un'orchestrazione particolarmente ben curata, che dà modo anche all'orchestra di mettersi in mostra. Mozart dunque, rinunciando in parte alla descrizione drammatica della situazione, ci regala un'aria equilibrata dall'abbagliante virtuosismo e, visto i brani che precedono o che seguono, ci garantisce nel contempo una successione di arie dalla variegata caratterizzazione musicale.

²⁶ Dopo la serie d'incontri delle scene precedenti, tocca a Cinna, rimasto solo sul palcoscenico, chiudere la mutazione, quasi traendo le conclusioni di questa sezione d'atto. Il motivo principale è dunque la vendetta verso il dittatore Silla, che, seppure in forme diverse, pianificano o auspicano tutti i personaggi appartenenti alla costellazione di Mario. Cinna non è da meno: nel recitativo accompagnato che precede l'aria matura un piano di vendetta personale che in un certo qual modo si affianca a quello di Cecilio e che risponde agli auspici di Giunia. L'aria n. 12 che chiude la scena (*Molto allegro* – Fa maggiore, *c*) è aperta ancora una volta da un motto all'unisono dell'orchestra, in questo brano composta dai soli archi:

ESEMPIO 24 (n. 12. Aria, bb. 1-3)

Tale motto di apertura torna in maniera quasi ossessiva durante tutta l'aria, che, seppur più breve della precedente di Giunia, sviluppa il modello completo di aria col *da capo*, con la consueta abbreviazione della ripetizione della sezione A. La caratterizzazione musicale di questo brano si discosta sia dai tremiti dell'aria di Cecilio (n. 9) sia dall'abbagliante virtuosismo dell'aria di Giunia (n. 11): le settime diminuite che evidenziano la parola «vendetta», unite all'ostinazione con la quale il motto di apertura ritorna in varie forme per tutta l'aria dipingono un

SCENA VII^a*Orti pensili.*²⁷SILLA, AUFIDIO, *e guardie*

AUFIDIO

Signore, ai cenni tuoi
il senato fia pronto. Egli fra poco
t'ascolterà. D'elette squadre intorno
numerosa corona
ad arte io disporrò.

SILLA

L'amico Cinna
non ignori l'arcano. Il suo soccorso
è necessario all'opra. Ah che me stesso
più non ritrovo in me! Dov' io mi volga
della crudel l'immagine gradita
mi dipinge il pensier. Mi suona ognora
il caro nome suo fra i labbri miei,
e tutto parla a questo cor di lei.

AUFIDIO

Io già ti vedo al colmo
di tua felicità. Della possanza
usa che 'l ciel ti diè. Roma, il senato,
e ogn'anima orgogliosa, or che lo puoi,
fa' che pieghin la fronte a piedi tuoi.
(*Parte*)

SILLA

Ah sì, di civil sangue
innonderò le vie, se Roma altera
alle brame di Silla oggi s'opponne;

ho nel braccio, ho nel cor la mia ragione.
Giunia?... Qual vista! In sì bel volto io scuso
la debolezza mia... ma tanti oltraggi?...
Ah che in vederla, oh dèi,
il dittatore offeso io più non sono;
de' suoi sprezz mi scordo, e le perdono.

SCENA VIII^aGIUNIA, SILLA, *e guardie*²⁸

GIUNIA

(Silla? L'odiato aspetto
destami orror. Si fugga!)

SILLA

Arresta il passo.
Sentimi per pietade. Il più infelice
d'ogni mortal mi rendi,
se nemica mi fuggi...

GIUNIA

E che pretendi?
Scostati, traditor! (Tremo, m'affanno
per l'idol mio.)

SILLA

Ah no, non son tiranno
come tu credi. È l'anima di Silla
capace di virtù. Quel tuo bel ciglio
soffrir più non poss'io così severo...

GIUNIA (*in atto di partire*)

Tu di virtù capace? Ah menzognero.

SILLA

Sentimi...

segue nota 26

Cinna risoluto e quasi ossessionato dai suoi propositi omicidi; l'amore di Celia non ha per lui, al momento, alcuna importanza, occupato com'è a pensare con ostinazione alla vendetta nei confronti del dittatore.

²⁷ La seconda mutazione scenica dell'atto secondo è costruita da Gamera in maniera assai simile alla precedente sotto il profilo drammatico. Entrambe le mutazioni si aprono con un dialogo tra Silla e Aufidio: costui incita qui ancora una volta il riluttante dittatore a perseverare nel piano architettato nel corrispondente dialogo della mutazione precedente. Nel prosieguo sarà poi Giunia a ricoprire il ruolo che precedentemente ha ricoperto Cinna; garantirà perciò la *liaison des scènes* e fungerà da interlocutore nei dialoghi con Silla, Cecilio e Celia che seguiranno, per poi chiudere la mutazione sola sulla scena.

²⁸ Il primo personaggio che incontra Giunia è Silla, e, in maniera del tutto simile a ciò che è successo nell'atto primo, è il dittatore che cerca di riconciliarsi con costei, ottenendo come in precedenza un completo rifiuto. La martellante frangitura del verso che abilmente il poeta utilizza verso la fine del recitativo, dove il dialogo quasi si riduce ad esclamazioni sconnesse, è il termometro che indica a quale temperatura è ormai giunto lo scontro tra i due.

GIUNIA	Non t'ascolto.	SILLA	E puoi?...
SILLA	E vuoi...	GIUNIA	Sì, posso
GIUNIA		pria d'amarti morir. Vanne, t'invola...	
	Sì voglio	SILLA	Superba morirai, ma non già sola.
detestarti, e morir.		D'ogni pietà mi spoglio ²⁹	
SILLA	Morir?	perfida donna audace;	
GIUNIA	La morte	se di morir ti piace,	
romano cor non teme.		quell'ostinato orgoglio	
		presto tremar vedrò.	

²⁹ n. 13. Aria. *Allegro assai* – Do maggiore, *c*

Mozart coglie perfettamente il grado di concitazione creatosi in scena: la rabbia di Silla è tanto irrefrenabile da fargli iniziare l'aria in maniera fulminante, senza la mediazione di recitativi accompagnati o di ritornelli orchestrali introduttivi (nell'esempio seguente sono omessi i fiati e i timpani):

ESEMPIO 25 (n. 13. Aria, bb. 1-5)

Silla

D'o - gni pie - tà mi spo - glio per - - - fi - da, per - - - fi - da don - na au - da - ce,

Violini I e II

Viole e Basso

Quest'aria condivide con la precedente di Cecilio, n. 9, alcuni elementi, quali l'orchestrazione (con l'uso di trombe e timpani) e la forma piuttosto libera, *durchkomponiert*; quasi a rinnovare la sfida musicale a distanza già in atto tra i due personaggi. Se da una parte, forse, non raggiunge in tutto il livello di profondità psicologica dell'aria dell'antagonista, nondimeno questo brano è tutt'altro che monolitico come lo era l'aria che il personaggio cantava nell'atto primo: quasi d'improvviso, infatti, la sequela di invettive musicali si arresta per dare spazio a una sezione in Do minore dal clima totalmente diverso:

ESEMPIO 26 (n. 13, bb. 36-40)

Silla

(Ma il sen... mi pal - pi-ta...

Violini I e II

Oboi e Viole

Basso

(Ma il cor mi palpita...
 Perder chi adoro?...
 Trafigger, barbaro,
 il mio tesoro?...)
 Che dissi? Ho l'anima
 vile a tal segno?
 Smanio di sdegno;
 morir tu brami,
 crudel mi chiami,
 tremane, o perfida,
 crudel sarò.
 (Parte con guardie)

SCENA IX^a

GIUNIA, *indi* CECILIO

GIUNIA
 Che intesi, eterni dèi? Qual mai funesto³⁰
 e spaventoso arcan ne' detti suoi?
 Sola non morirò? Che dir mi vuoi
 barbaro... Ahimè! Che vedo?...
 Lo sposo mio?... Che fu?... Che avvenne?... Ah dove
 scongiato t'inoltri? In queste mura
 sai che non è sicura
 la tua vita, e non temi
 di respirar quest'aure
 comuni a tuoi nemici? In quest'istante
 il tiranno partì. Tremo... Deh, fuggi...
 Ah se dell'empio il ciglio...

CECILIO

Giunia, il tuo rischio è 'l mio maggior periglio.

GIUNIA

Deh per pietà, se mi ami,
 torna, mio bene, ah torna
 nel tenebroso asilo. Il rimirarti
 qual martirio è per me!

CECILIO

Non amareggi
 il tuo spavento, o cara,
 il mio dolce piacer.

GIUNIA

Piacer funesto,
 se a un gelido spavento
 abbandona il mio cor. Se de' tuoi giorni
 decider può. T'ascondi. Ah da che vivo
 no, che angustia simile...

CECILIO

Sola vuoi ch'io ti lasci in preda a un vile?
 So ch'al senato in faccia il reo tiranno
 con violenza ingiusta
 al talamo vuol trarti, ed io, che t'amo,
 restar potrò senza morir d'affanno
 lungi dal fianco tuo? Se invano un braccio,
 un acciaio si cerca
 per svenare un crudel ch'odio e detesto,
 quell'acciaio, quel braccio eccolo è questo.

GIUNIA

Ahimé! Che pensi?... esporti?...
 Correr tu solo a un periglioso estremo?...

CECILIO

Tu paventi di tutto, io nulla temo.
 Frena il timor, mia speme, e ti rammenta

segue nota 29

I dubbi che attanagliano Silla sin dall'inizio dell'opera acquistano finalmente evidenza musicale in una sezione il cui andamento si fa via via più spezzato, sino a sfociare nel recitativo; tanto fulminante e veemente era la sezione precedente, quanto questa evidenza tutta l'incertezza del personaggio. L'aria si conclude in maniera simmetrica con una nuova sezione che riprende il clima di violenta accusa che caratterizzava l'inizio dell'aria. Emerge qui, dal flusso musicale, un piccolo inciso che il cantante esegue all'unisono con l'orchestra sulle parole «tremane, o perfida»; quasi una risposta musicale a quello sprezzante unisono che Giunia gli rivolse nella sua aria dell'atto primo (cfr. es. 14) a conclusione dell'analoga scena.

³⁰ Le parole di Silla lasciano Giunia nello sconcerto: ella ha timore infatti che Cecilio si sia in qualche modo scoperto, per cui teme soprattutto per la vita dell'amato. Cecilio compare subito dopo, evitando per poco di incontrarsi con Silla. Gamerra ha strutturato abilmente il libretto in modo da procrastinare il più possibile lo scontro scenico diretto tra i partigiani di Mario e Silla: unico punto di contatto tra i due 'poli' sono al momento i dialoghi-scontri tra il dittatore e Giunia. Nel lungo dialogo di costei con l'amato (il secondo personaggio che ella incontra in questa serie di scene) i suoi timori trovano, nel Cecilio fermo nei suoi propositi, un alimento.

ch'una soverchia tema in cor romano
esser puote viltà.

GIUNIA

Ma il troppo ardire
temerità s'appella. Ah sì ti cela,
né accrescere, idol mio, nel tuo periglio
nove cagion di pianto a questo ciglio.

CECILIO

Eterni dèi! Lasciarti,
fuggire, abbandonarti
all'empie insidie, all'ira
d'un traditor, ch'alle tue nozze aspira?

GIUNIA

E di che puoi temer, se meco resta
la mia costanza e l'amor mio? Deh corri,
corri d'onde fuggisti. Al suo dolore,
a suoi spaventi invola
il cor di chi t'adora;
se ciò non basta, io tel comando ancora.

CECILIO

E in questo giorno orrendo,
se al tiranno io mi celo,
chi veglia, o sposa, in tua difesa?

GIUNIA

Il cielo.

CECILIO

Ah che talvolta i numi...

GIUNIA

A che ti guida

cieco furor? Ad onta
de' miei timori ancor mi resti a lato?
Partir non vuoi? Corro a morire, ingrato.

CECILIO

Fermati... senti... Oh dèi!
Così mi lasci, e brami?...

GIUNIA

I passi miei

guardati di seguir.

CECILIO

Saprò morire,
ma non lasciarti.

GIUNIA

(Oh stelle!

Io lo perdo. Che fo?)

CECILIO

Cara, tu piangi?

Ah che il tuo pianto...

GIUNIA

Ah sì per questo pianto,
per questi lumi miei di speme privi,
parti, parti da me. Celati. Vivi.

CECILIO

A che mi sforzi!

GIUNIA

Alfine

lusingarmi poss'io di questo segno
del tuo tenero affetto?
Che rispondi, idol mio?

CECILIO

Sì, tel prometto.

GIUNIA

Fuggi dunque, mio bene. Invan paventi,
se di me temi. Ah pensa,
pensa, che 'l ciel difende i giusti, e ch'io
d'altri mai non sarò. Di mie promesse,
dell'amor mio costante,
ch'aborre a morte un traditore indegno,
sposo, nella mia mano eccoti un pegno.

CECILIO

Chi sa, che non sia questa
l'estrema volta, oh Dio, ch'al sen ti stringo,
destra dell'idol mio, destra adorata,
prova di fè sincera...

GIUNIA

No, non temere. Amami, fuggi e spera.

CECILIO

Ah se a morir mi chiama³¹
il fato mio crudele,

³¹ n. 14. Aria. *Adagio* – Mi bemolle maggiore, ♯

Se nella precedente aria n. 9 abbiamo conosciuto un Cecilio lacerato dai tremiti e dalle smanie di vendetta, nel presente brano troviamo una caratterizzazione musicale profondamente diversa; il personaggio infatti legge ora

seguace ombra fedele
sempre sarò con te.
Vorrei mostrar costanza,
cara nel dirti addio,

ma nel lasciarti, oh Dio,
sento tremarmi il piè.
(Parte)

segue nota 31

la situazione creatasi quasi con un certo sereno distacco, anche se non mancano incisi dal moderato carattere eroico (come l'*incipit* vocale). Tale atteggiamento è in qualche modo mediato dall'evocazione ultraterrena che di nuovo si rende, anche musicalmente, evidente con stilemi quali il sesto grado abbassato (nell'esempio seguente il Sol₂, riferito alla tonalità di Si bemolle maggiore, b. 15) o l'utilizzo del registro grave della voce in corrispondenza della parola «ombra»:

ESEMPIO 27 (n. 14. Aria, bb. 14-17)

Cecilio

se - gua - ce om - bra fe - de - le

Archi

Tali elementi vengono miscelati in un'aria dalla forma tradizionale dove a prevalere è una linea melodica di rara purezza e raffinatezza, nella quale Mozart sublima i sentimenti dell'eroe donandogli quella sorta di serena rassegnazione, alla quale non è estranea la malinconia, che è così lontana dal Cecilio vendicativo che quest'atto ci ha fatto in precedenza conoscere. Ciò trova il culmine nel lungo e dolce vocalizzo che chiude la parte α (e di conseguenza anche la parte β , pur con qualche modifica):

ESEMPIO 28 (n. 14, bb. 29-33)

Cecilio

sem - pre sa - rò con te.

Archi

f *p* *crescendo*

La sezione B dell'aria, anche grazie al cambio di tempo (3/8), di agogica (*Andante*) e di tonalità (Do minore) porta quasi un tocco di umanizzazione («sento tremarmi il piè» canta Cecilio), che è subito superato dalla ripetizione come di consueto abbreviata della sezione A, che conclude, di nuovo sublimando il dramma in pure movenze melodiche, questo mirabile brano.

SCENA X^aGIUNIA, *indi* CELIA

GIUNIA
 Perché mi balzi in seno
 affannoso cor mio? Perché sul volto,
 or che lo sposo io non mi vedo accanto,
 cade da rai più copioso il pianto?

CELIA
 Oh ciel! Sì lagrimosa,
 sì dolente io t'incontro? Al suo destino
 quell'anima ostinata alfin deh ceda,
 e sposa al dittator Roma ti veda.

GIUNIA
 T'accheta per pietà.

CELIA
 Se in duro esiglio
 cadde estinto Cecilio, a lui che giova
 un'inutil costanza?

GIUNIA
 (A questo nome
 s'agghiaccia il cor.)

CELIA
 Tu non mi guardi, e il labbro
 fra i singhiozzi e i sospir pallido tace?
 Segui i consigli miei.

GIUNIA
 Lasciami in pace.

CELIA

Bramo lieta vederti. Il mio germano
 oggi me pur felice
 render saprà. La mano
 mi promise di Cinna. Ah tu ben sai
 ch'io l'adoro fedel. Più non rammento
 i miei sofferti affanni,
 se si cangiano alfin gli astri tiranni.

Quando sugl'arsi campi³²
 scende la pioggia estiva,
 le foglie, i fior ravniva,
 e il bosco, il praticello
 tosto si fa più bello,
 ritorna a verdeggiar.

Così quest'alma amante
 fra la sua dolce speme
 dopo le lunghe pene
 comincia a respirar.

*(Parte)*SCENA XI^aGIUNIA *sola*

GIUNIA
 In un istante oh come³³
 s'accrebbe il mio timor! Pur troppo è questo
 un presagio funesto
 delle sventure mie! L'incauto sposo

³² n. 15. Aria. *Allegro* – La maggiore, *c*

In maniera del tutto simile a quanto è avvenuto nella mutazione precedente, anche qui il dialogo tra Giunia e Celia (l'ultimo della serie) costituisce una sorta di pausa drammatica rispetto agli avvenimenti e agli stati d'animo che si susseguono tra i personaggi principali. Tutto ciò rafforza la sensazione che il personaggio di Celia, come sopra si diceva (cfr. qui, nota 6), viva un po' fuori dal fuoco drammatico nel quale sono immersi gli altri personaggi, tanto che le sue uscite in scena costituiscono di fatto una sorta di intermezzo al corso degli avvenimenti. Non è perciò un caso che il librettista le serbi qui una classica aria 'di paragone' dello stesso tipo di quella osservata nell'aria di Aufidio n. 10, il che contribuisce ad accentuare tale caratteristica. Quest'aria, la più estesa delle quattro riservate a Celia, si svolge nella forma tradizionale completa con la ripetizione della sezione A abbreviata come di consueto. Alla grazia e alla leggerezza amorosa che caratterizzano musicalmente il personaggio, si aggiunge qui anche una patina di brillantezza virtuosistica dovuta tanto agli impegnativi vocalizzi della parte vocale, quanto a una certa cura nella parte strumentale, sebbene Mozart limiti l'orchestrazione ai soli archi. Le lunghe serie di semicrome e gli abili giochi ad incastro tra violini primi e secondi danno perciò modo anche all'orchestra di affiancarsi alla cantante nel gioco virtuosistico.

³³ Così come è successo a Cinna nella mutazione precedente, ora tocca a Giunia, rimasta sola in scena, trarre le fila dell'intreccio drammatico così come si presenta a questo punto dell'opera. Lo fa con un recitativo accompagnato il cui *incipit*, con la patetica melodia in Re minore sorretta dalle serrate semicrome ribattute, contrasta in maniera assolutamente netta con la precedente aria di Celia:

più non è forse ascoso
al reo tiranno. A morte
ei già lo condannò. Fra i miei spaventati,
nel mio dolore estremo
che fo? Che penso mai? Misera io tremo!

Ah no, più non si tardi.
Il senato mi vegga. Al di lui piede
grazia e pietà s'implori
per lo sposo fedel. S'ei me la nega,
si chieda al ciel. Se il ciel l'ultimo fine

segue nota 33

ESEMPIO 29 (II.11, Recitativo, bb. 1-3)

Andante

Violini I

Violini II e Viole

Basso

Ciò che ora spaventa maggiormente Giunia è il pericolo che sta correndo l'amato Cecilio, timore questo nato dal dialogo con Silla e mano a mano sviluppato sino a esplodere in questa scena in tutta la sua potenza. Il recitativo accompagnato descrive appropriatamente i sussulti nell'animo di Giunia, e la accompagna all'aria n. 16 (*Allegro assai* – Do maggiore, c), che inizia direttamente senza alcuna introduzione orchestrale:

ESEMPIO 30 (n. 16. Aria, bb. 1-5)

Allegro assai

Giunia

Par - to, m'af - fret - to, m'af - fret - to. Ma nel par - ti - re

Violini I

Violini II

Viola e Basso

Così come in altre occasioni, in quest'atto, quando vi è da descrivere uno stato d'animo turbato, Mozart abbandona la solita forma dell'aria col *da capo* per adottare un andamento assai più libero, quasi *durchkomponiert*. L'affanno, l'indecisione e il turbamento d'animo di Giunia sono dipinti da una condotta vocale quasi sempre spezzata in brevi incisi, che raramente acquista un profilo melodico più disteso (anche se non rinuncia a volate virtuosistiche d'effetto); l'orchestra, dal canto suo, ancora composta dai soli archi, ripete in maniera quasi ossessiva l'inquietante formula d'accompagnamento dell'esempio precedente e conduce la voce attraverso una condotta armonica mobilissima e sempre cangiante. Insomma, un brano che si colloca agli antipodi rispetto alla serena e quasi rassegnata determinazione della precedente aria di Cecilio. A guardare la caratterizzazione musicale delle arie, i ruoli dei due amanti risultano invertiti rispetto alla mutazione precedente: là, a Giunia era riservata un'aria brillante dalle forme equilibrate (n. 11), mentre Cecilio cantava il suo turbamento nell'aria n. 9 formalmente più libera; qui, a quest'ultimo viene affidata un'aria dalla forma tradizionale, mentre il turbamento d'animo ricade ora tutto su Giunia, che lo esprime in tutta la sua potenza in quest'aria dalla forma libera e dalla grande efficacia drammatico-musicale.

dell'adorato sposo oggi prescrisse,
trafigga me chi l'idol mio trafisse.

Parto, m'affretto. Ma nel partire
il cor si spezza. Mi manca l'anima,
morir mi sento. Né so morire,
e smanio, e gelo. E piango, e peno.
Ah se potessi, potessi almeno
fra tanti spasimi, morir così.
Ma per maggior mio duolo
verso un'amante oppressa
divien la morte istessa
pietosa in questo dì.

(Parte)

SCENA XII^a

Campidoglio.

S'avanza SILLA, ed AUFIDIO seguito dai senatori, dal popolo, e dalle squadre al lieto canto del seguente

CORO

Se gloria il crin ti cinse³⁴
di mille squadre a fronte
or la temuta fronte
qui ti coroni Amor.

