

Cesare Fertonani

*Lucio Silla* è la terza e ultima opera composta da Mozart per il Regio Ducale Teatro di Milano nel corso dei suoi viaggi con il padre in Italia tra il 1769 e il 1773. Fu sull'onda del successo riscosso prima da *Mitridate* nel 1770 e poi da *Ascanio in Alba* nel 1771 che a Mozart fu richiesta una terza opera la stagione successiva. L'autore del libretto di *Lucio Silla* era Giovanni De Gamerra, che avrebbe firmato anche il testo della seconda opera della stessa stagione, *Sismano nel Mogol*, per Giovanni Paisiello. Ricevuto il libretto a Salisburgo, Mozart incomincia a scrivere i recitativi nell'ottobre del 1772; quando, all'inizio di novembre, arriva a Milano per completare la partitura e seguire le prove, scopre che nel frattempo Gamerra ha apportato al testo alcune modifiche suggeritegli da Metastasio, al quale aveva sottoposto la stesura originale. Non è dato sapere l'entità e la natura di tali modifiche (Metastasio è ringraziato da Gamerra nell'edizione a stampa del libretto, e Leopold Mozart sostiene che si trattò di interventi sostanziosi, con un'intera nuova scena nel II Atto): Wolfgang fu comunque costretto a riscrivere alcuni dei recitativi. Il lavoro alla composizione di arie e pezzi chiusi fu poi piuttosto travagliato, anche perché alcuni dei cantanti scritturati tardarono ad arrivare a Milano.

Nonostante Mozart disponesse di interpreti d'eccezione, come il castrato Venanzio Rauzzini nel ruolo di Cecilio (per il quale, qualche settimana dopo, scriverà il mottetto *Exsultate, jubilate* KV 165) e il soprano Anna De Amicis Buonsollazzi in quello di Giunia, la sera della prima rappresentazione, il 26 dicembre 1772, l'opera incontrò a quanto pare un successo più contrastato delle due precedenti composte per Milano, forse anche a causa di alcune disavventure teatrali: lo spettacolo ebbe inizio con tre ore di ritardo per attendere l'arrivo in teatro dell'arciduca Ferdinando, e inoltre Bassano Morgnani, un modesto cantore di chiesa di Lodi scritturato solo qualche giorno prima per sostituire l'ammalato Arcangelo Cortoni, si rivelò del tutto inadeguato nel sostenere la parte di Silla. L'opera resta in cartellone per altre venticinque recite ma non procurerà a Mozart ulteriori commissioni per Milano o altre piazze operistiche italiane, cadendo nell'oblio sino alla prima ripresa moderna (in tedesco) a Praga nel 1929.

Dal punto di vista della concezione e della struttura complessiva, *Lucio Silla*, l'ultima e più ambiziosa opera seria di Mozart prima di *Idomeneo* (1781), non si discosta in modo sostanziale dalle convenzioni del genere in quel periodo. Il libretto denota la tendenza ad accogliere qualche istanza di riforma, coll'assimilazione di elementi della *tragédie lyrique* francese (predisposizione per numerosi recitativi accompagnati, il ruolo rilevante del coro, l'integrazione di recitativo, interventi solistici e corali in unità costruttive più ampie), ma anche una dubbia tenuta drammatica: la vicenda non traccia alcuna vera peripezia; pur tra inquietudini e fragilità, i personaggi sono bloccati nella loro condizione affettiva di fondo (Cecilio e Giunia si amano e odiano Silla, questi è un dittatore che ama a sua volta Giunia ma non ne è corrisposto, Cinna è un segreto quanto pavido nemico di Silla amato dalla sorella di lui, Celia) e

dunque non evolvono, per oscillare piuttosto tra stati d'animo diversi o contrastanti; il ravvedimento conclusivo di Silla che assicura il lieto fine appare quanto mai inverosimile. D'altro canto, proprio queste caratteristiche, e, in particolare, l'insistenza dei personaggi nel riaffermare il loro profilo umano generano un'accesa temperatura emozionale, un clima cupo, ossessivo e claustrofobico, accentuato dal dialogo con l'aldilà e con il rapporto con il mondo dei morti dei due protagonisti, Cecilio e Giunia, tanto che l'opera è disseminata di scene "d'ombra" (I, 5; I, 7-9; II, 3; II, 9; III, 6).

Il merito del giovane Mozart consiste anzitutto nell'aver saputo cogliere e valorizzare con la sua musica, talora in modo straordinario, i tratti più peculiari del libretto, come appunto il registro lugubre e allucinato – tipico di Gamerra – nonché le emozioni intense e tumultuose che animano i personaggi e le loro azioni. L'opera è incentrata intorno alla coppia Cecilio e Giunia, alle loro arie e pezzi chiusi (ne ricevono sette ciascuno, in osservanza alla gerarchia dei ruoli che governa l'opera settecentesca, tra cui un duetto e un terzetto con Silla). Se per le arie lo schema predominante è quello tradizionale "dal segno" (che comporta cioè una ripresa abbreviata della parte iniziale), non manca una notevole varietà formale, funzionale alla rappresentazione delle diverse situazioni, come accade per alcune arie cruciali come "Dalla sponda tenebrosa" (n. 4), "Parto, m'affretto" (n. 16) e "Fra i pensier più funesti di morte" (n. 22) di Giunia, o "Pupille amate" (n. 21) di Cecilio, una sorta di rondò che pure corrisponde alla convenzione di un'aria in tempo di minuetto per uno dei protagonisti nel III Atto. Ma ancor più memorabile è la tendenza del compositore ad affidare alla musica, negli snodi cruciali della vicenda, la costruzione drammatica: come accade nel crescendo emotivo e drammatico alla fine del I Atto, dove in un'unica e ininterrotta campitura si integrano interludio orchestrale, recitativo accompagnato, coro con intervento solistico e duetto (I, 7-9), oppure in quello della scena di Giunia, dove l'aria in due tempi "Fra i pensier più funesti di morte" appare la naturale estensione piuttosto che la successione convenzionale e formalizzata del recitativo che la precede (III, 6).