PARTE DEL CORO

Stringa quel braccio invito
lei, che da te s'adora.

TUTTO IL CORO

Se con i mirti ancora
cresce il guerriero allor.

(*Compar Giunia fra i senatori*)

SILLA

Padri coscritti, io che pugnai per Roma,
io che vinsi per lei, io che la face
della civil discordia
col mio valore estinsi, io che la pace
per opra mia regnar sul Tebro or vedo,
d'ogni trionfo mio premio vi chiedo.

GIUNIA

(Soccorso, eterni dèi!)

SILLA

Non ignorate

l'antico odio funesto
e di Mario e di Silla. Il giorno è questo
in cui tutto mi scordo. Alla sua figlia
sacro laccio m'unisca, e il dolce nodo
plachi l'ombra del padre. Un dittatore,
un cittadin fra i gloriosi allori,
altro premio non cerca a suoi sudori.

GIUNIA

(Tace il senato, e col silenzio approva
d'un tiranno il voler?)

SILLA

Padri, già miro

ne' volti vostri espresso
il consenso comun. Quei che s'udiro
festosi gridi risuonar d'intorno
son del pubblico voto un certo segno.
Seguimi all'ara omai...

GIUNIA

Scostati indegno.

A tal viltà discende

Roma e 'l senato? Un oltraggioso, un folle

³⁴ n. 17. Coro. *Allegro* – Fa maggiore, c

L'ultima mutazione dell'atto secondo contiene la prima scena dell'opera in un contesto pubblico: siamo infatti in Campidoglio, alla presenza dei senatori e del popolo. Un coro marziale e adeguatamente solenne, che procede in maniera piuttosto lineare, accompagnato dalle festose volate di semicrome dei violini (e perciò musicalmente ancora in netto contrasto con l'aria precedente), introduce dapprima Silla, poi Giunia. L'intero atto secondo è costruito in maniera da far convergere il fuoco drammatico proprio verso questo finale: qui infatti si estrinsecheranno tutti i progetti che i personaggi hanno formulato in precedenza. In rapida successione, dapprima Silla otterrà l'avallo del popolo e del senato al suo matrimonio con Giunia, indi proromperà Cecilio armato, intenzionato ad uccidere Silla in quello che è di fatto il primo incontro scenico tra i due antagonisti; poi, ancora Cinna arriverà armato, con le stesse intenzioni omicide (anche per quest'ultimo si tratta della prima occasione scenica d'incontro col dittatore). La situazione però, com'era tutto sommato prevedibile, per i congiurati volge al peggio: Cinna riesce a inventare un alibi e a uscire frettolosamente di scena, Cecilio invece, nonostante la situazione, persevera nei suoi propositi; solo l'intervento di Giunia lo convincerà ad abbandonare la spada e a confidare nella giustizia celeste.

timor l'astringe a secondar d'un empio
le violenze infami? Ah che fra voi
no, che non v'è chi in petto
racchiuda un cor romano...

SILLA

Taci, e più saggia a me porgi la mano.

AUFIDIO

Così per bocca mia
tutto il popol t'impon.

SILLA

Dunque mi segui...

GIUNIA (*in atto di ferirsi*)

Non appressarti, o in seno
questo ferro m'immergo.

SILLA

Alla superba
l'acciar si tolga, e segua il voler mio.

SCENA XIII^a

CECILIO *con spada nuda, e detti*

CECILIO

Sposa, ah no, non temer.

SILLA

(Chi vedo?)

GIUNIA

(Oh Dio!)

AUFIDIO

(Cecilio?)

SILLA

In questa guisa
son tradito da voi? Del mio divieto
e delle leggi ad onta
tornò Cecilio, e seco Giunia unita
di toglier osa al dittator la vita?
Quell'audace s'arresti.

GIUNIA

(Incauto sposo!)

Signor...

SILLA

Taci, ch'omai
solo ascolto il furore.
(*A Cecilio*)

Al novo sole
per mia vendetta, o traditor, morrai.

SCENA XIV^a

CINNA, *con spada nuda, e detti*

SILLA

Come? D'un ferro armato,
confuso, irresoluto
Cinna tu pur?...

CINNA

(Oh ciel, tutto è perduto;

qualche scampo ah si cerchi
nel cimento fatal!) Con mio stupore
col nudo acciaio io vidi
Cecilio infra le schiere
aprirsi un varco. La sua rabbia, i fieri
minacciosi occhi suoi d'un tradimento
mi fecero temer. Onde salvarti
da quella destra al parricidio intesa
corsi, e 'l brando impugnai per tua difesa.

SILLA

Ah vanne, amico, e scopri
se altri perfidi mai...

CINNA

Sulla mia fede
signor riposa, e paventar non dei.
(Quasi nel fiero incontro io mi perdei.)
(*Parte*)

SILLA

Olà, quel traditore,
Aufidio, si disarmi.

GIUNIA

Oh Dio! fermate.

CECILIO

Finché l'acciar mi resta
saprò farlo tremare.

SILLA

E giunge a tanto
la tua baldanza?

GIUNIA

(Oh dèi!)

SILLA

Cedi l'acciaro,
o ch'io...

CECILIO

Lo speri invan.

GIUNIA		affidarti e sperar. Se ancor mio bene
	Cedilo, o caro.	dubbioso ti mostri, i giusti numi
CECILIO		e la tua sposa offendi.
Ad esser vil m'insegna		CECILIO
la sposa mia?		(Fremo.)
GIUNIA		(A Giunia)
	Deh non opporti!	T'appagherò. Barbaro, prendi.
CECILIO		(Getta la spada)
	E vuoi?...	SILLA
GIUNIA		Nella prigion più nera
Della tua tenerezza		traggasi il reo. Per poco
una prova vogl'io.		quest'aure a te vietate
CECILIO		respirar ti vedrò. Fra le ritorte
	Dovrò?...	del tradimento audace
GIUNIA		tu pur ti pentirai, donna mendace.
	Dovrai	Quell'orgoglioso sdegno ³⁵
nella mia fede e nel favor del cielo		oggi umiliar saprò.

³⁵ n. 18. Terzetto. *Allegro* – Si bemolle maggiore, ♩

I tumultuosi avvenimenti di quest'ultima mutazione, dove come si è detto trovano sfogo i progetti e le aspirazioni che i personaggi hanno sin qui formulato, è fotografata musicalmente dal terzetto che chiude l'atto secondo. Le posizioni e gli stati d'animo di Silla, Cecilio e Giunia sono stigmatizzati da altrettanti distici caratterizzati musicalmente in maniera diversa. L'impennata d'ira del dittatore è accompagnata dal martellante flusso delle crome arpeggiate:

ESEMPIO 31 (n. 18. Terzetto, bb. 3-5)

Silla

Quel - l'or - go - gli - so sde - gno

Orchestra

f *p* *f*

Se, dal punto di vista contenutistico, il distico di Cecilio è simile a quello di Silla, dal punto di vista musicale Mozart impiega tuttavia mezzi diversi: non più le martellanti e continue crome, ma la voce è quasi lasciata libera dall'orchestra di esprimere la propria forza:

ESEMPIO 32 (n. 18, bb. 13-16)

Cecilio

Non lo spe - ra - re, in - de - gno, non lo spe - ra - re, in - de - gno.

Orchestra

f *p*

CECILIO

Non lo sperare, indegno,
l'istesso ognor sarò.

GIUNIA

Eccoti, o sposo, un pegno,
ch'al fianco tuo morirò.

SILLA

Empi, la vostra mano
merita sol catene.

CECILIO, GIUNIA *a 2*

Se mi ama il caro bene
lieto/lieta a morir men vo.

SILLA

Questa costanza intrepida,
questo sì fido amore
tutto mi strazia il core,
tutto avvampar mi fa.

GIUNIA, CECILIO *a 2*

La mia costanza intrepida,
il mio fedele amore,
dolce consola il core,
né paventar mi fa.

FINE DELL'ATTO SECONDO.

segue nota 35

Del tutto diverso è il distico di Giunia, che invece si distende in una frase più cantabile, accompagnata da una formula d'accompagnamento ad incastro:

ESEMPIO 33 (n. 18, bb. 20-23)

Giunia

Ec - co - ti o spo - so un pe - gno.

Orchestra

p mf p mf p mf p mf

Poco più avanti la comunanza di sentimenti tra i due innamorati viene anche musicalmente sancita da un passo dove Giunia e Cecilio uniscono le loro voci in una distesa melodia. La parabola drammatica ha raggiunto il suo apice: col dileguarsi di Cinna e con la cattura di Cecilio tutto sembra perduto. La musica ha assolto il compito di descrivere le diverse posizioni del dittatore da una parte e dei due innamorati dall'altra: ai tre cantanti non rimane null'altro da fare se non chiudere con una lunga coda cantata *a 3* il terzetto e con esso l'atto secondo, lasciando lo spettatore nell'attesa di apprendere, nell'atto successivo, come si svolgerà lo scioglimento che condurrà all'inevitabile lieto fine.

ATTO TERZO

Atrio che conduce alle carceri.

SCENA PRIMA³⁶

CECILIO *incatenato*, CINNA, *guardie a vista*

CINNA

Ah sì tu solo, amico,
ritenesti il gran colpo. Eran non lungi
al Campidoglio ascosi
gli amici tuoi, gli amici miei. Seguito
volea da questi infra le schiere aprirmi
sanguinoso sentier. Ma la prudenza
il furor moderò. Di tanti a fronte
che far potea cinto da pochi? Il cielo
novo ardir m'ispirò. Gli amici io lascio,
tacito il ferro io stringo, e in Campidoglio
m'avanzo. Allorché voglio
vibrare il colpo, in te m'affiso. Il ferro
nella man mi tremò. Nel tuo periglio
gelossi il cor. M'arresto, mi confondo,
non so che dir. Quasi il segreto arcano
il tiranno svelò. Ma il suo comando,
che di partir m'impose,
la confusione e il mio dolore ascose.

CECILIO

Giacché morir degg'io,
morasi alfin. Sol mi spaventa, oh dèi,
la sposa mia...

CINNA

Non paventar di lei.
Entrambi io salverò.

SCENA II^a

CELIA, *e detti*

CELIA

D'ascoltar Giunia
men sdegnoso e men fiero
mi promise il german.

CECILIO

Giunia al suo piede?
E perché mai?

CELIA

Desìa
di placarne lo sdegno.

CECILIO

Invan lo brama.

CINNA

Odimi Celia. È questo
forse il momento, ond'illustrar tu puoi
con un'opra sublime i giorni tuoi.

CELIA

Che far degg'io?

CINNA

M'è noto
a prova già tutto il poter che vanti
sul cor di Silla. A lui t'affretta, e digli
che aborrito dal cielo, in odio a Roma,

³⁶ Negli anni Settanta del Settecento era ormai invalsa la consuetudine che l'atto terzo di un dramma per musica fosse decisamente più breve rispetto ai due precedenti. *Lucio Silla* non fa certo eccezione: in quest'atto trovano infatti posto solo cinque numeri di cui quattro abbastanza brevi, contro i sette lunghi numeri dell'atto primo (a cui si aggiunge l'*Overtura*) e i ben undici numeri del secondo. Ciò che lo spettatore dal punto di vista drammatico si aspetta nell'ultimo atto è di vedere l'innescarsi di quell'evento o di quell'occasione che condurrà il dramma verso il suo scioglimento, in quel lieto fine di prammatica in opere di questo tipo. Nel nostro caso, questo avverrà solo nella seconda e ultima mutazione: verrà infatti procrastinato fino in pratica all'ultima scena. Nello scorcio iniziale viene invece soddisfatta l'aspettativa musicale dello spettatore: il libretto inanella una dopo l'altra le quattro arie finali di ciascuno dei personaggi ad esclusione di Aufidio (l'«ultima parte») e di Silla (la cui aria, prevista nel libretto, non venne musicata da Mozart). Dal punto di vista drammatico non accade molto in questa serie di scene: le stesse arie che cantano i personaggi presentano (come si vedrà) caratterizzazioni drammatiche abbastanza simili a quelle delle rispettive arie precedenti. La scena è ambientata nell'atrio che conduce alle carceri dove si trova rinchiuso Cecilio: dopo che Cinna ha spiegato a costui il motivo dello strano comportamento da lui tenuto al termine dell'atto precedente, sopraggiunge Celia, alla quale Cinna promette il suo amore in cambio del tentativo che costei deve compiere di far desistere il fratello Silla dalle intenzioni vendicative nei confronti di Cecilio e Giunia.

se in se stesso non torna, e se non scorda
un cieco amore insano,
l'eccidio suo fatal non è lontano.

CELIA
Dunque il german...

CINNA

Incontrerà la morte
se non s'arrende a un tal consiglio.

CECILIO

Ah tutto,

tutto inutil sarà.

CELIA

Tentare io voglio
la difficile impresa, e se aver ponno
le mie preghiere il lor bramato effetto?

CINNA

La destra in guiderdone io ti prometto.

CELIA

Un così dolce premio

più animosa mi fa. Me fortunata,
se fra un orror sì periglioso e tristo
salvo il germano, e 'l caro amante acquisto.

Strider sento la procella,³⁷
né risplende amica stella.

Pure avvolta in tanto orrore
la speranza coll'amore
mi sta sempre in mezzo al cor.

(Parte)

SCENA III^a

CECILIO, e CINNA

CECILIO

Forse tu credi, amico,
che Celia giunga a raddolcire un core
uso alle stragi, e che talor di sdegno
ingiustamente furibondo ed ebro,
fe' rosseggiar di civil sangue il Tebro?

³⁷ n. 19. Aria [Cavatina]. *Allegro* – Si bemolle maggiore, *c*

Così come nelle tre occasioni precedenti, anche qui la presenza di Celia e la conseguente aria tendono a condurre l'azione un po' lontano rispetto al fuoco drammatico e a configurarsi perciò quasi come degli intermezzi. In questo caso, a dire il vero, il legame con l'azione portata avanti dai sostenitori di Mario è più forte che in precedenza: essi infatti tentano, come si è visto, di coinvolgerla nei loro piani spingendola a tentare di mitigare la rigidità di Silla nei loro confronti. Forse proprio per questo il raggio di speranza che traluce dalla sua aria sembra ora più convincente e fiero di pace. Si tratta di un brano composto su un testo di un'unica strofa, come l'aria n. 10, a cui l'apparenta anche la struttura formale (anche se forse la somiglianza alla forma-sonata si fa qui un po' meno udibile). Nel generale clima brillante, arricchito nell'orchestra da uno di quei giochi d'incastro tra violini primi e secondi già osservati diverse volte, Mozart non rinuncia ad inserire qualche tocco più descrittivo, come in corrispondenza delle parole «pure avvolta in tanto orrore», dove all'alternanza tra i due gruppi di violini si associa una progressione che getta una fugace ombra di oscurità nel discorso musicale:

ESEMPIO 34 (n. 19. Aria, bb. 52-56)

The musical score for Example 34 consists of five staves. The top staff is for Celia's voice, with lyrics underneath: "pu - re av - vol - ta, pu - re av - vol - ta in tan - to or - ro - re". The second staff is for Violini I, the third for Violini II, the fourth for Viole, and the fifth for Basso. All instrumental parts begin with a piano (p) dynamic marking. The score shows a complex interplay between the vocal line and the instrumental accompaniment, particularly in the way the strings and bass line create a sense of tension and shadow during the "tanto orrore" phrase.

CINNA
 So quanto Celia puote
 su quell'alma incostante, e Giunia ancora
 forse placar potria
 colle lagrime sue...

CECILIO
 La sposa mia
 a qualche insulto amaro
 in van s'espone. Un empio, un inumano
 non si cangia sì presto. Onde abbandoni
 il sentier del delitto
 ch'ei suol calcar per lungo suo costume,
 vi volle ognor tutto il poter d'un nume.
 Ah no più non mi resta
 né speme, né pietà. L'afflitta sposa
 ti raccomando, amico. In pro di lei
 vegli la tua amistà. Del mio nemico
 vittima, ah no, non sia. Nel di lui sangue
 vendica la mia morte,
 e 'l mio spirto sdegnoso
 nel regno degl'estinti avrà riposo.

CINNA
 Ogni pensier di morte
 si allontani da te. Se il cor di Silla
 contro al dovere e alla ragion s'ostina,
 sulla propria rovina,

ne' suoi perigli estremi,
 quell'empio solo impallidisca e tremi.

De' più superbi il core,³⁸
 se Giove irato fulmina,
 freddo spavento ingombra,
 ma d'un alloro all'ombra
 non palpita il pastor.
 Paventino i tiranni
 le stragi e le ritorte,
 sol rida in faccia a morte
 chi ha senza colpe il cor.

(Parte)

SCENA IV^a

CECILIO, *indi* GIUNIA

CECILIO
 Ah no, che il fato estremo
 terror per me non ha. Sol piango e gemo
 fra l'ingiuste catene
 non per la morte mia, per il mio bene.

GIUNIA
 Ah dolce sposo...

CECILIO
 Oh stelle!
 Come tu qui?

³⁸ n. 20. Aria. *Allegro* – Re maggiore, *c*

Rimasti soli, Cecilio e Cinna mostrano in realtà di non porre troppa fiducia nel tentativo di Celia di risolvere la questione. Nella sua aria Cinna torna dunque ai sentimenti di minacce di vendetta che accostano il brano alla sua aria dell'atto secondo (n. 12). Si tratta dell'unica aria completa nella forma classica col *da capo* presente nell'atto terzo e ne rappresenta anche, di conseguenza, il brano più ampio, scelta questa che suona quasi come un risarcimento all'interprete di Cinna, l'unico (oltre a Silla) tra i cantanti principali ad avere meno di quattro arie (solo tre). Nell'ambito di una scrittura musicale piuttosto tradizionale, dalla condotta armonica semplice e leggera (con tanti punti il cui accompagnamento è ridotto di fatto a due parti), Mozart non rinuncia a qualche caratterizzazione più specifica, quale ad esempio le semiminime ribattute dell'*incipit* su un basso mobile, che quasi suggeriscono l'ostinazione del «superbo core»:

ESEMPIO 35 (n. 20. Aria, bb. 1-5)

o come quando inserisce, come nel brano precedente, qualche pennellata descrittiva, quale ad esempio i fulmini del «Giove irato» dipinti da una rapida scala ascendente, seguita da un quasi tremolo di semicrome:

GIUNIA
M'aperse
la via fra quest'orrore
la mia fede, il mio pianto, il nostro amore.

CECILIO
Ma Silla... Ah parla. E Silla...

GIUNIA
L'empio mi lascia... Oh Dio!
mi lascia, ch'or dia... l'ultimo... addio.

CECILIO
Dunque non v'è per noi
né pietà, né speranza?

GIUNIA
Al fianco tuo sol di morir m'avanza.
Che non tentai finor? Querele e pianti,
sospiri, affanni e prieghi
sono inutili omai
per quel core inumano
che chiede o la tua morte, o la mia mano.

CECILIO
Della mia vita il prezzo
esser può la tua man? Giunia frattanto
che mai risolverà?

GIUNIA
Morirti accanto.

CECILIO
E tu per me vorrai
troncar di sì be' giorni...

GIUNIA
E deggio, e voglio
teco morir. A questo passo, o caro,
m'obbliga, mi consiglia
l'amor di sposa ed il dover di figlia.

SCENA V^a
AUFIDIO *con guardie, e detti*

AUFIDIO
Tosto seguir tu dei
Cecilio i passi miei.

CECILIO
Forse alla morte...
Parla... dimmi...

AUFIDIO
Non so.

CECILIO
Prendi, mia speme,
prendi l'estremo abbraccio...

GIUNIA (*ad Aufidio*)
Rispondi... Oh ciel!

AUFIDIO
Sempre obbedisco e taccio.

CECILIO
Ah non perdiam, mia vita,
un passeggero istante
che ne porge il destin. Parto, ti lascio,

segue nota 38

ESEMPIO 36 (n. 20, bb. 21-25)

Cinna
se Gio - ve i - ra - to ful - mi - na, se Gio - ve i - ra - to ful - mi - na,

Violini I
p *f*

Violini II
p *f*

Viole
p *f*

Basso
p *f*

e in sì tenero amplesso
ricevi, anima mia, tutto me stesso.

GIUNIA

Ah caro sposo... Oh dèi!
Se uccider può il martoro,
perché vicina a te, perché non moro?

CECILIO

Quel pianto, oh Dio! Ah sì quel pianto, o cara,
non sai come nel seno... Ahimè! ti basti...
sì, ti basti il saper che in questo istante

più d'un morir tiranno
quelle lagrime tue mi son d'affanno.

Pupille amate,³⁹

non lagrimate:
morir mi fate
pria di morir.

Quest'alma fida
a voi d'intorno
farà ritorno
sciolta in sospir.

(Parte con *Aufidio*, e *guardie*)

³⁹ n. 21. Aria. *Tempo di Menuetto* – La maggiore, 3/8

L'ultima aria di Cecilio giunge dopo una lunga scena durante la quale Giunia e lo sposo si danno l'ultimo addio, convinti che Aufidio, il quale esegue un misterioso ordine di Silla, stia per condurre Cecilio a morte. In ossequio alla consuetudine dell'epoca, Mozart compone l'ultima aria del «primo uomo» Cecilio nella forma del rondò. Gli ascoltatori mozartiani moderni avranno probabilmente in mente i grandi rondò in due tempi delle opere italiane della maturità, quali «Non mi dir, bell'idol mio» da *Don Giovanni* o «Per pietà, ben mio, perdona» da *Così fan tutte*, o ancora i rondò di Sesto e Vitellia nella *Clemenza di Tito*. Il rondò nel *Lucio Silla* è in realtà basato su una struttura formale più semplice, assai più vicina (per fare un esempio noto) a «Che farò senza Euridice» dall'*Orfeo ed Euridice* di Gluck. Un ritornello di dodici battute molto riconoscibile (l'*incipit* lo si può leggere nell'esempio successivo) ritorna identico nella tonalità e nella forma dopo episodi in parte contrastanti, producendo dunque una forma del tipo A-B-A-C-A.

ESEMPIO 37 (n. 21. Aria, bb. 23-30)

Cecilio
Pu - pil - le a - ma - te non la - gri - ma - te mo - rir mi fa - te pria di mo - rir, —

Violini I
p

Violini II
p

Viola
p

Basso
p

La linearità del brano, accentuata dalla riconoscibilità del ritornello e arricchita dalla grazia dello stile di minuetto, contribuiscono ad accomunare musicalmente l'atteggiamento che tiene ora Cecilio a quello che teneva lo stesso personaggio nella sua precedente aria n. 14: il clima di sereno distacco che la melodia di quell'aria contribuiva a creare torna in questo brano, anche se in forme meno adamantine. Nondimeno la condotta melodica, così lineare e memorizzabile, che procede senza scossoni armonici e con un accompagnamento orchestrale (affidato ai soli archi) semplice ma anche per certi aspetti piuttosto raffinato, ne fa un brano assai elegante, dall'ascolto piacevole, anche se lo priva parzialmente di quello scavo psicologico che caratterizzava le arie precedenti del personaggio.

SCENA VI^aGIUNIA *sola*

GIUNIA

Sposo... mia vita... Ah dove,⁴⁰
dove vai? Non ti seguo? E chi ritienei passi miei? Chi mi sa dir?... Ma intorno
altro, ah! lassa, non vedo
che silenzio ed orror! L'istesso cielo
più non m'ascolta, e m'abbandona. Ah forse,
forse l'amato bene
già dalle rotte vene

⁴⁰ Quanto sereno e distaccato è il commiato di Cecilio, tanto emotivamente coinvolgente è il recitativo accompagnato seguito dall'ultima aria di Giunia. Come per il brano precedente, ci troviamo qui ancora di fronte ad un tipo di scena che sovente capitava di incontrare negli ultimi atti delle opere serie coeve; la cosiddetta scena 'd'ombra', caratterizzata da un contenuto 'tenebroso' unito ad una forma musicale piuttosto libera (vi è qualcosa di simile anche in *Mitridate*, opera che Mozart scrisse due anni prima per lo stesso teatro). La scena d'ombra del *Lucio Silla* arriva a coronare la lunga serie di immagini ultraterrene che, come si è visto, pervadono tutta l'opera acquistando in taluni casi anche un'importanza drammatica primaria. Il recitativo accompagnato premesso all'aria inizia praticamente senza soluzione di continuità col brano precedente: così come era successo nella seconda mutazione dell'atto secondo, la serenità quasi distaccata di Cecilio getta Giunia, rimasta sola, nella più completa confusione; ella già s'immagina il supplizio dello sposo, sino a quando prende corpo in orchestra una flebile melodia:

ESEMPIO 38 (III.6, Recitativo, bb. 35-38)

È il fantasma di Cecilio che, evocato dall'immaginazione di Giunia, prende forma musicale in tale melodia, la cui particolare orchestrazione, che prevede i flauti assieme alle viole accompagnati dal solo *pizzicato* dei violini e senza basso, conferisce un'inconfondibile aura ultraterrena. È proprio tale immaginata apparizione che innesca l'ultima aria di Giunia (n. 22. *Andante-Allegro* – Do minore, ♯), dove Mozart continua ad utilizzare un'orchestrazione piuttosto caratteristica: nelle tre battute d'introduzione orchestrale il dolente inciso viene esposto dagli oboi sorretti dalle viole; la lunga melodia di Giunia, paragonabile per bellezza e ricchezza a quella del suo Solo nel coro n. 6 (che come si ricorderà era ancora in un contesto funebre), viene accompagnata dagli archi «con sordino» e dal *pizzicato* dei bassi:

ESEMPIO 39 (n. 22. Aria, bb. 4-7)

versa l'anima e 'l sangue... Ah pria ch'ei mora
 su quella spoglia esangue
 spirar vogl'io... Che tardo?
 Disperata a che resto? Odo, o mi sembra
 udir, di fioca voce
 languido suon ch'a sé mi chiama? Ah sposo,
 se i tronchi sensi estremi
 de' labbri suoi son questi,
 corro, volo a cader dove cadesti.

Fra i pensier più funesti di morte
 veder parmi l'esangue consorte,
 che con gelida mano m'addita
 la fumante sanguigna ferita,
 e mi dice: «Che tardi a morir?»
 Già vacillo, già manco, già moro,
 e l'estinto mio sposo, ch'adoro
 ombra fida m'affretto a seguir.

(Parte)

SCENA VII^a

Salone.⁴¹

SILLA, CINNA, CELIA, senatori, popolo, e guardie

SILLA

Celia, Cinna, non più. Roma e 'l senato
 di mia giustizia e del delitto altrui
 il giudice sarà.

CINNA

Più che non credi
 di Cecilio la vita
 necessaria esser puote.

CELIA

I giorni tuoi...
 la disperata Giunia... il suo consorte
 creduto estinto, e alle sue braccia or reso...

segue nota 40

Tale melodia conduce ad una cadenza sospesa sul v grado di Mi bemolle maggiore. Qui attacca la seconda sezione dell'aria, dove il melodizzare più frammentato e l'accompagnamento esprimono tutto l'affanno nel quale è precipitata Giunia, ricordando un po' il suo atteggiamento nel n. 16 (cfr. es. 30):

ESEMPIO 40 (n. 22, bb. 30-34)

Tale sezione rimodula abbastanza rapidamente al Do minore iniziale: Mozart non perde peraltro l'occasione di utilizzare sulle parole «ombra fida» quello stilema (l'inabissarsi della voce nel registro più grave) già osservato tante volte in contesti funebri. La rinuncia a quei vocalizzi spettacolari che caratterizzavano le altre arie di Giunia non rendono certo meno entusiasmante questo brano, anzi contribuiscono a renderlo più vivo e coinvolgente: alla cantante vengono richieste doti non solo squisitamente vocali ma anche attoriali per rendere nella sua piena efficacia uno scorcio nel quale la musica raggiunge notevoli vette espressive.

⁴¹ L'ultima mutazione dell'opera è la seconda ambientata in un luogo pubblico (un generico «salone»). Sembra quasi che si riprenda un discorso iniziato nella scena pubblica precedente (alla fine dell'atto secondo) e che si era là interrotto bruscamente con i personaggi arroccati su posizioni inconciliabili. Qui accadrà quell'evento di cui sopra si è parlato (cfr. nota 36) che porterà il dramma verso la sua felice conclusione. L'evento non è altro che il perdono che Silla concede a Cecilio e con esso a tutti gli appartenenti alla fazione di Mario; di più: il dittatore, resosi conto dei danni da lui provocati, decide di rinunciare alla sua carica restituendo a Roma l'antica libertà tanto bramata dai seguaci di Mario. Tale risoluzione lascia non poco stupefatti i personaggi, abituati a riconoscere in Silla esclusivamente un dittatore spietato; a ben vedere però ha preparato tale 'conversione' un po' per tutta l'opera: diverse volte i versi e la musica hanno fatto capire allo spettatore di quanti dubbi era costellato ta-

SILLA
 So ch' ognor più l'odio comun m'han reso.
 Ma un dittator tradito
 vuol vendetta, e l'avrà. Stanco son'io
 di temer sempre e palpitar. La vita
 agitata ed incerta
 fra un barbaro spavento
 è un viver per morire ogni momento.

CELIA
 Ah sperì invan, se sperì
 fra un eccidio funesto e sanguinoso
 trovar la sicurezza ed il riposo.

CINNA
 La furiosa Giunia
 correre tu vedrai
 ad assordar le vie
 di querele e di lai. Destare in petto
 può de' nemici tuoi
 quel lagrimoso ciglio...

SILLA
 Vedo più che non pensi il mio periglio.
 Amor, gloria, vendetta,
 sdegno, timore, io sento
 affollarmisi al cor. Ognun pretende
 d'acquistarne l'impero. Amor lusinga.
 Mi rampogna la gloria. Ira m'accende.
 Freddo timor m'agghiaccia.
 M'anima la vendetta e mi minaccia.
 De' fieri assalti in preda,
 alla difesa accinto,
 di Silla il cor fia vincitore o vinto?
 Ma l'atto illustre alfine
 decider dee s'io merto

quel glorioso alloro
 che mi adombra la chioma,
 e giudice ne voglio il mondo e Roma.

[Se al generoso ardire⁴²
 propizi son gli dèi,
 questo de' giorni miei
 questo il più bel sarà.
 Vedrassi allor quel raggio
 splender sul viver mio,
 che dell'oscuro oblio
 trionfator si fa.]

SCENA VIII^a

GIUNIA *con guardie, e detti*

GIUNIA
 Anima vil, da Giunia
 che pretendi? Che vuoi? Roma e 'l senato
 nel tollerare un traditore indegno
 è stupido e insensato a questo segno?
 Padri coscritti, innanzi a voi qui chiedo
 e vendetta, e pietà. Pietade implora
 una sposa infelice, e vuol vendetta
 d'un cittadino e d'un consorte esangue
 l'ombra, che nuota ancora in mezzo al sangue.

SILLA
 Calma gli sdegni tuoi, tergi il bel ciglio.
 Inutile è quel pianto,
 e vano il tuo furor. De' miei delitti,
 della mia crudeltade a Roma in faccia
 spettatrice ti voglio, e in questo loco
 di Silla il cor conoscerai fra poco.

segue nota 41

le atteggiamento duro e vendicativo, il che serve senza dubbio a rendere il finale meno estraniante e più verosimile. Le conseguenze del gesto di Silla sono molteplici: da una parte ora è finalmente possibile il ricongiungimento ufficiale tra Giunia e Cecilio, Celia potrà sposare Cinna (ma non è chiaro se si tratta, per lui, di un premio o di una punizione...) e Silla vien quasi redento dal passato di sangue per assurgere a modello. Un po' come il Tito metastasio (peraltro musicato anche da Mozart quasi due decenni dopo quest'opera) diviene addirittura specchio del regnante illuminato in grado di rinunciare al proprio prestigio e alle proprie vendette personali in favore del bene comune.

⁴² Quest'aria conclusiva di Silla intendeva quasi fotografare il nuovo atteggiamento del dittatore, dopo i desideri vendicativi espressi nella prima aria e i dubbi mostrati nelle altre due. Mozart però non musicò questo brano, con ogni probabilità per gli stessi motivi contingenti che gli fecero omettere anche l'aria della scena II^a dell'atto secondo (cfr. nota 20).

SCENA ULTIMA

CECILIO, AUFIDIO, *guardie, e detti*

GIUNIA
(Lo sposo mio?)

CINNA
(Che miro?)

CELIA
(E quale arcan?)

CECILIO
(Che fia?)

SILLA
Roma, il senato
e 'l popolo m'ascolti. A voi presento
un cittadin proscritto,
che di sprezzar le leggi
osò furtivo. Ei, che d'un ferro armato
in Campidoglio alle mie squadre appresso
tentò svenare il dittatore istesso.
Grazia ei non cerca. Anzi di me non teme
e m'oltraggia e detesta. Ecco il momento
che decide di lui. Silla qui adopri
l'autorità che Roma
al suo braccio affidò. Giunia mi senta
e m'insulti se può. Quell'empio Silla,
quel superbo tiranno a tutti odioso,
vuol che viva Cecilio, e sia tuo sposo.
(*Lo presenta a Giunia*)

GIUNIA
E sarà ver?... mia vita...

CECILIO
Fida sposa... qual gioia...
Qual cangiamento è questo?

AUFIDIO
(Che fu?)

CELIA
(Lode agli dèi.)

CINNA
(Stupido io resto.)

SILLA
Padri coscritti, or da voi cerco e voglio
quanto vergò la mano in questo foglio.
(*Lo presenta a uno de' senatori*)
De' cittadin proscritti
ei tutti i nomi accoglie;
ciascun ritorni alle paterne soglie.

CECILIO
Oh come degno or sei
del supremo splendor fra cui tu siedi.

GIUNIA
Costretta ad ammirarti alfin mi vedi.

AUFIDIO
(Ah che la mia rovina
certa prevedo.)

SILLA
In mezzo
al pubblico piacer, fra tante lodi
ch'ogni labbro sincer prodiga a Silla,
e perché Cinna è il solo
che infra occulti pensier confuso giace,
e diviso da me sospira e tace?
Fedele amico...
(*Vuol abbracciarlo*)

CINNA
Ah lascia
di chiamarmi così. Sappi ch'ognora
contro di te nel seno
l'odio il più fier celai. Per opra mia
tornò Cecilio a Roma. In Campidoglio
per trucidarti io corsi, e armai non lungi
di cento anime audaci
e la mano e l'ardir. Io sol le faci
a danni tuoi della discordia accesi...

SILLA
Tu abbastanza dicesti, io tutto intesi.

CELIA
(Dolci speranze addio.)

SILLA
La pena or senti
d'ogni trama nascosa:
Celia germana mia sarà tua sposa.

GIUNIA
(Bella virtù!)

CECILIO
(Che generoso core!)

CINNA
E quale, oh giusto cielo,
mi s'accende sul volto
vergognoso rossor? Come poss'io...

SILLA
Quel rimorso mi basta, e tutto oblio.

CELIA
(Me lieta!)
(A Cinna)

Ah premia alfine
il mio costante amor. Della clemenza
mostrarti degno, e di quel core umano
la virtù, la pietade...

CINNA

Ecco la mano.

SILLA

Qual de' trionfi miei
eguagliar potrà questo, eterni dèi?

AUFIDIO

Lascia ch'a piedi tuoi
grazia implori da te. De' miei consigli,
delle mie lodi adulatrici or sono
pentito...

SILLA

Aufidio, sorgi. Io ti perdono.

Così lodevol opra
coronisi da me. Romani, amici,
dal capo mio si tolga
il rispettato alloro e trionfale;
più dittator non son. Son vostro uguale.
(*Depone l'alloro*)

Ecco alla patria resa
la libertade. Ecco asciugato alfine
il civil pianto. Ah no, che 'l maggior bene
la grandezza non è. Madre soltanto
è di timor, di affanni,
di frodi e tradimenti. Anzi per lei
cieco mortal dalla calcata via
di giustizia e pietà spesso travia.

Ah sì conosco a prova
che assai più grata all'alma
d'un menzogner splendore
è l'innocenza e la virtù del core.

CORO

Il gran Silla a Roma in seno,⁴³
che per lui respira e gode,
d'ogni gloria e d'ogni lode
vincitore oggi si fa.

CECILIO, GIUNIA *a 2*

Sol per lui l'acerba sorte
è per me felicità.

SILLA, CINNA *a 2*

E calpesta le ritorte
la latina libertà.

CORO

Il gran Silla d'ogni lode
vincitore oggi si fa.

a 6

CECILIO, GIUNIA, CINNA, CELIA

Trionfò d'un basso amore
la virtude, e la pietà.

SILLA, AUFIDIO

Il trofeo sul proprio core
qual trionfo uguaglierà?

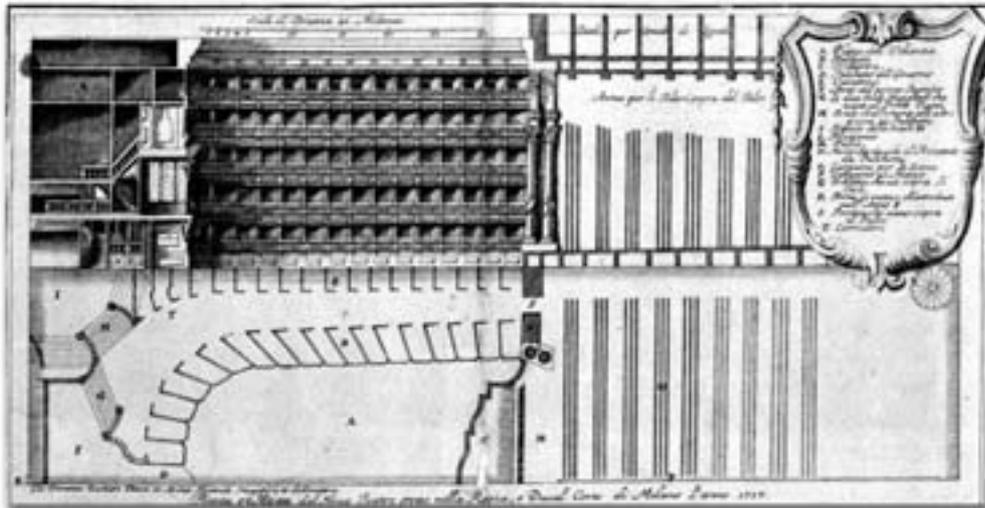
CORO

Se per Silla in Campidoglio
lieta Roma esulta gode,
d'ogni gloria e d'ogni lode
vincitore oggi si fa.

FINE DEL DRAMMA.

⁴³ n. 23. Finale col Coro [Ciaccona]. *Allegro* – Re maggiore, 3/4

Nelle opere serie italiane del Settecento il lieto fine (che era quasi la regola) veniva suggellato musicalmente da un coro finale. *Lucio Silla* non fa eccezione: si tratta di un brano abbastanza ampio composto da tre interventi corali alternati a due episodi riservati ai solisti. Tale struttura, composta da *refrain* del coro alternati a *couplets* dei solisti, oltre che dal ritmo ternario e da alcuni accorgimenti armonici, avvicina questo brano alla forma di una *chaconne* francese; si tratta perciò probabilmente di quella «Giaccona» che il libretto originale prevede come balletto conclusivo della serata. L'utilizzo dell'orchestra piena, la condotta armonica regolare e l'incedere musicale caratterizzato da quelle volate di semicrome dei violini già osservate nel coro n. 17 ne fanno un brano festoso, che degnamente dipinge il lieto fine conclusivo.



Marc'Antonio Dal Re (1697-1766), *Prospetto del Gran Teatro di Milano in occasione delle maestose Feste di giubilo per la Felice Nascita di Pietro Leopoldo, Arciduca d'Austria, celebrate da Sua Eccelle. Il Sig Conte Plenipotenziario Gioan Luca Pallavicino, 1747*. Pietro Leopoldo divenne granduca di Toscana (1765) e quindi (1790) imperatore col nome di Leopoldo II. Incisione acquerellata. Milano, Museo di Milano. Il Regio Ducale Teatro ospitò le prime mozartiane di *Mitridate re di Ponto*, *Ascanio in Alba*, *Lucio Silla*.

Gio. Domenico Barbieri, pianta del Regio Ducale Teatro di Milano. Milano, Civica Raccolta Stampe Bertarelli. Edificato nel 1717, e inaugurato con il *Costantino* di F. Gasparini, il teatro andò distrutto in un incendio la notte del 25 febbraio 1776.

L'orchestra

2 Flauti	2 Corni
2 Oboi	2 Trombe
2 Fagotti	
Violini I	Timpani
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Basso continuo nei recitativi (Cembalo, Violoncello, Contrabbasso)

Mozart si trovò a disposizione al Regio Ducal Teatro di Milano una delle più famose orchestre d'opera dell'Italia di allora, che tra l'altro poteva vantare un organico piuttosto ampio. Da una lettera di Leopold Mozart emerge difatti che per *Lucio Silla* furono radunati ventotto violini (divisi in quattordici primi e quattordici secondi), sei viole, due violoncelli, sei contrabbassi, due flauti, due oboi, quattro corni, due trombe e due cembali. Le testimonianze dell'epoca, se da una parte (Charles Burney) ci descrivono un'orchestra che sovente suonava troppo forte, tanto da coprire le voci più delicate, dall'altra (Giovenale Sacchi) ne lodano la precisione, di un livello tale che «pare che una sola mano spinga e ritragga tutti gli archi». Come si è cercato di evidenziare nella guida all'ascolto, Mozart è consapevole di ciò: lo dimostrano i numerosi passi (nell'*Overtura* e in alcune delle arie) dove mette alla prova il virtuosismo e la coordinazione soprattutto dei violinisti.

Degna di nota è anche la varietà con la quale Mozart utilizza gli strumenti a fiato. Solo in cinque dei ventitré numeri di cui è composta la partitura non vengono utilizzati fiati (3, 12, 15, 16 e 21), o perlomeno non è scritta per loro una parte autonoma: in tali casi spesso era uso infatti che gli oboi raddoppiassero i violini. Negli altri brani, ai due oboi e ai due corni che comunemente componevano la sezione dei fiati nelle arie dell'epoca, il compositore aggiunge sovente due trombe, che a volte raddoppiano i corni, altre volte (più spesso) procedono con una parte autonoma. In alcuni specifici casi, come si è visto nella guida all'ascolto, sono utilizzati due flauti, ora per aggiungere un tocco di grazia ed eleganza (aria di Celia n. 10), ora per rappresentare la flebile voce

ultraterrena (recitativo e aria di Giunia n. 22). È ormai documentato che nelle arie che non prevedevano parti per flauti i due flautisti erano soliti raddoppiare i due oboi, anche se non è del tutto chiaro se in tal caso continuassero a suonare il flauto o anche loro suonassero l'oboe. Una situazione simile è riscontrabile anche nel caso dei due fagotti: solo pochissime volte Mozart scrive per loro una parte autonoma, come ad esempio nel recitativo che precede il coro n. 6 o nell'aria di Giunia n. 22 (non a caso due numeri 'tenebrosi'); nella prassi consolidata i fagotti raddoppiavano semplicemente la linea del basso.

Discorso a parte meritano i timpani: Leopold Mozart infatti non cita nella sua lettera la presenza del timpanista. Si sa però che nell'orchestra di Milano era solitamente uno dei secondi violini che aveva anche l'incarico all'occorrenza di suonare tale strumento, spesso improvvisandone la parte in quei brani ritenuti più adatti. Mozart annota esplicitamente la parte dei timpani solo in quattro occasioni: nell'*Overtura*, in entrambe le arie di Silla e nell'aria di Cecilio n. 9. Nella guida all'ascolto si è cercato di mettere in relazione la presenza di tale strumento nelle tre arie a specifici intenti drammatico-musicali; ciò però non esclude certo che i timpani non fossero suonati anche altrove: è difficile in questo senso pensare che brani quali il coro n. 17 o il brano finale n. 23 fossero completamente privi di tale strumento.

Le voci

The image shows a musical score for six voices: Silla, Giunia, Cecilio, Cinna, Celia, and Aufidio. Each voice part is written on a separate staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by lines, indicating a melodic line for each character.

Il terzetto tra Silla, Cecilio e Giunia che chiude l'atto secondo (n. 18) ben fotografa il triangolo amoroso e politico su cui si muove l'intera costellazione dei personaggi del *Lucio Silla*. Dalla parte dei seguaci del defunto Mario (e quindi nemici di Silla) vi sono Giunia e Cecilio, ossia quelli che nella gerarchia drammatico-musicale dei ruoli sono rispettivamente la prima donna e il primo uomo. La prima donna ingaggiata per la stagione di carnevale 1773 al teatro di Milano era l'allora trentannenue Anna De Amicis, che a quel tempo era una delle cantanti più conosciute d'Italia. Musicista e librettista costruiscono per lei quello che è probabilmente il personaggio dell'opera più ricco di sfaccettature, ben dipinte dalle quattro arie a lei affidate: si va dall'ira verso Silla (è di fatto l'unica tra i partigiani di Mario a doversi scontrare scenicamente col dittatore lungo tutta l'opera) alla dolcezza e premura che ella mostra nei confronti dello sposo, sino al ricordo e alle invocazioni ultraterrene, numerose nel corso dell'opera, che la vedono spesso protagonista. Mozart coglie l'occasione per tratteggiare un personaggio musicalmente assai variegato: dalla

brillantezza virtuosistica della sua prima aria nell'atto secondo (dove tocca il Re acuto posto al limite della sua estensione) passa alla forte e coinvolgente espressività delle scene 'tenebrose' quali quella in chiusura dell'atto primo o la scena 'd'ombra' nel terzo, permettendo alla De Amicis di mostrare non solo le sue brillanti capacità virtuosistiche, ma anche le sue doti espressive e attoriali.

Il cantante che in quelle recite milanesi ricoprì il ruolo del primo uomo (Cecilio) non era di minor fama rispetto alla De Amicis, anzi: si trattava infatti di quel Venanzio Rauzzini, evirato cantore, già piuttosto celebre all'epoca, per il quale Mozart nel suo soggiorno milanese compose anche il mottetto *Exsultate jubilate* KV 158a. Anche se forse meno articolata e ricca rispetto a quella di Giunia, la parte di Cecilio vanta comunque un percorso musicale di tutto interesse: l'emozione amorosa dell'atto primo

(dipinta in maniera mirabile dalla miscela di eccitazione e dolcezza che caratterizza la sua prima aria) viene sconvolta dai tremiti di vendetta nell'aria n. 9 dell'atto secondo (così lontana, come si è visto nella guida all'ascolto, dalla consueta aria vendicativa), per raggiungere quel sereno distacco dipinto da melodie purissime che caratterizza le ultime due arie. Un tragitto dunque che, similmente a quello di Giunia, dava modo a Rauzzini di mostrare appieno le sue capacità.

Completa la costellazione dei seguaci di Mario il personaggio di Cinna, impersonato per la prima volta da Felicità Suardi (il secondo uomo), soprano che era solita interpretare sia personaggi maschili sia femminili. Lucio Cornelio Cinna è un personaggio realmente esistito: eletto console nell'87 a.C. col sostegno di Silla, promise dapprima a lui fedeltà, poi, una volta che Silla partì per la guerra contro Mitridate, si rivelò come uno dei suoi più fieri avversari. Sebbene Gamerra collochi l'azione del libretto più tardi (Silla è da tempo diventato dittatore e il Cinna storico è già morto), si avvale in parte dell'ambiguità del personaggio, facendone un amico di Cecilio e Giunia (quindi seguace di Mario, come di fatto era storicamente) e nel contempo uomo di fiducia di Silla. Tale ambivalenza sembra però poco sfruttata in termini drammatico-musicali. Sia il librettista sia il musicista sembrano in parte scartarla a favore di una caratterizzazione netta: è lui che di fatto esorta continuamente all'azione contro il tiranno senza farsi scuotere dai tremiti e dai timori che invece contraddistinguono Cecilio e Giunia (forse anche perché più coinvolti emotivamente), e ne fa un personaggio la cui evoluzione psicologica è tutto sommato meno interessante rispetto agli altri due (si tratta pur sempre del secondo uomo). Lo dimostrano le tre arie che Mozart scrisse per lui: ricche e articolate dal punto di vista musicale (soprattutto la prima, dove l'interprete può mettere in luce il proprio virtuosismo), sono però dal punto di vista della caratterizzazione piuttosto simili: in tutte e tre emergono con evidenza esortazioni agli altri personaggi all'azione e alla vendetta.

Al vertice della costellazione dei personaggi che ruotano attorno a Silla vi è ovviamente Silla medesimo. Plutarco, che è la fonte dichiarata di Gamerra, ne descrive la figura storica in maniera ambigua: di lui scrive infatti che

il suo comportamento sembra essere stato incoerente e intimamente contraddittorio: rapinò molto, donò di più; onorò inopinatamente, oltraggiò; [...] per una mancanza qualsiasi infliggeva pene severissime e al contrario tollerava senza scomporsi i torti più gravi.¹

Proprio questa incoerenza deve aver ispirato Gamerra nel tratteggio del suo Silla che, come si è cercato di evidenziare nella guida all'ascolto, passa rapidamente da stati d'animo concilianti a intenzioni ferocemente vendicative, sino a giungere all'abbandono definitivo della carica di dittatore, che giunge inaspettato per gli altri personaggi, ma prevedibile per lo spettatore che abbia seguito l'intero tragitto. Per tale personaggio (il primo tenore), che doveva essere interpretato da un cantante assai esperto come Arcan-

¹ PLUTARCO, *La vita di Silla*, 6, 14-15, citato dall'edizione curata da M. G. Angeli Bertinelli, M. Manfredini, L. Piccirilli e G. Pisani per la Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori 1997.

gelo Cortoni, il librettista preparò quattro arie, la cui caratterizzazione psicologica doveva passare dal desiderio di vendetta (atto primo) all'alternanza tra atteggiamenti risoluti e rimorsi ad essi legati (atto secondo) sino ad approdare alla calma dell'ultima decisione (atto terzo). L'improvvisa indisposizione di Cortoni e il conseguente ingaggio all'ultimo minuto di Bassano Morgnoni (cantore sacro di Lodi, di certo non altrettanto esperto nello stile operistico) costrinse Mozart a musicare solo due delle quattro arie originali, con uno stile che non raggiunge il grado di difficoltà tecnica e ampiezza espressiva con cui egli ha tratteggiato i due personaggi di pari grado (prima donna e primo uomo, ossia Giunia e Cecilio). Se si aggiunge il fatto che i due personaggi seguaci di Silla, come si vedrà sotto, stanno a un gradino basso nella scala dei ruoli, dal punto di vista musicale l'ago della bilancia degli equilibri musicali indica una netta prevalenza dei seguaci di Mario, scarsamente controbilanciata dalla presenza di Silla, il cui spessore è condizionato come si è visto da circostanze contingenti.

Concludono la galleria dei personaggi le due figure che rappresentano i seguaci di Silla, ossia Celia e Aufidio. La prima, interpretata dalla seconda donna Daniela Mienici, rappresenta in qualche modo l'aspetto più moderato di Silla: le sue quattro arie sono prevalentemente caratterizzate da uno stile 'amoroso' che, come si è visto, spezza sovente la continuità dell'azione e finisce per relegare il personaggio un po' ai margini del centro drammatico. Con il suo atteggiamento conciliatorio finisce per essere il personaggio seguace di Silla più vicino alla costellazione di Mario, cosa che per certi versi la rende comparabile con Cinna, che analogamente è avvicinato a Silla dal suo atteggiamento ambiguo. Non è un caso perciò che Gamerra costruisca proprio attorno a questi due personaggi, un po' sul modello dei drammi metastasiani, l'intreccio amoroso secondario, anche se (a onor del vero), mentre in Metastasio tale relazione era ingegnosamente disegnata e incastrata nell'intreccio in maniera pressoché indissolubile, qui è solo debolmente abbozzata.

Chiude la galleria dei personaggi Aufidio, la cosiddetta «ultima parte» (interpretata per la prima volta da Giuseppe Onofrio), che rappresenta in certa qual misura l'aspetto più vendicativo di Silla. Tale personaggio rientra un po' nel solco di quelle figure negative di macchinatori senza scrupoli presenti in tanti drammi metastasiani, dove, pur essendo personaggi essenziali all'interno del dramma (spesso sono quelli che conducono il gioco), musicalmente sono gratificati con poche occasioni solistiche. In *Lucio Silla* la funzione drammatica di Aufidio è meno evidente rispetto a quella di tanti suoi colleghi metastasiani, similmente a costoro però rimane l'unico personaggio a poter beneficiare di un'unica aria.



Martin Knoller (1725-1804), *Ritratto di Giuseppe Parini*. Olio su tela. Milano, Museo di Milano. Parini (1729-1799) scrisse il libretto della «festa teatrale» *Ascanio in Alba*, rappresentata al Regio Ducale Teatro nel 1771. Dalla sua traduzione del *Mitridate* di Racine, V. A. Cigna Santi trasse il libretto di *Mitridate re di Ponto*, musicato la prima volta da Q. Gasparini e quindi da Mozart per il Regio Ducale (1770). A lui si deve la *Descrizione delle feste celebrate in Milano per le nozze delle Loro Altezze reali l'arciduca Ferdinando d'Austria e l'arciduchessa Maria Maria Beatrice d'Este [...]*, MDCCLXXI (*Ascanio in Alba* fu composto per l'occasione).

Lucio Silla, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Dopo *La finta semplice*, allestita nel febbraio 2005, dove il pubblico veneziano aveva potuto apprezzare un giovane e non frequentatissimo Mozart comico, per le celebrazioni dei duecentocinquanta anni dalla nascita (quest'anno cioè) il Teatro La Fenice ha scelto una tra le sue prime esperienze operistiche nel genere serio: per l'esattezza la terza, dopo *Mitridate re di Ponto* (dicembre 1770) e la serenata teatrale *Ascanio in Alba* (ottobre 1771).

Lucio Silla fu la più impegnativa fatica del giovane Mozart per il pubblico italiano; al pari dei due lavori precedenti, l'opera era stata commissionata, in vista del carnevale 1772-1773, dal Teatro Regio Ducale di Milano, dove il *Mitridate* era stato accolto con notevole favore. Il libretto prescelto era stato steso da un letterato livornese, Giovanni de Gamerra, che con l'operista Mozart, più o meno direttamente, avrebbe avuto anche in seguito dei rapporti: suo (per l'esattezza del libretto *Sismano nel Mogol* scritto per Paisiello) è il recitativo ed aria «A questo seno, deh vieni – Or che il cielo a me ti rende» KV 374 (1781), come sua, per una ripresa a Dresda nel 1794, è quella che sarebbe divenuta la più utilizzata fra le traduzioni italiane della *Zauberflöte*.

Giunto a Milano nell'ottobre 1772, Mozart si trovò inizialmente costretto, con scarso entusiasmo, a ritornare sui recitativi che aveva già composto a Salisburgo per avvantaggiarsi sui tempi: essi erano stati nel frattempo modificati nientedimeno che dal Metastasio, il quale aveva decretato la propria «pienissima approvazione» al libretto di Gamerra – forse apprezzandone l'assonanza con lo scioglimento della sua *Clemenza di Tito* –, ma non si era astenuto dall'apportarvi tagli, ritocchi ed aggiunte di propria mano (inserendo, fra l'altro, un'intera scena).

Sbrigati i recitativi, Mozart si dedicò da novembre alle arie, come da prassi solo dopo aver conosciuto di persona le qualità vocali degli interpreti prescelti. Il *cast* a disposizione fu complessivamente di buon livello; spiccavano in particolare gli interpreti per i ruoli di Giunia e Cecilio, cui Mozart riservò la scrittura più difficile: rispettivamente due stelle del canto italiano come il soprano Anna De Amicis e il castrato Venanzio Rauzzini, futuro interprete dedicatario del celebre motetto *Exsultate, jubilate* KV 158a. L'opera andò in scena il 26 dicembre con non pochi problemi: imbarazzò in particolare il tenore Bassano Morgnoni, chiamato all'ultimo momento a sostituire il titolare nel ruolo eponimo. Cantore di chiesa, totalmente digiuno di palcoscenico, Morgnoni compromise più d'una scena con la primadonna («sembrava quasi volesse darle degli schiaffi e portarle via il naso col pugno, sì da muovere al riso tutto il pubblico», ricorda papà Leopold).

Ciononostante, nell'insieme l'opera incontrò un buon successo, tale da garantirle venticinque repliche, che però non fruttarono al giovane Wolfgang neppure una menzione nella «Gazzetta di Milano». A differenza dal libretto di Gamerra – musicato in seguito da Johann Christian Bach (1773), Pasquale Anfossi (1774) e Michele Mortellari (1778) – la partitura di Mozart non fu più riproposta fino a tempi, i nostri, saggiamente volti alla riscoperta di tesori nascosti dimenticati.

Fra i commentatori mozartiani emerge un certo disorientamento per il contrasto fra le qualità della partitura e la sua scarsa fortuna. Vi è anche chi ha notato con un certo disappunto come que-



Mozart in una miniatura su avorio attribuita a Martin Knoller (1725-1804), probabilmente dipinta a Milano nel 1773. Augsburg, Mozart-Gedenkstätte. «Si ritiene che Nannerl abbia ricevuto questo ritratto dal fratello, e che ad esso si riferisca, dopo la morte di Mozart, dicendo che lo fa sembrare ‘giallo e malaticcio’» (cfr. HUTCHINGS, *Mozart cit.*).

st'opera, che fra le tre scritte dal giovane Mozart per Milano appare certamente la migliore, ne segni anche la fine della collaborazione col capoluogo lombardo, nonché dei contatti con il mondo musicale della penisola. Non è difficile capire alcune cause di questa situazione: la maggior conoscenza odierna del repertorio operistico settecentesco rende avvertiti del fatto che con *Lucio Silla* il sedicenne Mozart iniziava ad approfondire problematiche compositive (e, del pari, espressive) personali; forse appunto *troppo* personali rispetto a un'epoca e a una sensibilità che perlopiù concepiva la soggettività nell'opera d'arte non come un pregio, bensì come un fastidioso accidente.

La propensione mozartiana, peraltro del tutto assecondata dal testo del *Silla*, a un'intonazione tragica e appassionata, l'incombere delle immagini di morte, la sperimentazione di forme musicali nuove e/o inusitate (ben nove i recitativi accompagnati, per non parlare dell'originalissima struttura delineata per la grande scena conclusiva dell'atto primo) parlavano appunto la lingua, ai più estranea, di una personalità artistica fuori dal comune, destinata paradossalmente a non far breccia nel proprio tempo non per imperizia ma per eccesso di genialità: come spiega Carli Ballola, esaltando qualsiasi genere o forma musicale gli passasse per le mani, Mozart tutto assorbiva ma, nel contempo, tutto 'bruciava', portando il retaggio storico ad un *non-plus-ultra* che ne implicava anche la definitiva liquidazione.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

ATTO PRIMO

Nei dintorni di Roma, sulle rive del Tevere, il senatore Cecilio, proscritto ma rientrato segretamente in patria, incontra l'amico Lucio Cinna, dal quale apprende che il dittatore Lucio Silla ha diffuso la notizia della sua morte, con lo scopo di sposare al suo posto l'amata Giunia. Frattanto Silla riesce a convincere la sorella Celia a perorare la sua causa: Giunia dovrà sposarlo, altrimenti sarà sottomessa a forza. La donna resta inflessibile, e preferisce la morte piuttosto che cedere all'uccisore del padre, Mario, e dell'amante. La sera stessa Giunia si reca al sepolcro del padre dove l'attende Cecilio, che l'abbraccia fra lagrime di gioia.

ATTO SECONDO

Silla confessa a se stesso il rimorso che gli causa l'uso di tanta prepotenza, ciononostante decide di impalmare Giunia e di far sposare Cinna con Celia, che ne è innamorata. Intanto, dopo aver trattenuto a stento il furore di Cecilio, Cinna propone a Giunia di sposare Silla con lo scopo di ucciderlo nel talamo. La donna rifiuta, per poi respingere le ulteriori minacce di morte di Silla, per sé e per l'amato; nel frattempo Cecilio, intervenuto alla festa di popolo per il dittatore davanti al Campidoglio, sguaina la spada contro il tiranno: prontamente disarmato e messo in catene, commuove Silla, con la costanza e fedeltà del suo amore per Giunia.

ATTO TERZO

Davanti alle carceri, Cinna ammonisce Celia: accetterà di sposarla, a patto che lei convinca il fratello a dimenticare l'amore per Giunia. Poi raggiunge Cecilio in prigione, dove arriva anche Giunia per dargli l'estremo addio, decisa a suicidarsi dopo la sua esecuzione. Una volta sul Campidoglio, Silla accusa sì Cecilio davanti al popolo, ma per ringraziarlo e acconsentire alle sue nozze con Giunia. Quindi perdona anche Cinna, giunto lì per ucciderlo, e gli dà in sposa Celia. Infine rende alla patria la libertà, deponendo la corona d'alloro, mentre tutti celebrano la sua saggezza, infine trionfante.

Argument

PREMIER ACTE

Aux alentours de Rome, sur les rives du Tibre, le sénateur proscrit Cecilio, qui est rentré secrètement à la patrie, rencontre son ami Cinna et apprend que le dictateur Lucio Silla a répandu la nouvelle de sa mort, pour épouser à sa place Giunia, sa bien-aimée. Entre-temps, Silla demande à sa sœur Celia de plaider sa cause auprès de Giunia: il faut qu'elle consente au mariage, sinon elle devra s'y soumettre de force. Giunia demeure pourtant inébranlable; elle préfère mourir plutôt que de céder au meurtrier de son père, Mario, et de son amant. Le soir même, Giunia se rend au tombeau de son père, où l'attend Cecilio; les deux amants s'embrassent, heureux et émus de se retrouver.

DEUXIÈME ACTE

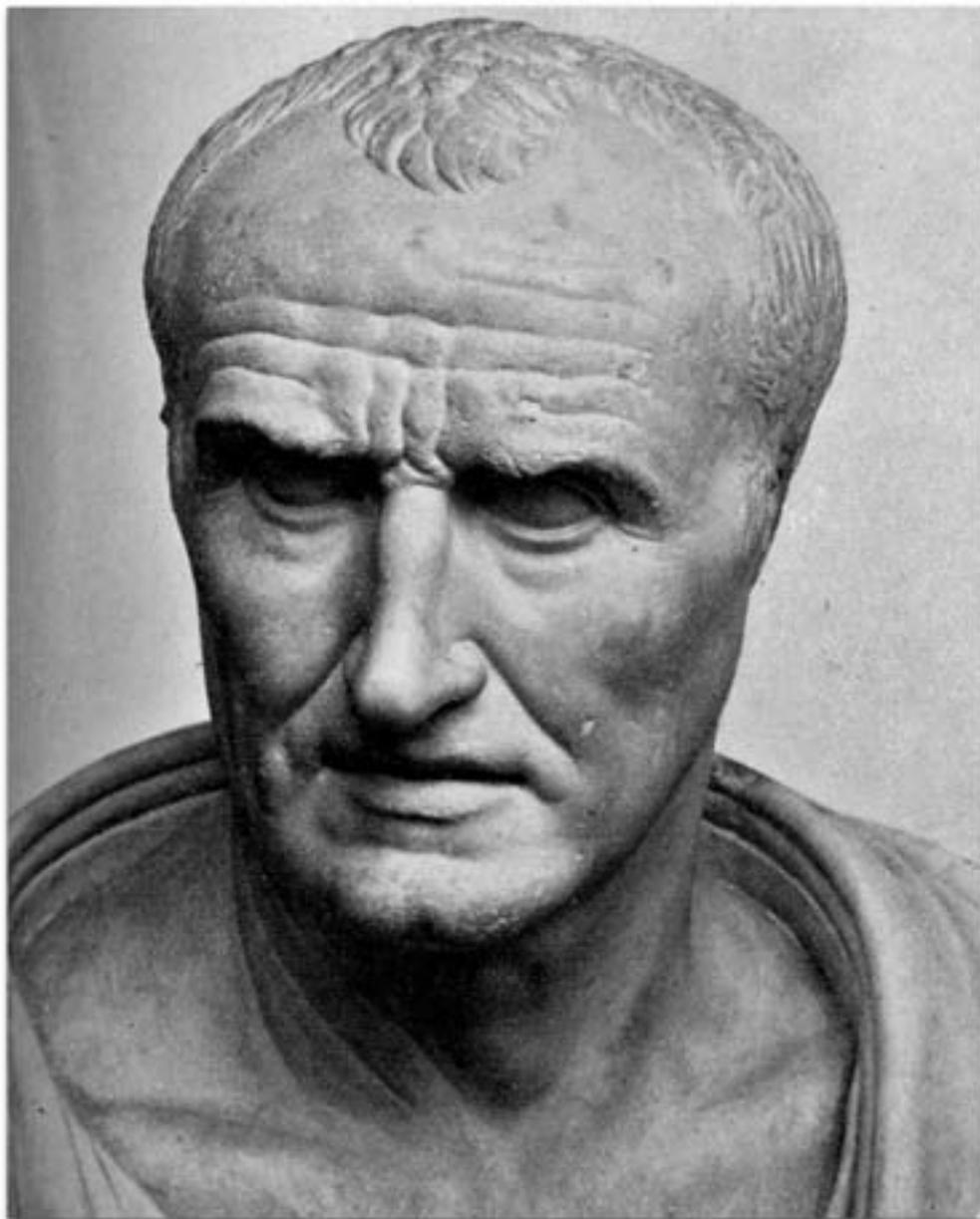
Silla avoue à part soi qu'il a des remords lorsqu'il exerce tant de violence, mais malgré cela il décide d'épouser Giunia et de marier Celia à Cinna, dont elle est éprise. Cinna parvient à grand-peine à calmer la fureur de Cecilio; ensuite, il suggère à Giunia d'épouser Silla, afin de le tuer dans le lit nuptial. La jeune femme cependant refuse, avant de repousser encore une fois Silla, qui la menace de mort avec son amant. Au Capitole, pendant la fête du peuple en l'honneur du dictateur, Cecilio surgit en brandissant son épée contre le tyran, mais il est aussitôt désarmé et enchaîné; la constance et la fidélité de son amour pour Giunia touchent pourtant le même Silla.

TROISIÈME ACTE

Devant les prisons, Cinna avertit Celia qu'il va l'épouser à la condition qu'elle convainque son frère de renoncer à son amour pour Giunia; puis il rejoint Cecilio dans son cachot, où Giunia arrive elle aussi, bien décidée à se suicider après son exécution, pour lui dire adieu à jamais. Une fois au Capitole, Silla accuse Cecilio devant le peuple et le Sénat, mais après lui accorde la grâce et la main de Giunia. Ensuite il pardonne même Cinna, qui était arrivé pour le tuer, et lui donne Celia en mariage. Finalement il rend la liberté à la patrie et ôte sa couronne de laurier, pendant que tous célèbrent sa sagesse et sa magnanimité.



Ritratto di Lucio Cornelio Silla su un denaro coniato da Quinto Pompeo Rufo nel 57 a. C. circa. Roma, Museo Nazionale Romano.



Gaio Mario (157-86 a.C.). Monaco, Antikensammlungen. La figura del vincitore dei Cimbri e dei Teutoni e grande rivale di Silla ispirò un fortunato libretto di Gaetano Roccaforte, musicato la prima volta da Jommelli (1747) e quindi, tra gli altri, da Galuppi, Cimarosa, Bertoni.

Synopsis

ACT ONE

On the outskirts of Rome along the riverbanks of the Tevere, Senator Cecilio, who had been banished from the country but has secretly returned, is meeting his friend Lucio Cinna. He thus learns that the dictator Lucio Silla has spread the news of his alleged death, because he wants to marry Giunia, the woman Cecilio loves. In the meantime, Silla manages to convince his sister to plead his cause – Giunia must agree to marry him, otherwise she will be forced to. The obstinate woman then says that she would rather die than give into the murderer of her father, Mario, and her beloved. That very evening, Giunia goes to her father's burial place where Cecilio is awaiting her. They fall into each other's arms with tears of joy.

ACT TWO

Silla admits to himself that he abhors such abuse of power but still decides to marry Giunia and have Cinna marry Cecilia, whom the former loves. Meanwhile, after he has barely managed to keep Cecilio's fury at bay, Cinna tells Giunia to marry Silla so she can kill him in the nuptial bed. The woman refuses and then spurns Silla's repeated threats to kill both her and her beloved; in the meanwhile, Cecilio, who has come to the celebrations for the dictator on the Capitol, draws his sword against the tyrant – He is immediately disarmed and put in chains. Silla is moved by the constancy and faith of his love for Giunia.

ACT THREE

Outside the prisons, Cinna is admonishing Celia – He will agree to marry her as long as she convinces her brother to forget his beloved Giunia. He then also goes to Cecilio in the prison, followed by Giunia who has come to make her last farewells, having decided to kill herself once he has been executed. Standing on the Capitol, Silla accuses Cecilio before the people, but thanks him for having allowed him to marry Giunia. He then also forgives Cinna, who had come to kill him, and allows him to marry Celia. Finally, he declares his country free of tyranny, laying down his laurel crown, while everyone celebrates his wisdom.

Handlung

ERSTER AKT

Am Tiberufer, unweit von Rom, trifft sich der heimlich aus der Verbannung in seine Heimat zurückgekehrte Senator Cecilio mit seinem Freund Lucio Cinna, von dem er erfährt, daß der Diktator Lucio Silla ihn öffentlich für tot erklärt hat. Mit dieser List bezweckt Silla, Cecilios Verlobte Giunia zur Heirat zu bewegen, wobei ihm seine Schwester Celia ihre Unterstützung zusagt: wenn Giunia nicht gewillt ist, ihn aus freien Stücken zu heiraten, soll sie mit Gewalt dazu gezwungen werden. Doch Giunia unerschütterlicher bleibt standhaft: sie will lieber sterben, als sich mit dem Tyrannen zu vermählen, dem sie den Mord an ihrem Vater Mario und ihrem Geliebten anlastet. Am gleichen Abend begibt sie sich an das Grab ihres Vaters, wo Cecilio bereits auf sie wartet und sie unter Freudentränen in die Arme schließt.

ZWEITER AKT

Silla gesteht sich zwar Gewissensbisse ob der eigenen Brutalität ein, hält aber dennoch an seinem Vorhaben fest, Giunia zu ehelichen. Außerdem will er Celia mit dem von ihr geliebten Cinna vermählen. Unterdessen gelingt es Cinna nur mit Mühe und Not, Cecilios Zorn zu bändigen. Er unterbreitet Giunia einen Plan: Sie soll Sillas Drängen zum Schein nachgeben, um ihn im Schlafgemach töten zu können. Doch Giunia weist diesen Plan ebenso zurück wie den neuerlichen Erpressungsversuch Sillas, der ihr mit dem Tode droht. Zur gleichen Zeit erscheint Cecilio auf dem Volksfest zu Ehren des Diktators vor dem Capitol und stürzt sich mit gezücktem Schwert auf den Tyrannen: er wird jedoch prompt von den Wachen entwaffnet und in Ketten gelegt. Der Diktator ist allerdings von Cecilios Standhaftigkeit und seiner Treue zu Giunia ergriffen.

DRITTER AKT

Vor dem Kerker ermahnt Cinna Celia: er ist bereit, sie unter der Bedingung zu heiraten, daß sie ihren Bruder von dessen Liebe zu Giunia abbringt. Darauf begibt er sich zu Cecilio in den Kerker, wo eben auch Giunia eintrifft, um für immer Abschied von ihrem Geliebten zu nehmen: sie ist fest entschlossen, sich nach dessen Exekution selbst das Leben zu nehmen. Als Silla auf dem Capitol eintrifft, erhebt er zwar vor dem versammelten Volk Anklage gegen Cecilio, begnadigt ihn jedoch unversehens und willigt in dessen Heirat mit Giunia ein. Schließlich verzeiht er auch dem zum Tyrannenmord bereiten Cinna und vermählt ihn mit seiner Schwester Celia. Damit nicht genug, schenkt er Rom die Freiheit zurück, indem er seine Lorbeerkrone niederlegt. Seine zuguterletzt triumphierende Weisheit wird von den Versammelten gefeiert.

Bibliografia

a cura di Andrea Chegai

La produzione giovanile seria e buffa di Mozart non gode di studi specifici, ma piuttosto di una certa quantità di studi trasversali in cui le prime opere di Mozart sono discusse comparativamente al repertorio teatrale corrente o alla produzione strumentale. In ogni caso c'è molto da fare, dato che dell'ampio catalogo del Salisburghese le opere in musica fino a *Idomeneo* (escluso) costituiscono uno dei settori meno frequentati da specialisti e ascoltatori. Senz'altro il centenario della nascita sarà l'occasione propizia per approfondirne lo studio, nei convegni e nelle svariate altre iniziative che stanno fiorendo un po' ovunque. Non si potrà comunque prescindere da alcuni testi fondamentali, da cui, in diversa misura, ricavare informazioni e valutazioni critiche sulle prime opere: fra questi le monografie storiche di Abert,¹ Dent,² Paumgartner,³ Einstein⁴ (ma le notizie su *Lucio Silla* sono all'incirca le stesse, trasmigrate da un testo all'altro), i più recenti contributi di Hildesheimer⁵ e Osborne,⁶ i due importanti volumi di Daniel Heartz⁷ e il libro di Kunze specifico su Mozart operista,⁸ ampiamente diffuso anche in Italia: un lavoro di ampio respiro, non sempre condivisibile sul piano dell'inquadramento storico ma di considerevole utilità per l'unità dello sguardo critico; a *Lucio Silla* sono destinate una ventina scarse di pagine (pp. 93-111). Il testo monografico italiano più recente, di carattere complessivo, è quello di Carli Ballola-Parenti,⁹ attualmente in ristampa; la collettanea più significativa, con saggi di grande rilievo e talora rifondativi, è stata curata da Sergio Durante per l'editore il Mulino, in occasione dell'altro bicentenario, quello della morte.¹⁰ Il rapporto del giovane Mozart con la società del suo tempo e i riflessi della sua figura sull'ambiente sono analizzati con taglio sociologico in un apprezzabile volumetto di

¹ HERMANN ABERT, *Mozart* [*Wolfgang Amadeus Mozart*, Leipzig, 1919-1921], a cura di Ettore Napoli, 2 voll., Milano, Il Saggiatore, 1984-1986, 2000³ (a cura di Paolo Gallarati).

² EDWARD JOSEPH DENT, *Il teatro di Mozart* [*Mozart's Operas*, Oxford, 1947], a cura di Paolo Isotta, Milano, Rusconi, 1994.

³ BERNHARD PAUMGARTNER, *Mozart* [*Mozart*, Berlin, 1927], Torino, Einaudi, 1994⁴.

⁴ ALFRED EINSTEIN, *Mozart. Il carattere e l'opera* [*Mozart. His Character, His Works*, New York, 1945], Milano, Ricordi, 1951, rist: 1991.

⁵ WOLFGANG HILDESHEIMER, *Mozart* [*Mozart*, Frankfurt am Main, 1977], Milano, Sansoni, 1979; rist. Milano, Rizzoli, 1982.

⁶ CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Mozart* [*The Complete Operas of Mozart. A Critical Guide*, London, 1978], Firenze, Sansoni, 1982.

⁷ *Mozart's Operas*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1990; *Haydn, Mozart, and the Viennese School 1740-1780*, New York, Norton, 1995.

⁸ STEFAN KUNZE, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»* [*Mozarts Opern*, Stuttgart, 1984], Venezia, Marsilio, 1990.

⁹ GIOVANNI CARLI BALLOLA-FRANCO PARENTI, *Mozart*, Milano, Rusconi, 1990.

¹⁰ *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, Il Mulino, 1991.

Norbert Elias, il suo ultimo;¹¹ un momento particolarmente significativo della formazione del Salisburghese e del suo confronto con la società e la cultura italiana è stato recentemente illustrato da Paolo Cattelan.¹²

Su *Lucio Silla* pochi invece i riferimenti bibliografici: su tutti la ricca prefazione (in tedesco) di Kathleen Kuzmick-Hansell all'edizione da lei medesima curata per la *Neue Mozart Ausgabe*,¹³ dove sono accuratamente descritte le vicende legate alla prima rappresentazione e abbozzata un'analisi complessiva dell'opera; della stessa autrice lo studio sul Regio Ducal Teatro attorno agli anni del *Lucio Silla*, che resta a tutt'oggi testo di riferimento per la vita teatrale settecentesca.¹⁴ Vedi poi il recente volume di Laurine Quetin, frutto di numerosi suoi studi precedenti, dedicato anche alla duplice intonazione del *Lucio Silla* da parte di Mozart e di Johann Christian Bach, e più estesamente a una comparazione della rispettiva produzione teatrale nel quadro dell'opera italiana dell'epoca;¹⁵ il lettore avrà modo di trovarvi ricapitolate le principali vicissitudini del genere serio e le questioni critico-estetiche prevalenti. Sullo stesso contesto anche un più anziano lavoro di Gärtner;¹⁶ di maggior respiro invece la monografia di Esch, in lingua tedesca, dove vengono discusse tutte e quattro le versioni di *Lucio Silla* (di Mozart, Bach, Anfossi e Mortellari).¹⁷

Per un quadro del sistema produttivo dell'opera italiana di questo periodo utile la lettura congiunta del noto volume di Robinson sull'opera napoletana¹⁸ (da intendersi nell'accezione più ampia) e del saggio di Franco Piperno contenuto nella *Storia dell'opera italiana*.¹⁹ I problemi e i caratteri della drammaturgia dell'opera italiana del Settecento e poi dell'Ottocento nel suo complesso sono discussi e inquadrati metodologicamente in un noto saggio di Dahlhaus;²⁰ per quanto riguarda lo spettacolo d'opera nel suo assieme (soggetti, gusto, rapporto col teatro di parola) vedi i volumi di Gallarati e di Chegai.²¹ Per contestualizzare a grandi linee la produzione operistica di Mozart nel complesso produttivo della seconda metà del Settecento utili inoltre i seguen-

¹¹ NORBERT ELIAS, *Mozart. Sociologia di un genio* [Mozart. *Zur Soziologie eines Genies*, Frankfurt am Main, 1991, 2005²], Bologna, il Mulino, 1991.

¹² PAOLO CATTELAN, *Mozart. Un mese a Venezia*, Venezia, Marsilio, 2000.

¹³ KATHLEEN KUZMICK-HANSELL, *Vorwort*, in WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, edizione critica a cura di Kathleen Kuzmick-Hansell, Kassell-Basel-London, Bärenreiter, 1986, pp. IX-XLIII («*Neue Mozart-Ausgabe* II/5/7»).

¹⁴ EAD., *Opera and ballet at the Regio Ducal Teatro of Milan: 1771-1776*, Ann Arbor, UMI, 1991.

¹⁵ LAURINE QUETIN, *L'«opera seria» de Johann Christian Bach à Mozart*, Genève, Minkoff, 2003.

¹⁶ HANS GÄRTNER, *Johann Christian Bach: Mozarts Freund und Lehrmeister*, München, Nymphenburger, 1989.

¹⁷ CHRISTIAN ESCH, «*Lucio Silla*»: *vier Opera-Seria-Vertonungen aus der Zeit zwischen 1770 und 1780*, Baden, Korner, 1994.

¹⁸ MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca* [Naples and Neapolitan Opera, Oxford, 1972], a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984.

¹⁹ FRANCO PIPERNO, *Il sistema produttivo, fino al 1780*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, voll. 4-6, Torino, EDT, 1987-1988, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, 1987, pp. 3-75. Vedi anche ID., *L'Opera in Italia nel secolo XVIII*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, 6 voll., Torino, UTET, 1995-1997, II: *Gli italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia*, 1996, pp. 97-199.

²⁰ CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana* cit., VI: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, 1988, pp. 77-162 (rist.: *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EDT, 2005).

²¹ PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, ID., *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1993, ID., *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 217-231 (in cui si raccolgono saggi pubblicati precedentemente in svariate sedi); ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 1998, 2000².



Lucio Silla alla Staatsoper di Dresda, 1955; allestimento di Erich Geiger e Gerhart Schade. In scena: Ruth Glowka (Giunia), Karl-Heinz Thomann (Silla).

ti volumi collettanei: *I vicini di Mozart*²² e *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*;²³ una efficace prospettiva comparata negli atti del convegno *Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa*,²⁴ con una particolare attenzione al repertorio comico, ma non senza riferimenti alla produzione restante. Ciò vale anche per il volume curato da Mary Hunter sull'opera buffa a Vienna e il suo pro-

²² In due volumi: *Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1989; *La farsa musicale veneziana, 1750-1810*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989.

²³ *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*, a cura di Annalisa Bini, Lucca, LIM, 1994.

²⁴ *Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa*, Convegno Italo-tedesco (Rom 1993), «Analecta Musicologica», 31, 1998. Vedi anche MICHAEL F. ROBINSON, *Paisiello, Mozart and Casti in Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, a cura di Ingrid Fuchs, Tutzing, Schneider, 1993, pp. 71-79, e RAFFAELE MELLACE, *Nel laboratorio di Da Ponte: «Cosi fan tutte», «Le nozze di Figaro» e la librettistica coeva*, «Rivista italiana di musicologia», xxxiii/2, 1998, pp. 279-300.

prio, dove si prospettano ulteriori e aggiornate prospettive d'indagine.²⁵ Molte delle osservazioni ricavate da questo repertorio critico possono essere utilmente incrociate ai saggi contenuti nel classico *L'opera italiana nel Settecento* di Reinhard Strohm;²⁶ fanno al nostro caso le pagine dedicate al *Re pastore*, di poco successivo al *Lucio Silla* milanese, che hanno contribuito a risollevarne le sorti critiche della produzione teatrale giovanile di Mozart (pp. 363-387).

La tecnica compositiva e l'organizzazione strutturale-drammaturgica dell'operista tardo settecentesco è esaminata approfonditamente in un gruppo di saggi in lingua inglese, pubblicati perlopiù su riviste straniere di grande diffusione: l'ottica, ancora, è prevalentemente quella dell'opera buffa, da cui è possibile comunque risalire ad altro contesto (e ciò la dice lunga sull'inclinazione prevalente in ambito di studi sulla drammaturgia musicale settecentesca). Fra questi vedi almeno due fondamentali saggi di James Webster: il primo sulla concezione di dramma applicata alle opere settecentesche e sulla funzione drammatica propria delle arie, l'altro sull'utopia critica, maturata in contesti ottocenteschi, che vorrebbe l'opera musicale 'necessariamente' coesa dall'unità di ogni suo componente.²⁷ Nei numerosi articoli del musicologo americano John Platoff si riconsiderano svariati luoghi comuni e si mettono in luce gli elementi che accomunano Mozart ai colleghi italiani dell'epoca (si analizzano in particolare le scelte tonali delle arie, l'impianto drammaturgico complessivo, le tecniche di composizione dei finali d'atto).²⁸ Su questi problemi Friedrich Lippmann ha scritto pagine importanti (ma alcuni contributi sono leggibili solo in lingua tedesca), dove si affrontano i vari argomenti in un'ottica 'italiana' piuttosto che strettamente mozartiana, assai utile comparativamente.²⁹ La morfologia dell'opera di questo periodo (cavatine, rondò, ca-

²⁵ *Opera buffa in Mozart's Vienna*, a cura di Mary Hunter e James Webster, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; MARY HUNTER, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

²⁶ REINHART STROHM, *L'opera italiana nel Settecento* [*Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilmeshausen, 1979; nuova ed. inglese: *Dramma per musica: Italian opera seria of the eighteenth century*, Yale, 1997], Venezia, Marsilio, 1991, nuova ed.: 1997.

²⁷ JAMES WEBSTER, *The Analysis of Mozart's Arias*, in *Mozart Studies*, a cura di Cliff Eisen, Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 101-199, ID., *Mozart's Operas and the Myth of Musical Unity*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 197-218 (nello stesso numero cfr. anche CAROLYN ABBATE-ROGER PARKER, *Dismembering Mozart*, pp. 187-195); vedi anche SABINE HENZE-DÖHRING, *Die Arienformen in Mozarts Opern*, «Mozart-Jahrbuch», 1968/70, pp. 66-76. Sul rapporto fra analisi ed esegesi di arie e concertati, e relative questioni metodologiche, vedi ancora JAMES WEBSTER, *Understanding opera buffa: analysis = interpretation*, in *Opera buffa in Mozart's Vienna* cit., pp. 340-377 e SERGIO DURANTE, *Analysis and dramaturgy: reflections towards a theory of opera*, ivi, pp. 311-339.

²⁸ JOHN PLATOFF, *A New History for Martin's «Una cosa rara»*, «The Journal of Musicology», 12, 1994, pp. 85-115, ID., *Catalogue Arias and the 'Catalogue' Aria*, in *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on His Life and Music*, a cura di Stanley Sadie, Oxford, Clarendon Press, 1996, pp. 296-311; ID., *How Original was Mozart? Evidence from the opera buffa*, «Early Music», 20, 1992, pp. 105-117; ID., *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «The Journal of Musicology», 7, 1989, pp. 191-230; ID., *Myths and Realities about Tonal Planning in Mozart's Operas*, «Cambridge Opera Journal», VIII/1, 1996, pp. 3-15; ID., *The buffa Aria in Mozart's Vienna*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 99-120; ID., *Tonal Organization in 'Buffo' Finales and the Act II Finale of «Le nozze di Figaro»*, «Music & Letters», 72, 1991, pp. 387-403; *Tonal Organization in the «opera buffa» of Mozart's Time*, in *Mozart Studies 2*, a cura di Cliff Eisen, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 139-174. Sull'individuazione di criteri tonali e ritmici nella configurazione morale e sociale dei personaggi un caso significativo è discusso da FRANCO PIPERNO, *«La mia cara Cecchina è baronessa»: livelli stilistici e assetto drammaturgico ne «La buona Figliuola» di Goldoni-Piccinni*, «Analecta musicologica», 30/II, 1998, pp. 523-542.

²⁹ FRIEDRICH LIPPMANN, *Il «Grande Finale» nell'opera buffa e nell'opera seria: Paisiello e Rossini*, «Rivista italiana di musicologia», XXVII/1-2, 1992, pp. 225-255; ID., *Paisiello und Mozart in der Opera Buffa*, in *Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa* cit., pp. 117-202; ID., *Tendenzen der Italienischen Opera Seria am Ende der 18. Jahrhunderts- und Mozart*, «Studi musicali», XXI/2, 1992, pp. 307-358. Sul tema dei finali, e in particolare su

balette e finali) è stata recentemente fatta oggetto di studi su duplice base lessicale ed analitica: vedi in particolare i lavori di Beghelli e Chegai.³⁰ Gli slittamenti stilistici nelle opere mozartiane e affini, da serio a buffo e viceversa, sono trattati da Henze-Döhring, Goehring e nuovamente da Hunter.³¹

Riguardo infine al fondamentale ma ancora irrisolto problema della reciproca influenza fra lo stile strumentale e la forma delle arie vocali durante il Settecento, d'obbligo il riferimento a due studi ormai epocali di Charles Rosen;³² a seguire un saggio di Martha Feldman su un caso limite nella produzione mozartiana,³³ da leggersi comparativamente ad alcune più recenti e polemiche pagine di Webster.³⁴ Per ulteriori e aggiornate indicazioni bibliografiche sulla 'forma-concerto', da cui risalire anche all'influenza esercitata sull'aria teatrale (e viceversa), vedi il recentissimo volume di Pagannone dedicato al Concerto per pianoforte e orchestra KV 491,³⁵ come dire: non contano tanto i 'generi' quanto i problemi, e l'esigenza di risolverli.

uno dei primi casi, è opportuno tornare anche a DANIEL HEARTZ, *Vis Comica: Goldoni, Galuppi and «L'Arcadia in Brenta» (Venice, 1749)*, in *Venezia e il melodramma nel Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro, 2 voll., Firenze, Olschki, 1978-1981, II, pp. 33-73; vedi anche FRANCESCO BLANCHETTI, *Tipologia musicale dei concerti nell'opera buffa di Giovanni Paisiello*, «Rivista italiana di musicologia», XIX, 1984, pp. 234-260.

³⁰ MARCO BEGHELLI, *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica, III: Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 2000, pp. 185-217; ID., *Alle origini della cabaletta*, in «*L'aere è fosco, il ciel s'imbruna*». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, Palazzo Giustiniani Lolin, 10-12 aprile 1997), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 593-630; ANDREA CHEGAI, *Forme limite ed eccezioni formali in mezzo secolo di intonazioni metastasiane. Cavatine, arie pluristrofiche, rondò ed altro*, in *Il canto di Metastasio*, Atti del Convegno di Studi (Venezia, 14-16 dicembre 1999), a cura di Maria Giovanna Miggiani, 2 voll., Bologna, Forni, 2004, I, pp. 341-408; vedi anche – con un'ottica centrata più sull'opera seria che non su quella buffa – il recente ANDREA CHEGAI, *La cabaletta dei castrati. Attraverso le 'solite forme' dell'opera italiana tardosettecentesca*, «Il Saggiatore musicale», XI/2, 2003, pp. 221-268.

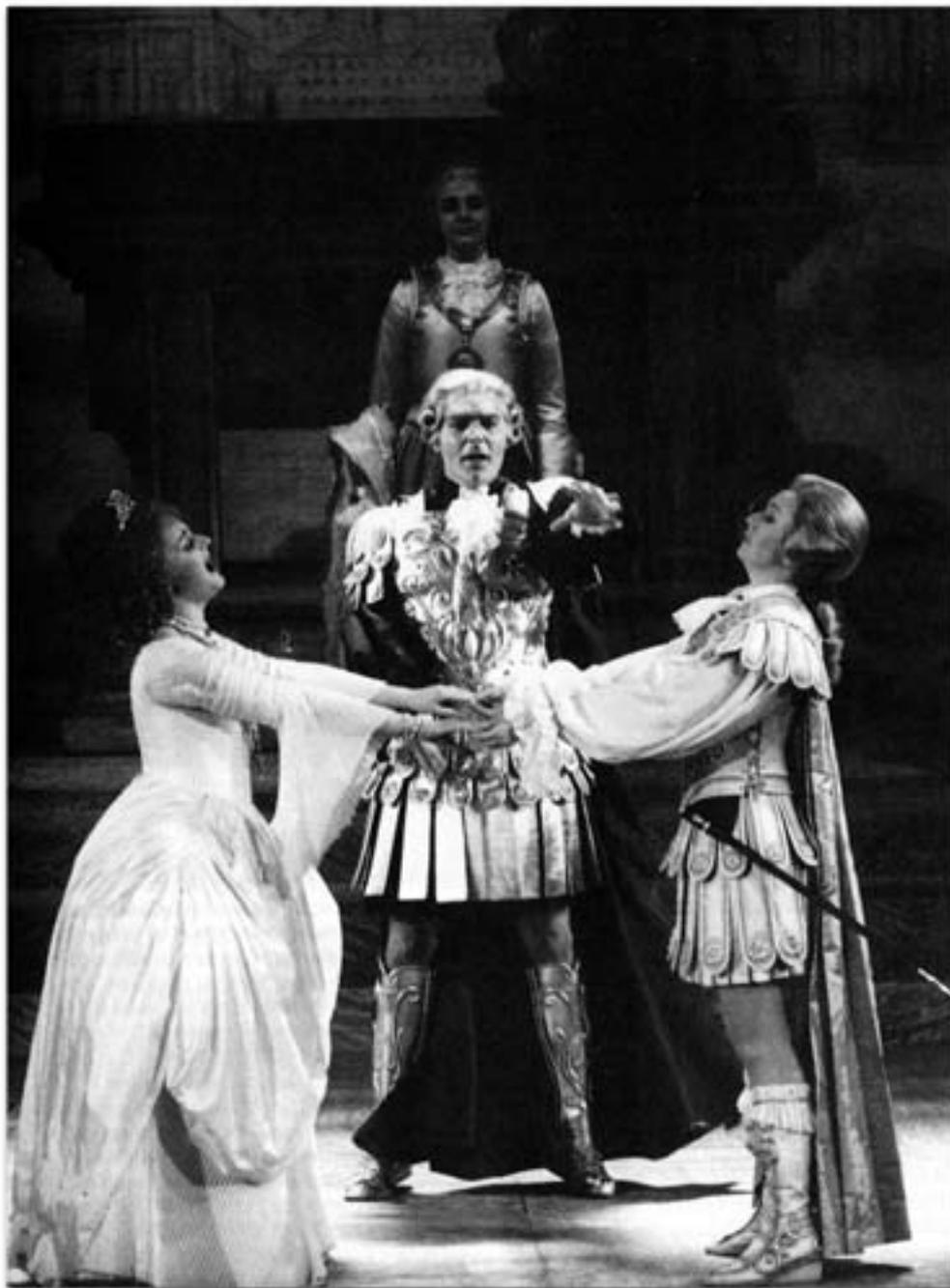
³¹ SABINE HENZE-DÖHRING, *Opera seria, opera buffa und Mozarts «Don Giovanni». Zur Gattungskongruenz in der Italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, «Analecta Musicologica», 24, 1986; EDMUND J. GOEHRING, *Despina, Cupid, and the Pastoral Mode of «Cosi fan tutte»*, «Cambridge Opera Journal», VII/2, 1995, pp. 107-133; ID., *The sentimental muse of opera buffa*, in *Opera buffa in Mozart's Vienna* cit., pp. 115-145; MARY HUNTER, *Some Representations of Opera Seria in Opera Buffa*, «Cambridge Opera Journal», III/2, 1991, pp. 89-108. Vedi anche MARITA P. MCCLYMONDS, *Opera seria? Opera buffa? Genre and style as sign*, in *Opera buffa in Mozart's Vienna* cit., pp. 197-231.

³² CHARLES ROSEN, *Le forme-sonata [Sonata Forms, New York, 1980]*, Milano, Feltrinelli, 1986, e *Lo stile classico [The classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven, London, 1971]*, Milano, Feltrinelli, 1989.

³³ MARTHA FELDMAN, *Il virtuoso in scena. Mozart, l'aria, il concerto (K. 135, K. 216, K. 238)*, «Rivista italiana di musicologia», XXVII, 1993, pp. 255-298.

³⁴ JAMES WEBSTER, *Are Mozart's Concertos «Dramatic»? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s*, in *Mozart's Piano Concertos: Text, Context, Interpretation*, a cura di Neil Zaslaw, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, pp. 107-137.

³⁵ GIORGIO PAGANNONE, *W. A. Mozart: Concerto per pianoforte e orchestra K 491 in Do minore*, Roma, Carocci, 2006.



Lucio Silla (finale) all'Opernhaus di Zurigo, 1981; allestimento di Jean-Pierre Ponnelle e Pet Halmen. In scena: Edita Gruberova (Giunia), Eric Tappy (Silla), Ann Murray (Cecilio).

Online

a cura di Roberto Campanella

O Roma o ... Mozart

Lucio Silla – come si sa – fu protagonista di uno tra i periodi più travagliati della storia di Roma repubblicana, caratterizzato – oltre che da pericoli esterni – da aspri scontri a livello politico in seno alla società capitolina, che sfociarono in una vera e propria guerra civile, in cui erano contrapposti i ‘democratici’ capeggiati da Caio Mario e gli ‘aristocratici’ guidati appunto da Silla. Di ritorno dalla vittoriosa campagna contro Mitridate, Lucio Cornelio Silla, si rifiuta di deporre le armi ed entra con il suo esercito nell’Urbe, dove instaura una feroce dittatura, facendo scorrere il sangue dei suoi nemici. Tale il personaggio consegnatoci dalla storia: un abile condottiero, ma anche un uomo senza scrupoli, che non esitò a calpestare il diritto, fomentare l’odio e praticare la violenza, pur di ‘salvare’ la repubblica (e se stesso) dai ‘comunisti’ di allora, vale a dire i tribuni della plebe e, in genere, i seguaci del partito democratico, promotori di ‘pericolose’ riforme a favore del popolo. Di tutt’altra natura le vicende riguardanti il protagonista dell’opera mozartiana, afflitto, più che dai dissidi politici, dalle pene d’amore per l’indocile Giunia, figlia dell’abborrito Mario. Il movente dell’azione scenica è qui legato soprattutto agli ‘affetti’, in linea con i dettami del melodramma metastasiano: una materia perfettamente congeniale alla musica del prodigioso compositore, ancora adolescente, ma già in grado di delineare con finezza e autenticità i tratti psicologici dei personaggi: il giovane Wolfgang, dunque, si distacca dall’allora diffuso ‘stile galante’, troppo lezioso e manierato, e arriva ad adattare, in qualche scena, le stesse forme tradizionali alle esigenze di verosimiglianza del dramma, che peraltro si conclude con un improbabile quanto convenzionale lieto fine.

L’opera, dunque, si impone grazie a questi suoi aspetti, per certi versi, innovativi, che non possono non suscitare l’interesse dello spettatore: ce lo conferma anche il *web*, dove non poche pagine sono dedicate a questo lavoro. Iniziamo dai siti nei quali si può reperire il libretto: si segnalano, in particolare, *Libretti d’opera*, che mette a disposizione il libretto corredato da alcuni dati statistici (apparizione dei personaggi, tempi di utilizzo dei personaggi e delle ‘tonalità’, cioè dei vari registri vocali),¹ e *Intratext* che permette tutta una serie di operazioni sul testo, come cercare la lista delle parole in ordine alfabetico (secondo la lettera iniziale o finale), oppure ordinate in base alla frequenza o alla lunghezza (i dati complessivi sono anche presentati in forma di grafico).² Ai precedenti può essere aggiunto *Classicistranieri.com*, che offre il libretto nel più elegante formato PDF, preceduto dalla prefazione dell’autore,³ e l’elvetico *Opernführer*, che lo propone anche in tedesco e in inglese.⁴

¹ <http://www.librettidopera.it/silla/silla.html>. Sul sito si può anche consultare un’utile elenco cronologico delle prime esecuzioni operistiche mozartiane a partire dal Seicento.

² <http://www.intratext.com/y/ITA2636.HTM>.

³ <http://www.classicistranieri.com/lo-luciosilla.pdf>.

⁴ http://www.opera-guide.ch/opern_komponisten.php?uilang=de&first-letter=M.

Sintesi della vicenda si possono leggere sulla versione diffusa in rete per concessione della casa editrice Baldini & Castoldi del *Dizionario dell'Opera* (preceduta da informazioni sulla genesi e seguita da una precisa analisi drammaturgico-musicale),⁵ sulle pagine di programmazione relative al quinto canale della filodiffusione (breve),⁶ nonché sul già citato *Opernführer* (in italiano e in tedesco).⁷ Il sito della casa editrice *Bärenreiter*, dopo una breve prefazione in inglese sulla genesi dell'opera, presenta l'elenco delle scene e dei numeri musicali;⁸ un analogo elenco si trova sul sito dell'università del Québec.⁹

Quanto a recenti o imminenti rappresentazioni dell'opera, citiamo anzitutto un sito salisburghese di informazioni, che offre (in tedesco) una breve presentazione dell'opera, la cui *première* si svolgerà nella città mozartiana per eccellenza il 25 luglio 2006, nello stesso allestimento realizzato qui a Venezia dalla Fenice (coprodotto con il Salzburger Festspiele, appunto) in occasione delle celebrazioni mozartiane. In altre pagine dedicate a *Mozart 2006* troviamo una serie di articoli e commenti, oltre a varie informazioni (le settimane musicali, le altre opere teatrali e strumentali in programma, i musei mozartiani).¹⁰ Un altro sito germanofono da consultare è quello della Staatsoper di Hannover, contenente una breve presentazione della *première* andata in scena nel gennaio di quest'anno.¹¹

Per qualche ragguaglio su alcune edizioni discografiche disponibili sul mercato, si consulti *Amazon.com* (edizione diretta da Nikolaus Harnoncourt – interpreti: Schreier, Gruberova, Bartoli, Upshaw, Kenny) che consente anche qualche breve ascolto,¹² nonché (riguardo alla stessa edizione) il danese *Box* con la possibilità di sentirne numerosi frammenti.¹³ Ascolti un po' più consistenti (dall'edizione DGG) sono offerti da *Mozart.at*.¹⁴

Sulla rete è presente anche il librettista Giovanni de Gamerra, di cui l'enciclopedia multimediale *Letteratura e Media* offre una telegrafica notizia biografica,¹⁵ mentre il sito dell'Istituto Musicale «P. Mascagni» di Livorno dedica una pagina all'illustre concittadino, segnalando convegni e pubblicazioni.¹⁶ Sempre a questo riguardo, la rivista *Drammaturgia.it* presenta la collana, diretta da Anna Laura Bellina, Bruno Brizi e Federico Marri, concernente i *Testi per musica di Giovanni de Gamerra*, giunta al suo quinto volume.¹⁷

A conclusione di questa prima parte, non possiamo negare qualche indicazione relativa al revisore del libretto, Pietro Metastasio, assoluta autorità in materia di versificazione 'melodrammatica', il quale, in base al gusto arcadico, volle trasformare grecamente il suo cognome, che in origine suonava 'Trapassi'. Il sito del MOS (Metastasio Opera del Settecento) Ensemble contiene un esauriente profilo biografico, insieme a documenti vari, tra cui i testamenti del poeta e la prefazione alla biografia redatta dallo storico della musica britannico Charles Burney (1726-1814).¹⁸

⁵ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1637.

⁶ http://www.radio.rai.it/FILODIFFUSIONE/auditorium/view.cfm?Q_EV_ID=55998&Q_PROG_ID=357.

⁷ http://www.opera-guide.ch/opern_komponisten.php?uilang=de&first-letter=M.

⁸ <http://www.baerenreiter.com/html/vosco/silla.htm>.

⁹ <http://www.quebec.ca/musique/catal/mozart/mozwa05c.html>.

¹⁰ http://blogs.salzburg.com/mozart2006/2005/11/lucio_silla.html.

¹¹ <http://www.staatstheater-hannover.de/indexoneun.html>.

¹² <http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/ASIN/B000000SC2/026-0469803-7016441>.

¹³ <http://box.dk/Magellan/pages/main.jsp?storeId=10801&pageId=collectionDisplay&viewId=837785>.

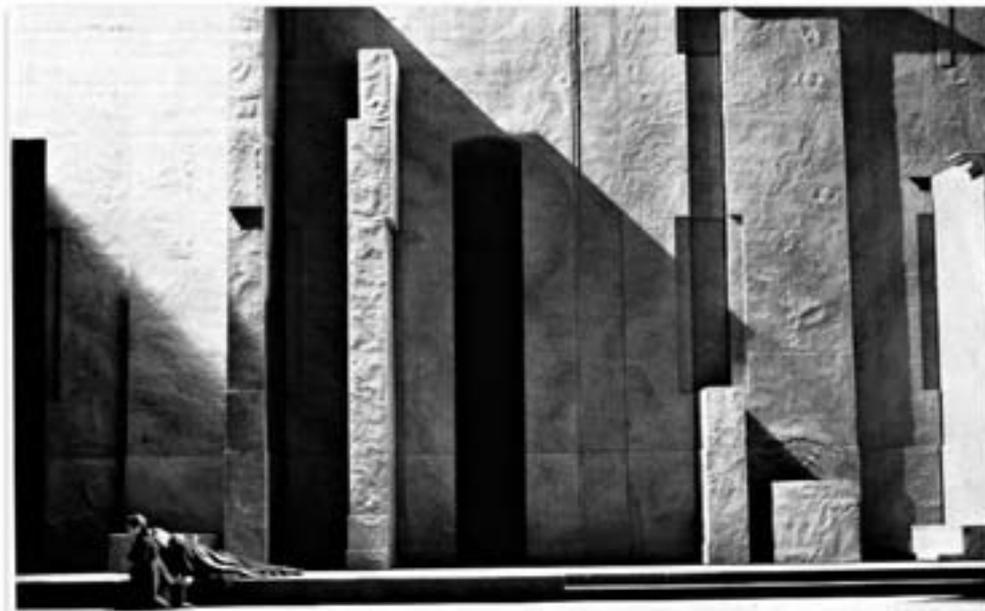
¹⁴ <http://www.mozart.at/mozarttest/dummy/index.php?id=803>.

¹⁵ http://itletteratura.net/letteratura/De_Gamerra-Giovanni-21EE.html.

¹⁶ http://www.istitutomascagni.it/conv_pub_tesi/gamerrag.html.

¹⁷ <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=2805>.

¹⁸ http://www.pietrometastasio.com/Pietro_bio_-1.htm.



Lucio Silla al Teatro alla Scala di Milano, 1983; regia di Patrice Chéreau, scene di Richard Peduzzi, costumi di Jacques Schmidt.

Lucio Silla (III.5) al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, 1985; regia di Patrice Chéreau, scene di Richard Peduzzi. In scena: Lella Cuberli (Giunia).

Altre pagine presenti in rete illustrano un progetto editoriale, che vede come protagonista ancora Anna Laura Bellina, insieme a Luigi Tessarolo: si tratta dell'edizione critica dei drammi per musica, di cui vengono addirittura forniti i testi integrali pubblicati.¹⁹

Dopodiché proseguiamo la nostra rassegna con i siti monografici dedicati a Mozart. Tra le pagine in italiano, il sito *Wolfgang Amadeus Mozart* contiene una «Biografia» definita «breve», ricca invece di collegamenti ipertestuali, accompagnata da alcune gallerie di immagini (ritratti, partiture autografe, lettere e altri documenti), dai profili biografici della famiglia Mozart e dalla cronologia della vita sullo sfondo dei principali avvenimenti storici contemporanei. Seguono le «Opere» (elencate secondo il catalogo Köchel o in ordine cronologico, ovvero raggruppate per tipo di composizione), una presentazione del libro di Marco Munara e Bruno Bianco, *Mozart. I testi delle composizioni vocali* («Testi»), alcuni «Saggi», qualche partitura *online* e un *forum* di discussione («Mozartiana»), oltre a un'ampia bibliografia («Libri»).²⁰ Per quanto riguarda *Lucio Silla*, si trovano indicazioni sull'organico orchestrale, la prima rappresentazione e i creatori dei ruoli, la trama, oltre a qualche nota sulle qualità musicali e la fortuna dell'opera.²¹

Cronologia.it contiene, invece, una biografia di Igor Principe («Mozart, genio e sregolatezza»), dedicata soprattutto alla prodigiosa infanzia, insieme a una nota su Antonio Salieri (giustamente riabilitato dopo la cattiva fama procuratagli dal film di Forman) e a uno strano trafiletto sul cosiddetto «effetto Mozart» ovvero il rafforzamento della memoria ottenibile grazie all'ascolto di brani mozartiani.²²

Merita una segnalazione anche il sito *Biografieonline.it*, che contiene appunto una breve biografia («Wolfgang Amadeus Mozart. Timpano di Dio»), preceduta da due *link* commerciali: «Wolfgang Amadeus Mozart nelle opere letterarie» (rassegna delle pubblicazioni del biennio 2003-2004) e «Visita la discografia di Wolfgang Amadeus Mozart» con 1187 titoli tra musica da camera, sinfonica e operistica, oltre a varie curiosità. Per ottenere le proposte (CD, DVD, libri) disponibili, occorre digitare il titolo dell'opera sull'apposito spazio del motore di ricerca, selezionando poi il supporto desiderato.²³

Numerosi sono i siti in inglese. *Mozart forum*, veramente pregevole soprattutto per la dovizia di documenti iconografici, esplicita nella pagina iniziale lo scopo per cui è nato: la discussione sulla musica, la personalità, il mondo del grande Salisburghese. Nelle pagine successive troviamo appunto un «Forum» di discussione, cui fanno seguito: il «Catalogo» Köchel (con il corredo di tre rare immagini e una nota esplicativa), un'ampia «Biography» (con la precisazione degli autori e – cosa rara in Internet – delle fonti bibliografiche), una ricchissima raccolta di «Images» (persone, luoghi e documenti), una lunga serie di biografie dei più importanti contemporanei, anche con l'ausilio – quando si tratta di musicisti – di vari *files* audio di qualità non disprezzabile («Who's Who»), un'imponente «Library» (articoli e saggi, bibliografia ragionata, foto fornite da amici ed ospiti, nonché l'archivio dei vecchi *fora*), una «News Room» (con informazioni sulle recenti pubblicazioni di CD e libri) etc.²⁴ Un altro sito monografico, *The Mozart project*, si divide in: «Biography» (contenente un ampio profilo della vita di Mozart con brevi biografie della madre, del padre e della sorella, oltre alla cronologia e all'albero genealogico della famiglia Mozart-Weber), «Compositions» (in pratica il catalogo Köchel), «Selected Essays»

¹⁹ <http://157.138.65.54:8080/metastasio/index.jsp>.

²⁰ <http://www.wamozart.it/biografia.html>.

²¹ <http://www.wamozart.it/opere/k135.html>.

²² <http://www.cronologia.it/storia/biografie/mozart.htm>.

²³ <http://biografie.leonardo.it/biografia.htm?BioID=38&biografia=Wolfgang+Amadeus+Mozart>.

²⁴ <http://www.mozartforum.com/>.

(articoli di vari esperti mozartiani) e, infine, una «Bibliography» (con la possibilità di visionare la copertina dei singoli volumi).²⁵

L'enciclopedia *Wikipedia*, analogamente, propone una breve biografia, divisa in «Family and early childhood years» (la prima infanzia), «The years of travel» (gli anni di viaggio), «Mozart in Vienna», «Mozart and Prague», «Final illness and death» (la malattia e la morte), cui seguono altre sezioni, tra cui: «Works, musical style and innovations» (opere, stile musicale e innovazioni), «Myths and controversies» (la vita più o meno romanzata di Mozart come argomento di spettacoli o opere letterarie), «Media» (una serie di ascolti, divisi per genere), «Further reading» (letture d'approfondimento), «altri argomenti» («See also»: tra essi, Mozart effect»: i benefici effetti della sua musica su grandi e piccini).²⁶

Piuttosto interessante anche il sito della BBC, che sulle pagine di *Wolfgang Amadeus Mozart-composer* – dopo una breve introduzione (che mette in rilievo le eccezionali doti del musicista, citando anche una lettera in cui l'autore stesso illustra il proprio metodo compositivo) – propone un breve profilo autobiografico («Brief History»), seguito dall'analisi di alcuni capolavori («Some of His Music»), da una sezione dedicata alle ultime composizioni e in particolare al *Requiem* («Last Days and Final Compositions»), nonché da una serie di giudizi sull'autore espressi in varie epoche («Quotations»).²⁷

Ai precedenti va aggiunto il sito della casa discografica Naxos, che offre una breve biografia del Maestro, accompagnata da qualche cenno sulla sua produzione divisa per generi e da una discografia analogamente ripartita, con rimandi ipertestuali al catalogo.²⁸

Di rilievo anche alcune pagine francofone. Iniziamo con un sito intitolato al grande Salisburghese, che offre un'ampia monografia dall'elegante veste grafica (ma accompagnata, ahimè, da un inarrestabile sottofondo musicale MIDI), che nella pagina iniziale riporta due giudizi 'definitivi', firmati rispettivamente da Franz Joseph Haydn e Richard Wagner. Essa si compone fondamentalmente di tre sezioni: «Biographie» (a sua volta divisa in: «Enfance», «Wolfgang serviteur», «Mozart à Vienne» e «La fin d'une vie», oltre a una «Chronologie»), «L'œuvre» («Ses principales œuvres», con esempi musicali ancora una volta MIDI, e «Requiem», che si sofferma sulla misteriosa committenza e le questioni 'filologiche') e, infine, «L'homme» (interessante percorso attraverso la strabiliante personalità mozartiana., i suoi contemporanei, la famiglia, gli amici, i rapporti con la massoneria, documenti e testimonianze).²⁹

Simile al precedente è *Ron*, il cui «Acceuil», contenente un articolato giudizio di Anne Queffélec, introduce principalmente a: «Biographie» (infanzia, maturità, ultime opere), «Chronologie» (la vita di Mozart in rapporto al contesto storico), «Généalogie» (genealogia di Mozart e datazione generale dei compositori, dalla musica antica al secolo ventesimo), «Voyages en Europe» (con cartina e tabella cronologica), «Mozart franc-maçon», «Œuvres majeures» (selezione delle opere più importanti con dignitosi esempi in *Real audio*, tratti da prestigiose edizioni discografiche), «Œuvre complète» (cioè il catalogo Köchel), «Analyse des œuvres» (in realtà l'analisi di un piccolo gruppo di composizioni, destinato probabilmente ad ampliarsi), «Fichiers MIDI» (comprendenti l'*ouverture* del *Lucio Silla*), «Partitions» (partiture acquisibili in formato PDF), «Livres & Film» (bibliografia e DVD delle opere più note), «Lexique» (piccolo glossario musicale), «Quiz»

²⁵ <http://www.mozartproject.org/>.

²⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Amadeus_Mozart.

²⁷ <http://www.bbc.co.uk/h2g2/guide/A395129>.

²⁸ <http://www.naxos.com/composer/btm.asp?fullname=Mozart, Wolfgang Amadeus>.

²⁹ <http://www.wa-mozart.net/>.



Lucio Silla (1.3) alla Staatsoper di Vienna, 1991; regia di Jean-Pierre Ponnelle e Grischa Asagaroff; scene e costumi di Pet Halmen. In scena: Eva Lind (Celia), Thomas Moser (Silla).

Lucio Silla all'Opernhaus di Zurigo, 1999; allestimento di Jean-Pierre Ponnelle.

(serie di domande a scelta multipla a due livelli di difficoltà), «Vos contributions», «Forum de discussion», «Chat» etc.³⁰

Veramente fondamentale, almeno per quanto riguarda la problematica della catalogazione, anche il sito dell'Université du Québec, che offre – oltre ad una biografia piuttosto ampia e discorsiva – il catalogo Köchel, preceduto da un'utilissima presentazione e seguito da vari «Annexes» e da alcune referenze bibliografiche.³¹ Tra le biografie in francese citiamo anche la stendhaliana *Vie de Mozart*, gratuitamente offerta *online* da *Gallica* (la grande raccolta di documenti digitali della Bibliothèque nationale de France), ricca, tra l'altro, di illuminanti aneddoti.³² Ma, ovviamente, ci troviamo ad un altro livello.

Passando alle lingue iberiche, molto accattivante dal punto di vista visivo è un sito monografico bilingue (catalano/castigliano), che si apre con l'accompagnamento della musica della *Zauberflöte*, anch'esso articolato in diverse parti: «Vida» (sintetiche biografie di Mozart e dei suoi familiari, alberi genealogici, gallerie di immagini, informazioni sulle tre città 'mozartiane' per eccellenza e i percorsi dei viaggi), «Obra» (il catalogo Köchel preceduto da un'introduzione con annessa bibliografia mozartiana, il testo poetico, in italiano e tradotto, delle arie e scene da concerto e dei *Lieder*, nonché i testi di *Don Giovanni*, *Zauberflöte* e *Requiem*, insieme ad altri contributi a carattere saggistico o informativo), «Anexos» (elenco di film con musica di Mozart, le *premières* operistiche al Liceu di Barcellona, la catalogazione dei concerti per violino, i *link* ai siti delle principali case discografiche, una serie di 'giochi', la vita di Salieri, gli ultimi studi sulle cause della morte e una lettera di dedica ad Haydn), «Auditori/Auditorio» (qualche esempio musicale), «Enllaços/Enlaces» (cioè *link* 'mozartiani') e, infine, *fora* di discussione, libri delle visite e *chat*.³³

In portoghese, il brasiliano *Info Net* propone una monografia piuttosto ampia e articolata di Camila Argolo, divisa in: «Vida» («Biografia», «Cronologia» in costruzione, «Arquivo de retratos» e «Árvores genealógicas»), «Obra» («Música vocal secular», «Música sacra e maçônica», «Música instrumental» e «Música de câmara» con archivio MIDI e l'ennesimo catalogo Köchel in preparazione), «Parentes e amigos», e «Documentos» (lettere e ricordi). Completano la monografia alcuni interessanti *link* esterni («Intérpretes», «Personagens históricos» e altro), oltre alla segnalazione delle novità, che arricchiscono il sito.³⁴

Tra i siti in lingua tedesca segnaliamo l'austriaco *AEIOU* (di cui esiste anche la versione inglese) contenente una cronologia ipertestuale, ritratti di Wolfgang e di alcuni suoi familiari insieme a immagini di luoghi 'mozartiani', nonché uno sguardo sintetico sulle più importanti sinfonie, cui segue l'analisi di tre composizioni famose, con la possibilità di ascoltare le singole sezioni prese in esame.³⁵

Inutile dire che il nome di Mozart è davvero universale e, quindi, esistono siti a lui dedicati nelle lingue più disparate: ad esempio se ne trova anche uno in lingua malese, all'interno del portale *Span City*, in cui la vita del musicista è inserita in un guazzabuglio biografico, in cui trovano posto anche Hitler, Osama bin Laden, Nostradamus, Licinio Crasso etc.³⁶ Un altro, in greco, è in-

³⁰ <http://ron3.free.fr/>.

³¹ <http://infopuq.quebec.ca/~uss1010/catal/mozart/mozwa.html#Liens/>.

³² <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-6945>.

³³ <http://www.webpersonal.net/mozart/>.

³⁴ <http://www.infonet.com.br/mozart/>.

³⁵ <http://www.aeiou.at/mozart.htm>.

³⁶ <http://w3.spacity.com/yosri/TokohMozart.html>.

vece costituito da una vasta monografia che, con dovizia di foto e documenti, sviluppa argomenti più volte citati in questa rassegna, tra i quali: una sintesi biografica («Σύντομο βιογραφικό»), alcune curiosità («Γνωρίζετε ότι...» – «Sapevate che...»), il mito di Mozart e Salieri («Ο μύθος για μίσος του Salieri»), il mito dell'esistenza povera di Mozart («Ο μύθος για φτώχη διαβίωση»), una sontuosa cronologia mese per mese («Βιογραφικά στοιχεία»), il catalogo Köchel («Κατάλογος Köchel»), nonché gli effetti terapeutici della musica di Mozart («Mozart υπέρ ευφυ ας κατά αλκοόλ» – etc.³⁷

Passando ai siti delle innumerevoli istituzioni mozartiane esistenti nel mondo, segnaliamo innanzitutto quello dell'Associazione Mozart Italia (in italiano, tedesco e inglese), che illustra gli «Obiettivi» dell'associazione, la sua «Struttura» (in pratica l'elenco delle varie AMI, da quella nazionale di Rovereto alle altre sorte in varie città d'Italia e a Tokyo), le «Attività» a livello nazionale e locale (fornendo anche il programma di varie edizioni del Festival internazionale W. A. Mozart di Rovereto) e la «Storia» della Rovereto 'mozartiana'. Seguono altre sezioni: «Sponsor», «Ascolti» (con brani anche in video), «Associarsi», «Galleria» e «Novità».³⁸

Non può mancare, poi, un cenno al sito della Deutsche Mozart-Gesellschaft con sede ad Augsburg, che contiene (in tedesco) informazioni essenziali sulla Società («DMG»), sulle varie associazioni ad essa affiliate, presenti in Germania («Mozartvereinigungen»), sui membri («Mitglieder»), gli sponsor («Sponsoren»), le attività («Serviceleistungen»), oltre ad informazioni sui festival e le settimane musicali mozartiane in Germania.³⁹

Altri siti riguardano rispettivamente: l'ispanica Fundación Mozart (contenente informazioni, in spagnolo, soprattutto sull'attività didattica della fondazione, rivolta ai giovani),⁴⁰ la Mozart Society of America di Las Vegas (e altre Mozart Societies americane – in inglese),⁴¹ la Sächsische Mozart gesellschaft, che risiede a Chemnitz in Sassonia (con informazioni, in tedesco, sul Sächsisches Mozartfest, il Deutsches Mozartfest, nonché le celebrazioni del 2006)⁴² e la Romanian Mozart Society (in inglese).⁴³

A questi si aggiungono il sito dell'A. Mozart Fest, il festival fondato quattordici anni fa da Mary Robbins con sede nella città texana di Austin (che offre, in inglese, il programma della corrente stagione e informazioni varie anche d'ordine pratico)⁴⁴ e quello 'giubilare' relativo alla serie di manifestazioni previste a Salisburgo per il duecentocinquantenario anniversario della nascita, che offre ragguagli d'ogni tipo.⁴⁵

Quanto ai saggi, occorre citare il sito della Cornell University Library (Division of Rare and Manuscripts Collections), che presenta, in inglese, «Mozart and the Keyboard Culture of His Time» (Mozart e la cultura della tastiera del suo tempo). Dopo un'«Introduction» si sviluppano una serie di argomenti, sempre con l'ausilio di pregevoli documenti iconografici: la genesi compositiva del concerto per pianoforte e orchestra n. 15 in Si bemolle maggiore KV 450 e la problematica relativa all'attendibilità delle fonti e dell'interpretazione («From Sketch to Completed Work» – «Dall'abbozzo al lavoro finito» e «From Print to CD» – «Dalla stampa al CD»), la prassi compo-

³⁷ <http://sfr.ee.teiath.gr/htmlSELIDES/Mozart/Mozart1.htm>.

³⁸ <http://www.mozartitalia.org/>.

³⁹ <http://www.deutsche-mozart-gesellschaft.de/>.

⁴⁰ <http://www.fundacionmozart.com/>.

⁴¹ <http://www.unlv.edu/mozart/>.

⁴² <http://www.mozart-chemnitz.de/>.

⁴³ <http://www.dntcj.ro/NGOs/mozart/>.

⁴⁴ <http://www.amozartfest.org/>.

⁴⁵ <http://www.mozart2006.at/>.



Lucio Silla al Festival di Salisburgo, 1993; regia di Peter Mussbach, scene di Robert Longo (allestimento ripreso nel 1997). Foto Abisag Tüllmann.

sitiva mozartiana («How did Mozart Compose?», mettendo in crisi l'idea della facilità e immediatezza della sua ispirazione), il mito di Mozart perpetuatosi attraverso lettere e racconti («The Mozart Myth: Tales of a Forgery»), ritratti attendibili e ritratti immaginari («Mozart's Images» e «Mozart's Images Imagined»), problemi generali d'interpretazione («What the Score doesn't tell Us» – «Ciò che le partiture non dicono»), la didattica pianistica del tempo («The Piano Lesson»), il culto di Mozart («The Cult of Mozart» – in cui tra l'altro il nome di Mozart serve a promuovere una penna e altri articoli), una sezione più decisamente 'commerciale' («Commodification & Kitsch», in cui fanno bella mostra le famigerate «Palle di Mozart» insieme ad altri oggetti di dubbio gusto); infine i «credits» (referenze sulla redazione).⁴⁶ Un altro breve testo saggistico (in inglese) è contenuto nel sito olandese *Zon*, che presenta le due fantasie per organo meccanico KV 594 e 608.⁴⁷

Tra le riviste virtuali, *Mozart.at* (in tedesco/inglese/italiano) si compone di varie rubriche, tra le quali (nella versione italiana): «Mozart oggi» (contenente notizie dall'Austria e dal resto del mondo, oltre all'analisi di aspetti particolari della musica di Mozart), «ascoltare» (con le novità relative a CD e DVD, nonché esempi musicali a confronto, tratti da due diverse edizioni discografiche), «about Mozart» («su Mozart»: costituito principalmente da una biografia articolata in molte pagine precedenti di anno in anno e da un essenziale catalogo Köchel), «interactivo» (*sic* – ricerche, inchieste e *fora* di discussione), «leisure» («tempo libero»: *news* e manifestazioni nel mondo), «contatti» (editoriali, indirizzi e *link*, *newsletter*) e, infine, «mercato» (le immancabili informazioni commerciali).⁴⁸ Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, chi fosse interessato troverà dovizia di proposte sul fantasmagorico *Mozartland*.⁴⁹

Abbiamo così concluso. Non resta che augurare allo spettabile pubblico di trascorrere un'emozionante serata mozartiana, immedesimandosi nel 'dramma degli affetti' che anima il palcoscenico, così come Metastasio si faceva profondamente commuovere dalle sue stesse invenzioni teatrali, sempre che sia attendibile la seguente confessione autobiografica del poeta:

Favole e sogni io fingo eppure in carte
mentre favole e sogni orno e disegno
in lor, folle ch'io son, prendo tal parte
che del mal che inventai piango e mi sdegno.

⁴⁶ <http://rnc.library.cornell.edu/mozart/default.htm>.

⁴⁷ <http://www.home.zonnet.nl/vspickelen/Mozartfiles/Mozart.htm>.

⁴⁸ <http://www.mozart.at/>.

⁴⁹ <http://www.mozartland.com/d/indexd.jsp?language=de>.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Roma a Venezia: storie repubblicane e imperiali ...

Se lo sviluppo narrativo delle opere è perlopiù stato, nel corso della storia, avallato da un testo, la scelta di una certa trama, fra le tante possibili, ha costituito per secoli uno dei problemi più difficili, specialmente per il suo stretto legame con il giudizio della censura – ciò vale sia per la resa scenica sia per gli eventuali contenuti ‘crittografati’ per pochi.¹ Si tratta di un problema niente affatto secondario, dal momento che sovente solo l'argomento viene successivamente ricordato: perché di solito carpisce in maniera determinante l'attenzione del pubblico, spesso prima e più di quanto non possa fare la musica stessa. In una sua lettera indirizzata ad Antonio Ghislanzoni, librettista di *Aida*, Giuseppe Verdi arriva persino a dichiarare di voler sacrificare al dramma, mirabile sintesi di musica, poesia e scena, anche la propria autonomia di compositore, non quella di drammaturgo.² La scelta del soggetto è quindi normalmente considerata determinante per le fortune dell'opera: temi di carattere mitologico s'intrecciano a motivi di carattere storico sin dagli esordi del teatro in musica, per lasciare il posto, sia pur con grave ritardo, all'interiorizzazione degli affetti, e ad altre scelte espressive.

Nel periodo in cui l'opera nasce e si sviluppa – gli anni difficili tra il Cinque e il Seicento – gli autori (compositori, scrittori, decoratori ed esecutori) non ricorrevano ad argomenti nemmeno relativamente recenti, quelli cioè che invece hanno formato l'ossatura di tanti melodrammi ottocenteschi: la storia che si stava lentamente dipanando proprio in quegli anni avrebbe dato ricchi contributi allo scatenarsi delle prime temperie romantiche, appunto, mettendo in luce la tradizione inglese seicentesca, le avventurose ed edulcorate situazioni che punteggiavano la storia d'Europa in quello stesso momento storico. L'ambito mitologico era inizialmente considerato come un serbatoio pressoché inesauribile: una massiccia schiera di Dafni, Euridici, Arianne, Orfei, accompagnata a deità varie, punteggia l'esordio operistico, di volta in volta presentandosi al pubblico in versioni rivedute e corrette. Uno squarcio di notevole interesse si intravede con la convivenza di mitologia e storia, fin dalla monteverdiana *Incoronazione di Poppea* (1643): i classici greci e latini che hanno forgiato l'ossatura culturale umanistica dell'epoca si aprono anche alla tarda latinità, orientandosi verso gli eventi terribili (e quindi più che mai rappresentabili) dei regni romano-barbarici e della cultura bizantina del sopravvissuto Impero romano d'Oriente. Mancano com-

¹ LORENZO BIANCONI (*Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, 1991², «*Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, 4») esamina con acume e profondità le tematiche dell'opera veneziana del Seicento e descrive esaurientemente le contaminazioni con le scelte politiche; per una descrizione del libretto d'opera dello stesso periodo vedi invece PAOLO FABBRI, *Il secolo cantante*, Bologna, il Mulino, 1990 (nuova ed.: Roma, Bulzoni, 2003).

² GIUSEPPE VERDI, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, Milano, Rizzoli, 1951, nuova ed., a cura di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1991, lettera del 17 agosto 1870, pp. 335-336.

pletamente riferimenti al tardo Medioevo, in parte poco noto, in parte alieno alla tradizione culturale di allora.

La cristallizzazione del repertorio, nel corso del Settecento, grazie alla ripresa indefettibile dei maggiori drammi metastasiani (sia pur attraverso frequenti quanto importanti modifiche apportate a ciascun titolo), viene superata, nell'ambito serio, a partire dalla fine del secolo: se, da una parte, la riproposta di lavori metastasiani nei teatri veneziani rimane importante davvero (con una frequenza sorprendente al San Benedetto, piuttosto che alla Fenice),³ è anche vero che la diversa ottica storiografica e la messe di eventi che si dipanano tra Sei e Settecento, unite a considerazioni di carattere estetico, portano a vistosi cambiamenti nella scelta del repertorio. Importante è, per esempio, la commistione tra i soggetti destinati al ballo e quelli appannaggio dell'opera, che dà luogo ad una serie di prestiti culturali di sorprendente novità.

Gli argomenti di epoca romana inizialmente attraggono il pubblico della Fenice, perché consentono di sfruttare la presenza di masse, dando vita a scene sontuose e spettacolari; tanto che sono ben undici gli spettacoli di tal genere nello scorcio che va dal 16 maggio 1792, data d'apertura del teatro, alla fine del secolo, cioè circa il quindici per cento degli allestimenti (sia di balli sia di opere). Inizialmente queste tematiche sono però ampiamente condivise nonché in concorrenza con argomenti legati all'antica Grecia: dalla stessa inaugurazione del teatro, con *I giuochi d'Agri-gento* scritti da Alessandro Pepoli (locale gloria librettistica) per Giovanni Paisiello, le ambientazioni greche ed ellenistiche, considerate più vicine a uno spirito autenticamente classico, si impongono alla attenzione del còlto pubblico veneziano. Prima di prendere il sopravvento, Roma viene vista semmai come un ripiego, ed è questa forse un'ulteriore testimonianza della inimicizia che storicamente aveva opposto le due capitali in secoli più recenti. Nonostante ciò, al metastasiano *Alessandro nelle Indie* con musica di Francesco Bianchi, che apre la seconda stagione della Fenice, quella di autunno del 1792, viene associato il ballo *Giulio Sabino*, per la coreografia di Onorato Viganò. La tenera storia di Giulio e della sposa Epponina, già intonata da Giuseppe Sarti nel 1781 proprio al San Benedetto e poi ripresa da Luigi Cherubini e da Angelo Tarchi, è evidentemente rimasta nella mente dei veneziani; i motivi sono numerosi, dalla resistenza all'esercito romano e dalla ricerca di libertà da parte dei due sposi, agli spunti preromantici offerti dalle rovine del castello nel quale albergano i ribelli.

Anche la figura di Tito, già, secondo Svetonio, «amore e delizia del genere umano»⁴ deve aver giocato un certo peso nel gradimento del pubblico; e potrebbe essere stato proprio questo il motivo per sollecitare la prima assoluta di *Tito e Berenice*, dramma per musica in tre atti di Giuseppe Maria Foppa per la musica di Sebastiano Nasolini, rappresentata ad un anno dall'apertura del teatro, nel maggio del 1793. La nobile figura di Tito e il suo generoso distacco da Berenice, regina «di alcune provincie della Palestina» già ampiamente ricordata da Svetonio, dopo aver offerto lo spunto iniziale all'intreccio della maestosa *Clemenza di Tito* metastasiana, viene qui trattata ad ampio raggio, mantenendone il carattere eroico, e insieme mansueto, ma anche la determinazione di un imperatore romano che prima di diventare tale aveva ordinato, con disinvolta crudeltà, la totale distruzione di Gerusalemme che determinò la diaspora. Dopo una stanca *Virginia*, tragedia per musica in tre atti di Alessandro Pepoli per la musica di Felice Alessandri (rappresentata come apertura della stagione di carnevale-quaresima del 1793-1794 e organizzata forse con troppa fretta, tanto

³ Cfr. FRANCESCO PASSADORE-FRANCO ROSSI, *Il teatro San Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli. 1755-1810*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2003.

⁴ «Amor ac deliciae generis humani», SVETONIO, *Le vite di dodici Cesari*, a cura di Guido Vitali, Bologna, Zanichelli, 1965, II, p. 230.



L'altra opera 'romana' di Mozart, *La clemenza di Tito*, al Teatro La Fenice di Venezia, 1986; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Foto G. Arici & M. E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Susanna Anselmi (Annio), Adelina Scarabelli (Servilia), Margarita Zimmermann (Sesto), Roberta Alexander (Vitellia).

La clemenza di Tito al Teatro La Fenice di Venezia, 1986. Foto G. Arici & M. E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Curtis Rayam (Tito).



La finta semplice al Teatro La Fenice di Venezia, 2005 (prima rappresentazione veneziana); regia di Marco Gandini, scene di Italo Grassi, costumi di Maurizio Millenotti. Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La finta semplice al Teatro La Fenice di Venezia, 2005 (prima rappresentazione veneziana); regia di Marco Gandini, scene di Italo Grassi, costumi di Maurizio Millenotti. Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena, Gemma Bertagnolli (Ninetta), Elena de la Merced (Rosina).

che non colse l'atteso successo), l'interesse nei confronti della virtù romana si intensifica. Siamo alla sera di santo Stefano del 1796, le idee libertarie della Rivoluzione francese stanno attraversando l'Europa come il vento, e l'esercito gallico, guidato dal giovane generale corso Napoleone Buonaparte, si appresta ad invadere la pianura padana e a varcare l'Adda.⁵ Un attento simpatizzante delle nuove idee giacobine, lo scrittore e letterato Simone Antonio Sografi, confeziona uno straordinario libretto per Domenico Cimarosa, oramai compositore di sicuro successo dopo le duecento repliche consecutive del suo *Matrimonio segreto* al Teatro di Porta Carinzia a Vienna. L'argomento scelto non è nuovo, dal momento che Nicola Zingarelli lo aveva già proposto l'anno precedente a Napoli, e riassume la storia della contesa tra i tre fratelli Orazi e i tre fratelli Curiazi. L'intreccio tra la storia d'amore che lega i rappresentanti di Roma e di Alba è ancora trattato in maniera aulica e la voce lunare del castrato Girolamo Crescentini, nella parte di Curiazio, si contrappone invano all'oramai prevalente ruolo del tenore, brillantemente sostenuto da Matteo Babbini. Il successo colto dall'opera è a dir poco clamoroso e induce la direzione della Fenice a riprendere più volte, negli anni successivi, lo spettacolo, amato sia per gli affetti che per l'intreccio.

L'avanzata napoleonica è però travolgente: mentre si dà l'opera di Cimarosa, ripresa nella primavera successiva, la Serenissima si 'suicida' con le dimissioni del doge Manin e del Maggior Consiglio, mentre il governo provvisorio saluta l'entrata in città delle truppe francesi. Immediata è la risposta della programmazione teatrale: non solo spariscono i titoli nobiliari e i prestigiosi servizi dei migliori cantanti, ma la stessa scelta dei lavori da allestire risente della nuova dirigenza: restando alla Fenice, spicca la produzione di altri quattro lavori di area romana, inevitabilmente recepiti come testimonianza di libertà: il tema irredentista di Giulio Sabino viene ripreso ancora una volta nel ballo *Sabino riconosciuto* del coreografo Pasquale Brunetti per la musica di Vittorio Trento, mentre ancor più esplicite suonano le storie di un altro ballo, *Lesilio di Tarquinio il Superbo settimo re di Roma* di Filippo Beretti, e de *La morte di Cesare*, dramma serio per musica in due atti di Gaetano Sertor per la musica di Francesco Bianchi. Il tirannicidio per mano dello stesso figlio, per di più adottivo (e quindi ancor più beneficato), non diminuisce l'orgoglio di una città che è capace di liberarsi del sospetto di tirannia e che sceglie l'estrema *ratio* per cogliere tanto nobile scopo. Napoleone è ancora lungi dal proclamarsi imperatore, inducendo l'ardente Beethoven a stracciare la dedica dell'*Eroica*... Questa volta è il 'cittadino' Matteo Babbini a opporsi alla tirannide, mentre il ruolo di Cesare viene attribuito a Marianna Gafforini, una cantante *en travesti* nel ruolo di musico, in luogo della voce di castrato, mutilazione poco rivoluzionaria, specie dopo *Dei delitti e delle pene* di Cesare Beccaria (1764). A completare l'annata viene *Britannico e Nerone*, ballo tragico in quattro atti per la coreografia di Francesco Clerico: derivato dalla tragedia di Racine (guarda caso) l'importanza del ballo beneficia della presenza delle feste di Cerere e di Bacco, volute appositamente per rendere più sontuoso l'avvenimento.

Anche negli anni successivi gli argomenti romani punteggiano i cartelloni teatrali: il legame tra gli eventi libertari, e quindi repubblicani, e i successi o la presenza delle armate francesi viene invece bilanciato dalla proposta di storie romane ma legate ad eventi imperiali, laddove prevalgono, nella storia reale, i successi delle armate prussiane, inglesi o austriache. Non credo possa essere una illazione o una coincidenza di poco conto la presenza di *La morte di Nerone* sulle scene della Fenice proprio nel dicembre del 1815, anno della definitiva scomparsa dalla scena politica di Napoleone. La identificazione tra Napoleone e Nerone è meno bizzarra di quanto non possa

⁵ Per quanto riguarda la musica a Venezia nel difficile periodo tra la chiusura della Repubblica e la definitiva annessione all'Austria cfr. *Laere è fosco, il ciel s'imbruma. Arti e musica a Venezia dalla fine della repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2000.

sembrare di primo acchito: la dissoluta condotta dell'imperatore romano presso la bigotta Austria è simbolo di perversione, e il suicidio di Nerone allude al suicidio politico, prima ancora che militare, del nuovo e arretrante imperatore.

La presenza di drammi romani si diluisce, negli anni immediatamente successivi, anche grazie all'ingresso nel repertorio di altri temi, sentiti come più moderni e più attraenti anche da un pubblico non sempre aperto alle novità, qual è quello veneziano. Tra il 1816 e il 1830 solo quattro opere e tre balli tengono fede a questa tradizione teatrale, laddove, invece, si infittiscono esperienze di ogni genere, e la Transilvania di *Almaric ed Elisene* si alterna ad una improbabile India di *Lanassa*, o ancora alla Spagna di *Caritea* e alla Scozia di *Maria Stuarda*.⁶

Negli anni Trenta l'ambientazione romana caratterizza alcuni tra i maggiori titoli del melodramma ottocentesco: anche se saldamente ancorata all'ambiente druido, la lotta tra Galli e Romani è motivo di contrasto tra Norma e Pollione nell'omonima opera di Felice Romani e di Vincenzo Bellini, per la prima volta alla Fenice (in una serie di recite peraltro di enorme successo) nel dicembre del 1832. Altrettanto interesse è evidente anche nella *Fausta* di Romani e Donizetti (dicembre 1833), mentre l'attenzione si orienta maggiormente sugli avvenimenti relativi all'Impero d'Oriente nel caso della prima assoluta di *Belisario*, di Cammarano e Donizetti, nel febbraio 1836. Dopo l'*Attila* verdiano, ancora una rilettura della storia degli *Orazi e Curiazi*, questa volta in una versione 'risorgimentale' di Salvatore Cammarano e Saverio Mercadante, in scena nel settembre 1847. Interamente votata allo spirito e all'ambiente imperiale è poi la vicenda del donizettiano *Polliuto*, nel quale Cammarano assume a motivo di contesa il tema delle persecuzioni contro i cristiani, offrendo l'occasione per quelle scene di popolo indispensabili al melodramma dell'epoca (gennaio 1850).

L'ultimo giorno di Pompei, di Andrea Leone Tottola per la musica di Giovanni Pacini, del 1832, aveva segnato per molti aspetti un cambiamento, anche vistoso, nella caratterizzazione di tali lavori: da una parte, l'ingresso prepotente di temi certamente romantici, vicini agli effetti strepitosi delle maggiori calamità naturali, apre un filone di lunga vita nella programmazione teatrale veneziana, a proprio agio in forza della sua spettacolarità scenica; dall'altra, anticipa di due anni l'apparizione dell'omonimo e ben più celebre romanzo di Edward Bulwer-Litton. È proprio su questa linea che andrà collocato *Ercolano*, lavoro di François-Joseph Méry per la musica di Félicien David, nel febbraio del 1870, seguito a breve distanza dalla *Jone* di Peruzzini e Petrella, nel gennaio 1872.

In questa seconda metà del secolo, tuttavia, la 'romanità' operistica conosce una netta crisi di popolarità, destinata a durare nel secolo successivo. Unica eccezione novecentesca alla oramai definitiva estromissione di Roma dalle voghe teatrali è *Lucrezia* di Guastalla-Respighi (1942), ripresa dell'opera apparsa postuma e con un contributo restaurativo di Elsa Respighi, vedova del compositore, nel 1937. Da questo momento, però, prende corpo lo sviluppo di una nuova tendenza, introdotta inizialmente dai positivi influssi del Festival di musica contemporanea, e cioè la ripresa di un repertorio che inizialmente viene centrato sulle esperienze veneziane e che invece poi verrà saggiamente esteso al grande teatro musicale europeo. All'interno di questa tendenza, il primo lavoro 'romano' ad essere riproposto è la venezianissima *Incoronazione di Poppea*, di Gian France-

⁶ *Almaric ed Elisene*, ballo pantomimico in cinque atti di Pietro Angiolini, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1816; *Lanassa*, melodramma eroico in due atti di Gaetano Rossi e Bartolomeo Merelli, musica di Johann Simon Mayr, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1817; *Caritea regina di Spagna*, melodramma serio in due atti di Paolo Pola, musica di Giuseppe Saverio Mercadante, Teatro La Fenice, 21 febbraio 1826; *Maria Stuarda*, ballo tragico in sei atti di Giovanni Galzerani, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1826.

sco Busenello, con la musica di Claudio Monteverdi, nel settembre del 1949. Si tratta di un avvenimento di grande impatto, destinato a portare in breve tempo a una ben diversa considerazione dell'opera seicentesca e a consacrare allo stesso tempo la riscoperta della grande drammaturgia monteverdiana, culminata nella pubblicazione dell'*opera omnia* sotto la direzione di Gian Francesco Malipiero.

Alcune riprese successive consacrano tale sguardo retrospettivo. Da una parte, l'attenzione converge sulle grandi opere di Händel: il *Giulio Cesare* di Haym (nel febbraio del 1966) inaugura questa rinascita, che culminerà nella sontuosa ripresa di *Agrippina*, su libretto di Vincenzo Grimani. L'opera veneziana per eccellenza del grande compositore sassone riappare nel 1983 sulle scene (per la verità un poco modificate...) del San Giovanni Grisostomo, ora Teatro Malibran, dopo quasi tre secoli di silenzio.⁷ L'Agrippina di Margarita Zimmermann si oppone al Nerone di Martine Dupuy; il *cast* prevede un tripudio di voci femminili, che comprende anche la Poppea di Carmen Balthrop e l'Ottone di Bernadette Manca di Nissa, tutte sotto la direzione attenta e raffinata di Christopher Hogwood. Una appendice intrigante è data da uno spettacolo di grande curiosità, *Le confessioni d'Agrippina*, un pasticcio *ex post* datato settembre 1983 ideato per l'Autunno musicale di Como e prontamente ripreso al Teatro Goldoni nell'ambito del Festival Vivaldi. Arie e musiche di Corelli, Pagliardi, Pallavicino e Pietro Andrea Ziani si uniscono alle note dello stesso Händel, ricostruendo una stesura settecentesca in un'operazione alla quale non è estranea la mente di Giovanni Morelli, nascosto ma autentico *deus ex machina* della programmazione della rassegna. Ancora una volta, sarà il Festival Vivaldi a presentare un'avventura teatrale di quel compositore in qualche modo legata all'ambiente romano (in questo caso però d'Oriente), la storia di un nuovo pastore d'anime, un Cincinnato per la verità un poco alla rovescia, un salvatore della patria che abbisogna di nuova linfa per salvare la propria terra: il vivaldiano *Giustino* di Nicolò Beregan (settembre 1985) non fa che accrescere il numero dei 'viaggi' intrapresi dopo il lontano inizio del 1683, nel segno di Legrenzi.

Naturalmente la presenza mozartiana non può essere da meno: tra i titoli del grande salisburghese nel giugno 1973 appare la seconda delle grandi opere romane, *La clemenza di Tito*, su libretto di Pietro Metastasio modificato da Catterino Mazzolà, che chiude l'attività terrena del compositore, completata come fu a pochi giorni dalla morte. Il 'dittico' romano di Mozart che ha per tema il gesto di clemenza di un dittatore, si completa oggi con il *Lucio Silla*. Il testo realizzato da Giovanni de Gamera e dedicato al discusso personaggio protagonista della tremenda guerra civile combattuta contro Mario, ma ancor più contro buona parte del popolo romano, propone una situazione grave, penosa, che la realizzazione della apollinea ed elegante *Clemenza di Tito* verrà invece a placare.

Un ultimo lavoro 'romano', prezioso nella sua assoluta novità, era apparso sulle scene del Teatro Goldoni nell'ottobre del 1998: Bruno Maderna si era ispirato al *Satyricon* di Petronio Arbitro per il libretto della sua ultima fatica, diretta personalmente in prima assoluta ad Amsterdam il 16 marzo 1973, in coincidenza con la esecuzione del terzo concerto di oboe al Festival d'Olanda. Il capolavoro della letteratura imperiale rivive nelle note di Maderna, che sa trarne accenti di assoluta modernità linguistica ad accompagnare uno spettacolo di grande presa scenica; esso segna però anche la drammatica scomparsa del grande compositore veneziano, autentico erede di una illustre tradizione.

⁷ Cfr. *Teatro Malibran. Venezia a San Giovanni Grisostomo*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, Venezia, Marsilio, 2001.



L'ultimo allestimento della *Zauberflöte* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006 (produzione dell'Opernhaus di Zurigo); regia di Jonathan Miller, scene e costumi di Philip Prowse. Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

L'ultimo allestimento della *Zauberflöte* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006 (produzione dell'Opernhaus di Zurigo); regia di Jonathan Miller, scene e costumi di Philip Prowse. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Isabel Rey (Pamina), Alex Esposito (Papageno). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Le opere 'romane' al Teatro La Fenice⁸

1792-1799

Giulio Sabino, ballo di Onorato Viganò (17 novembre 1792)*Tito e Berenice*, dramma per musica in tre atti di Giuseppe Maria Foppa, musica di Sebastiano Nasolini (8 maggio 1793)*Virginia*, tragedia per musica in tre atti di Alessandro Pepoli, musica di Felice Alessandri (26 dicembre 1793)*Gli Orazi e Curiazi*, tragedia per musica in tre atti di Antonio Simone Sografi, musica di Domenico Cimarosa (26 dicembre 1796)*Sabino riconosciuto*, ballo eroico pantomimo in cinque atti di Pasquale Brunetti, musica di Vittorio Trento (21 maggio 1797)*L'esilio di Tarquinio il Superbo, settimo re di Roma*, ballo di Filippo Beretti, musica di Vittorio Trento (27 maggio 1797)*La morte di Cesare*, dramma serio per musica in due atti di Gaetano Sertor, musica di Francesco Bianchi (12 luglio 1797)*Britannico e Nerone*, ballo tragico in quattro atti di Francesco Clerico (12 luglio 1797)*La morte di Geta*, ballo eroico tragico pantomimo in cinque atti di Onorato Viganò, musica di Luigi Gianella (26 dicembre 1798)*Zenobia in Palmira*, dramma serio in tre atti di Gaetano Sertor, musica di Pasquale Anfossi (1 febbraio 1799)*Il ratto delle Sabine*, dramma per musica in due atti di Gaetano Rossi, musica di Nicola Zingarelli (26 dicembre 1799).

1800-1849

La morte di Cleopatra, tragedia per musica in due atti di Antonio Simone Sografi e Gaetano Rossi, musica di Sebastiano Nasolini (21 maggio 1800)*La morte di Cleopatra*, ballo tragico in cinque atti di Francesco Clerico (maggio 1802)*La caduta della nuova Cartagine*, dramma per musica in due atti di Antonio Simone Sografi, musica di Giuseppe Farinelli (5 febbraio 1803)*La morte d'Attila*, ballo tragico pantomimo in cinque atti di Pietro Angiolini (maggio 1803)*Arsace e Semira*, dramma eroico in due atti di Gaetano Rossi, musica di Francesco Gnecco (31 gennaio 1804)*C. M. Coriolano*, ballo eroico in sei atti di Salvatore Viganò, musica di Joseph Weigl (26 dicembre 1804)*Il trionfo di Vitellio Massimino*, ballo eroico in cinque atti di Pietro Angiolini (26 dicembre 1806)*Attila*, melodramma eroico in due atti di Gaetano Rossi, musica di Giuseppe Farinelli (26 dicembre 1809)

⁸ Vengono elencati solo i titoli rappresentati al Teatro La Fenice per la prima volta, escludendo le repliche e le riprese.

- I Gauri*, melodramma eroico in due atti di Gaetano Rossi, musica di Carlo Mellara (22 febbraio 1810)
- La generosità di Scipione*, ballo eroico pantomimo in sei azioni di Antonio Muzzarelli (31 gennaio 1810)
- Cesare in Egitto*, ballo eroico tragico pantomimo in cinque atti di Giovanni Antonio Monticini (26 dicembre 1811)
- Il trionfo di Traiano*, azione eroico pantomimica in cinque atti di Gaetano Gioia (26 dicembre 1812)
- La morte di Nerone*, ballo tragico in sei atti, coreografia di Lorenzo Panziera, musica di Johann Kaspar Aiblinger (26 dicembre 1815)
- I baccanti di Roma*, melodramma eroico in due atti di Gaetano Rossi, musica di Pietro Generali (4 febbraio 1816)
- Le Danaidi romane*, dramma in due atti di Antonio Simone Sografi, musica di Stefano Pavesi (26 dicembre 1816)
- Costantino*, dramma tragico in due atti di Giovanni Kreglianovich, musica di Joseph Hartmann Stuntz (8 febbraio 1820)
- Arminio ossia l'eroe germano*, melodramma in tre atti di Giovanni Kreglianovich, musica di Stefano Pavesi (10 febbraio 1821)
- Virginia*, ballo tragico in cinque atti di Giovanni Galzerani, musica di Luigi Maria Viviani (8 febbraio 1825)
- Erode*, dramma tragico in due atti di Luigi Ricciuti, musica di Giuseppe Saverio Mercadante (26 dicembre 1825)
- La vestale*, ballo tragico in cinque atti di Salvatore Viganò (9 febbraio 1828)
- Costantino in Arles*, dramma per musica in tre atti di Paolo Pola, musica di Giuseppe Persiani (26 dicembre 1829)
- Ezio*, gran ballo eroico in cinque atti di Livio Morosini (26 dicembre 1830)
- L'ultimo giorno di Pompei*, melodramma serio in due atti di Leone Andrea Tottola, musica di Giovanni Pacini (14 gennaio 1832)
- Norma*, melodramma serio in due atti di Felice Romani, musica di Vincenzo Bellini (26 dicembre 1832)
- Fausta*, melodramma serio in due atti di Felice Romani, musica di Gaetano Donizetti (26 dicembre 1833)
- Belisario*, tragedia lirica in tre parti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti (4 febbraio 1836)
- Attila*, dramma lirico in un prologo e tre atti di Temistocle Solera, musica di Giuseppe Verdi (17 marzo 1846)
- Orazi e Curiazi*, tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano, musica di Giuseppe Saverio Mercadante (6 settembre 1847).

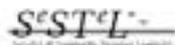
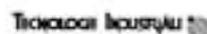
1850-2006

- Il Poliuto*, tragedia lirica in tre atti di Salvatore Cammarano, musica di Gaetano Donizetti (16 gennaio 1850)

- Ercolano*, opera-ballo in quattro atti di François-Joseph Méry, musica di Félicien-César David (17 febbraio 1870)
- Jone*, opera seria in quattro atti di Giovanni Peruzzini, musica di Errico Petrella (16 gennaio 1872)
- Cleopatra*, ballo grande in cinque atti di Giuseppe Rota (6 gennaio 1874)
- Cleopatra*, opera ballo in quattro atti di Enrico Golisciani, musica di Ferdinando Bonamici (6 febbraio 1879)
- Lucrezia*, istoria in un atto e tre momenti di Claudio Guastalla, musica di Ottorino Respighi (12 aprile 1942)
- L'incoronazione di Poppea*, opera in un prologo e tre atti di Gian Francesco Busenello, musica di Claudio Monteverdi (16 settembre 1949)
- Giulio Cesare*, opera in tre atti di Nicola Francesco Haym, musica di Georg Friedrich Händel (3 febbraio 1966)
- La clemenza di Tito*, opera seria in due atti di Pietro Metastasio, musica di Wolfgang Amadeus Mozart (30 giugno 1973)
- Agrippina*, dramma per musica in tre atti di Vincenzo Grimani, musica di Georg Friedrich Händel (10 settembre 1983)
- Le confessioni d'Agrippina*, pasticcio con musiche di vari autori (25 settembre 1983)
- Il Giustino*, dramma per musica di Nicolò Beregan, musica di Antonio Vivaldi (5 settembre 1985)
- Satyricon*, opera in un atto di Bruno Maderna, musica di Bruno Maderna (8 ottobre 1998)⁹
- Lucio Silla*, Dramma per musica in tre atti di Giovanni de Gamerra con revisioni e aggiunte di Pietro Metastasio, musica di Wolfgang Amadeus Mozart (23 giugno 2006).

⁹ L'opera di Maderna fu data al Teatro Goldoni nell'ambito della rassegna *Civiltà musicale veneziana '98*, programmata dalla Fondazione Teatro La Fenice.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

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

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin

Gianni Pilon

Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*

Lorenzo Zanoni

Valter Marcanzin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Giuseppina Cenedese

Andrea Giacomini

Stefano Lanzi

*nnp**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi

direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto

responsabile allestimenti

scenici

Francesca Piviotti

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot

direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni

direttore

Stefano Callegaro

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Alfredo Iazzoni

Renata Magliocco

Fernanda Milan

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo

direttore

Elisabetta Bottoni

Andrea Carollo

*nnp**

Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*
Silvano Zabeo *altro direttore musicale di palcoscenico*
Stefano Gibellato *maestro di sala*
Maria Cristina Vavolo *maestro aggiunto di sala*

Jung Hun Yoo *maestro aggiunto di palcoscenico*
Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*
Ilaria Maccacaro *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
Gisella Curtolo •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Enrico Enrichi
Mania Ninova
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarineti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
Paolo Fazio • ¹
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella

Tromboni

Massimo La Rosa •
Athos Castellan
Federico Garato
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ¹ <i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Sandra Tagliapietra <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Annamaria Canuto Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin	Romeo Gava		
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Paola Milani		
Antonio Covatta	Michele Benetello	Dario Piovan		
<i>nnp*</i>	Marco Covelli			
<i>nnp*</i>	Cristiano Faè			
Dario De Bernardin	Stefano Faggian			
Luciano Del Zotto	Federico Geatti			
Paolo De Marchi	Euro Michelazzi			
Bruno D'Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	<i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello			
Adamo Padovan	Massimo Vianello			
Pasquale Paulon	Roberto Vianello			
<i>nnp*</i>	Tullio Tombolani			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				
Andrea Zane				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso