



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA

CONSERVATORIO

vivaldi
Istituto di Alta Formazione Musicale
ALESSANDRIA



DONNE TRA DRAMMATURGIA, GESTO,
MUSICA E SCENE NELL'OPERA ITALIANA TRA
BAROCCO E ILLUMINISMO

WOMEN IN ITALIAN OPERA FROM BAROQUE
TO ENLIGHTENMENT: DRAMATURGY,
GESTURE, MUSIC, STAGE

a cura di Giovanni Polin e Ingrid Schraffl

Edizione del Conservatorio di Musica Antonio Vivaldi

Donne tra drammaturgia, gesto, musica e scene
nell'opera italiana tra Barocco e Illuminismo

Women in Italian Opera from Baroque to
Enlightenment: Dramaturgy, Gesture, Music, Stage

a cura di / edited by
Giovanni Polin e Ingrid Schraffl

Edizione del Conservatorio di Musica Antonio Vivaldi

2026

Edizione del Conservatorio di Musica Antonio Vivaldi,
Via Parma 1, 15121 Alessandria

ISBN 979-12-986148-6-4



Finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU, Missione 4 Componente 1, progetto codice INTAFAM-00030 "Casta Diva: An International Research and Production Digital Platform on Women in Italian Musical Theatre", CUP: F31B23000450006

In copertina antiporta da FRANCESCO SILVANI, *La pace generosa*, Venezia, Nicolini, 1700

INDICE

MARCO SANTI <i>Presentazione</i>	7
GIOVANNI POLIN – INGRID SCHRAFFL <i>Premessa</i>	9
MICHELE CALELLA <i>Introduzione</i>	11

Musica e gesto nell'opera italiana del Settecento

PAOLO DE MATTEIS <i>Musica e gesto nell'opera italiana del Settecento: una panoramica</i>	17
PAOLO RUSSO <i>Se joue pas Didon sans Didon: Saint-Huberty sulla scena dell'Opéra</i>	51

How do we do 18th-century opera?

Music and gesture in Leonardo Leo's *Andromaca* (Naples 1742)

MELANIA BUCCIARELLI <i>Premessa</i>	79
MELANIA BUCCIARELLI <i>«Vieni, Andromaca, vieni...». Andromaca tra Salvi e Racine</i>	81
FRANCESCA MENCHELLI-BUTTINI <i>Vittoria Tesi in Astianatte di Vinci (e un raffronto con Jommelli e Leo)</i>	95

FRANCESCO BELLOTTO	
«Prendi quel ferro, o barbaro»:	117
<i>appunti per una messinscena immaginaria</i>	
DEDA CRISTINA COLONNA	
«Prenditi il figlio, eccoti il ferro ancora»:	137
<i>Acting Andromaca's Aria in Context</i>	
SIGRID T'HOOFT	
<i>How can 18th-century opera be staged?</i>	
<i>Music and gesture in Leonardo Leo's Andromaca (1742), a case study</i>	153
Tipologie drammatiche e poetiche del melodramma tra convenzioni e <i>agency</i> delle virtuose	
LORENZO MATTEI	
<i>Alcune riflessioni sulla melodrammaturgia dei personaggi</i>	169
<i>femminili nell'opera comica del secondo Settecento</i>	
ANETA MARKUSZEWSKA	
<i>Cruel Berenice, sweet Tamiri. The figure of the mother</i>	183
<i>in 18th-century Italian opera seria, a case study</i>	
GIADA VIVIANI	
<i>Agire da uomo. Strategie di gestione dei ruoli cross-gender</i>	205
<i>nel primo periodo viennese di Jommelli</i>	
GESA ZUR NIEDEN	
<i>Mobile poetics. Niccolò Jommelli's and Gaetano Martinelli's</i>	231
<i>'critical' metatheatre (La Critica, Stuttgart, 1766)</i>	

Travestimenti e finzioni: il gioco dell'ambiguità di genere tra convenzioni
drammaturgiche e *agency* delle virtuose

REINHARD STROHM
Incognito and Incognita: Unknown and mistaken identity 253
in dramma per musica *and* commedia per musica

EMILIA PELLICCIA
«Lode al ciel, donzella io sono»: *Low Male Voices and* 275
Gender Ambiguity in Viennese Court Opera

NICOLÒ MACCAVINO 295
I personaggi femminili de Il prigioniero fortunato di
Francesco Maria Paglia e Alessandro Scarlatti (Napoli, 1698)

SILVIA URBANI
Paolo Vida da Capodistria: un musico en travesti 335

Storie di canterine tra palcoscenico e situazioni teatrali

PAOLOGIOVANNI MAIONE
Quante scene per Colomba Mattei: da Napoli e ritorno 359

ANDREA ZEDLER
Salicola and Turcotti, or how to become a court singer? 409

FEDERICO LANZELLOTTI
Women in the Shadows: Night Scenes for the First Viennese 423
Female Singers (1700-1715)

Appendice. Donne viste dall'opera: un saggio e una drammaturgia

MICHELE GEREMIA

Se sono le donne a comandare.

473

*Il ruolo del gentil sesso nei drammi giocosi di Carlo Goldoni
nella stagione 1750-1751 al teatro Tron di San Cassiano*

LUCA VALENTINO

*«A un guardo, a un riso, a un vezzo». Arie di seduzione
nel melodramma italiano da Sartorio a Donizetti:
una drammaturgia storicizzata*

495

GLI AUTORI E I CURATORI

509

«Prendi quel ferro, o barbaro»: appunti per una messinscena immaginaria.

L'aria da *L'Andromaca* di Salvi e Leo del 1742 rappresenta un affascinante caso di studio. Si tratta di ragionare sui procedimenti genetici d'un progetto di teatralizzazione teorica e dalla sua relazione col testo. È da premettere che il solo accostare l'aggettivo 'teorica' al sostantivo 'teatralizzazione' significa dar corpo a un *absurdus*: il montaggio d'una scena, di un'aria, di uno spettacolo intero è precisamente l'azione di calare un testo nella contingenza della sua attuazione pratica, condizionata per statuto da contingenze produttive e mutevolezza nel tempo perché rivolta sempre a una *audience* contemporanea. Nondimeno, l'esercizio nasconde alcuni interessanti interrogativi: esistono prerequisiti alla regia d'un testo operistico? E tali prerequisiti, possono avere valore universale a prescindere dalle circostanze attuative? In poche parole, è onesto ragionare sull'atto registico come fosse un 'prima' teorico quando lo sappiamo essere inequivocabilmente un 'durante' pratico? Quel che si trova qui esposto vorrà essere, dunque, fatalmente, una pura e semplice (frammentaria) testimonianza, il racconto di alcuni processi personali che mai potrebbero diventare 'metodo': lo vieta l'infinita molteplicità di esperienze, sensibilità e abilità che ogni operatore teatrale porta con sé. Inoltre, da questo tipo di ragionamenti per forza di cose rimarrà del tutto estraneo l'approccio *post-dramatische* che informa tanta regia contemporanea, dove non si attribuisce al testo centralità, ma piuttosto lo si ridiscute, superandolo, rinnegandolo e talvolta combattendolo.¹

La regia, dunque, in un'accezione così ristretta, si occupa di 'narrazione rappresentata', è un processo inteso come la trasformazione di una serie di 'eventi raccontati' *offstage* in fenomeno scenico, ricreato *onstage*.

¹ Per la definizione, cfr. HANS-THIES LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, Imola-Bologna, Cue Press, 2017.

1. Offstage. A caccia di qualche indizio

Le composizioni drammatiche sono sempre un'unica e irripetibile espressione di idee, metafore e sottotesti molto spesso ben sepolti sotto la superficie d'un testo. Per me, la ricerca di tali elementi, esattamente come il lavoro inquirente d'un *detective* o di un *reporter*, rappresenta solo una prima fase. Dopo aver cercato (e possibilmente trovato) indizi, si dovrebbe procedere alla seconda fase, quella più poetica, creativa (una «seconda creazione» nella fulminante definizione di Franco Perrelli).² È ciò che Luca Zoppelli descrive come «traduzione»:

permettere al fruitore di ritrovare, nel suo universo culturale, dei punti di riferimento pressappoco equivalenti a quelli che contribuivano a formare il significato del testo di partenza. [...] Considero insomma la messinscena d'opera come una sorta di traduzione del sistema visivo presupposto dal testo, con l'obiettivo di ottenerne un'equivalenza funzionale.³

Ma qual tipo di racconto ci viene consegnato, dal «testo di partenza» dalla nostra opera? Il libretto del 1742 *Andromaca*, si ispira da lontano all'*Andromaque* di Racine,⁴ dramma che, a propria volta, riprendeva personaggi e temi dell'epica grecolatina.⁵

I libretti riferibili al poeta Antonio Salvi⁶ a partire dall'*Astianatte* del 1701⁷ ispirati a quel nucleo narrativo sono molti,⁸ attestando la fortuna del soggetto e allo stesso tempo una evidente sbrigliata infedeltà all'ipotesto di Racine. Questi libretti conservano però tutti il meccanismo di base di *An-*

2 FRANCO PERRELLI, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, UTET, 2005.

3 GERARDO GUCCINI, LUCA ZOPPELLI, LORENZO BIANCONI, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, «Il Saggiatore Musicale», 17/1 (2010), p. 99.

4 Prima rappresentazione: Paris, Théâtre du Palais-Royal, 17 novembre 1667.

5 In particolare le vicende di Andromaca, vedova disperata di Ettore e madre di Astianatte (Omero, *Iliade*, Canto XXIV); la prigionia in Epiro alla corte di Pirro/Neottolemo (*Le Troiane* e soprattutto *Andromaca* di Euripide); la devozione e fedeltà incrollabile della moglie verso l'eroe trucidato (*Eneide* di Virgilio, libro III).

6 Lucignano 17 gennaio 1664-Firenze 21 maggio 1724.

7 ANTONIO SALVI, *Astianatte*. Dramma per musica rappresentato nella villa di Pratolino, Firenze, Stamperia di sua Altezza Reale, 1701, esemplare consultato D-Mbs P.o.it 911 h.

8 Nei principali repertori se ne contano più di quaranta. Sulla popolarità del soggetto, ragioni della sua diffusione, e comparazioni fra gli ipotesti, v. SUZANA OGRAJENŠEK, *The Rise and Fall of Andromache on the operatic Stage, 1660s–1820s*, in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, a cura di Peter Brown e Suzana Ograjenšek, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 112-138.

dramaque: una catena amorosa ‘impossibile’. Tutti amano personaggi che non ricambiano: Oreste ama Ermione, che invece ama Pirro, che invece ama Andromaca, che invece ama Ettore, il quale non ama più nessuno perché è morto. Così pure, del dramma francese, si preserva sempre la posizione impossibile della protagonista, estranea all’ambiente in cui è costretta e messa alla prova da un dilemma inestricabile: annullarsi come donna vivendo nel disonore, tradendo marito e patria, o annullarsi come madre, mandando a morte il piccolo Astianatte.⁹

Molto rilevante, nei libretti, anche la posizione del re, che muta nei decenni. Pirro tra 1701 e 1742 compie un percorso di purificazione progressiva: nella versione che stiamo considerando, l’attentato del secondo atto ha funzione di catarsi, segnando una conversione di sapore quasi cristiano.¹⁰ Pirro perdona il suo attentatore Oreste e salva Astianatte, animato da un’umana *pietas* che spinge Andromaca a superare la luttuosa memoria di Ettore. Lei ricambia, sposandolo e comportandosi da regina saggia per ristabilire quell’alleanza fra gli Achei e l’Epiro che la violenta gelosia di Oreste aveva compromesso. Pare utile ricordare almeno l’abissale distanza con il finale della tragedia: in Racine *Andromaque* sposava il re solamente

9 La maggior parte delle intonazioni del libretto di Salvi (a cominciare da quello della *princeps* di Prtolino citato alla nota 7) significativamente adottano come ruolo eponimo quello del figlio. E nelle molte versioni, Astianatte poteva essere attore/cantante (dunque un ragazzo, o quantomeno adolescente) oppure un bambino, personaggio muto. Va da sé che la scelta del titolo e del trattamento drammaturgico del figlio non è né può essere considerato un elemento neutro. Ammesso e non concesso che le necessità delle imprese teatrali potessero essere determinanti (a disposizione c’era un primo uomo o primadonna? Quali le parti di fianco? Con quale registro vocale?) è indubbio che mettere in titolo Andromaca, la principessa troiana, sposta il *focus* dall’intreccio avventuroso à *sauvetage* al bruciante e monodrammatico patetismo della protagonista.

10 Difficile stabilire quanto di Salvi ci fosse nelle numerose riprese e dunque quanto il ridirezionamento quasi zeniano dei personaggi (anche Apostolo aveva trattato il soggetto a Vienna nel 1724 e aveva ritratto Pirro benevolmente) fosse frutto dei ripensamenti del primo librettista. Il poeta muore proprio nel 1724, sicché probabilmente molto di quel su cui stiamo ragionando è stato concepito da qualche altro poeta non identificato. La questione è già all’attenzione della musicologia grazie a GIOVANNI POLIN, «*La sensibilità, il sapore e la delicatezza d’un ottimo gusto*». *Giovanna Astrua tra agilità e «stile sostenuto» da Napoli a Berlino*, in *Voci in movimento. Donne nella mobilità paneuropea dell’opera italiana nel Settecento*. / *Voices in Motion. Women and the Pan-European Mobility of Italian opera in the Eighteenth Century* a cura di / edited by Tatiana Korneeva, Melania Bucciarelli, Piernario Vescovo, Bari, Edizioni di Pagina, 2025, pp. 203-220. Egli plausibilmente ipotizza per il nostro libretto interventi di mano di Domenico Luigi Barone, marchese di Liveri. Ringrazio l’autore per avermi concesso di leggere il saggio prima della pubblicazione. Oltre a tale saggio su quest’argomento si veda quanto relato nei contributi di Bucciarelli, Colonna, De Matteis, Menchelli Buttini e T’Hooft in questo volume.

per dar protezione ad Astianatte, coll'intento di suicidarsi subito dopo, mentre Oreste faceva uccidere Pirro dai sicari per poi perdere il senno, respinto dall'altra suicida, Ermione. In pratica tutti ne uscivano sconfitti, puniti, uccisi dagli eventi. I libretti settecenteschi, invece, stendendo sui caratteri un lieto fine salvifico e pacificatorio, finiscono con l'accreditare una tradizione del soggetto moralistica, edificante. Le passioni individuali conducono all'errore, ma l'errore è emendato dai comportamenti 'giusti' dei sovrani. Dobbiamo pur sempre ricordare che l'opera andava in scena nel principale teatro della corte partenopea il 4 novembre 1742. Almeno dal Seicento, l'onomastico del re culminava in una solenne festa teatrale, un ricco e composito evento il cui protocollo era rigorosamente sorvegliato dalla corte. *L'Andromaca* era dunque una scelta di programma perfetta: lì si ritraevano un Pirro 'convertito' e una regina sposa felicemente consensuale. L'opera rispondeva dunque anche a esigenze rituali e all'organizzazione formale specifica dell'occasione. Ce ne accorgiamo – per esempio– nel finale, allorquando gli attori, uscendo dai panni dei personaggi, proclamano la trasfigurazione della coppia sul palcoscenico per specchiarsi in quella seduta nel palco reale. Così Pilade (il cantante Ottavio Albuzio) arringava attori e pubblico farcendo il libretto¹¹ al fine di esortare all'augurio corale i sudditi di Carlo di Borbone e Maria Amalia di Sassonia:

PILADE Popoli avventurosi
 Se amico il Fato a voi veder concesse
 Così felice dì, la vostra gioia
 Duri mai sempre, e in questa amena riva
 LA FORTUNATA COPPIA¹²
 Sempre conservi il Cielo.
 TUTTI E sempre Viva.¹³

11 Nel libretto *princeps* del 1701 la chiusura di Salvi era focalizzata sul trionfo della pace: con la nobile unione, Pirro (figlio dell'eroe greco Achille) e Andromaca (vedova dell'eroe troiano Ettore) garantiscono il nuovo assetto e il termine di ogni contesa.

12 L'uso del maiuscolo era tipico nei testi d'encomio per le espressioni di allusione dedicataria ai committenti.

13 ANTONIO SALVI, *L'Andromaca*. Dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Carlo nel dì 4. novembre di quest'anno 1742, Napoli, Ricciardo, 1742, p. 60. Esemplare citato US-Wc ML 48 S5556.

«Prendi quel ferro, o barbaro» è la penultima aria del primo atto e si sviluppa come conseguenza della scena IX, uno dei recitativi più lunghi e complessi dell'opera. Gli attori agiscono nella seconda mutazione scenografica, una scena corta. L'ambito è privato, una «Camera Reale» chiusa sui tre lati. Il che sembra sottolineare la dimensione prevalentemente 'pubblica' del dramma: di fatto è l'unico ambiente –fra sette– in cui occhi e orecchie degli altri abitanti della corte non sono ammessi. Le passioni estreme, privatissime, di Pirro e Andromaca possono così trovare la più aperta, non mediata, espressione. Gli argomenti disposti nel recitativo sono davvero tanti:

- Andromaca, resa schiava come spoglia di guerra, è afflitta per la sorte del figlio.
- Pirro si dichiara per la seconda volta disposto a diventare «e padre, e difensor» di Astianatte.
- Andromaca rifiuta sdegnata la proposta: Pirro è pur sempre figlio di Achille, l'uccisore del suo sposo, ed è anche il nemico che ha privato Astianatte della successione al soglio troiano.
- Pirro per amor suo è invece disposto persino a ripudiare la bella Ermione che garantirebbe l'alleanza dell'Epiro coi Greci, i quali chiedono la testa di Astianatte, potenziale pericolo in quanto erede di sangue di Ettore.
- Andromaca supplica Pirro di non far ricadere le conseguenze della guerra su un bambino innocente.
- Pirro la rassicura: salverà lei e il figlio se saprà ricambiare il suo amore.
- Andromaca è offesa e inorridita: impossibile cedere al ricatto.
- Pirro in due versi genialmente disposti le spiega come riuscirci: «Amasti Ettore in vita | or dei nel figlio amar lo sposo estinto». L'argomento per noi assume valore quasi psicanalitico, freudiano. Pirro sa che Andromaca deve liberarsi dell'ossessione per Ettore attuando una operazione di *transfert*: spostare sentimenti, desideri, fantasie e modelli relazionali inconsci dalla sfera coniugale alla sfera genitoriale, lasciando così simbolicamente libera la sfera affettiva per accogliere l'amore di un nuovo eroe.

- Ma la donna, dopo gli argomenti di Pirro si sente addirittura violata, messa a nudo, ancora totalmente bloccata nel lutto: Pirro non può sperare di destare amore in quel petto «Dove visse lo sposo, e vive ancora». Andromaca e Pirro nel primo atto non sono pronti, la peripezia non ha ancora compiuto la sua funzione terapeutica. La situazione deve necessariamente risolversi in un'aria che non sarà altro che un ampio epifonema metaforico dello scontro irrisolto.

- Pirro infatti perde il controllo, sentendo mortificata la vanità maschile e disprezzato il potere di sovrano. È dominato dall'ira e non potendo riconoscere le ragioni dell'interlocutrice, cade in errore. Ci si addentra così nell'aria con uno scarto prevalentemente visivo, gestuale: Pirro sottrae con veemenza il bimbo alla madre, il che innesca platealmente il 'dilemma nevrotico'¹⁴ in cui la donna è precipitata. E la principessa risponde alla provocazione con un altro gesto: recupera il figlio ma «butta uno stile in terra», il pugnale con cui sfida Pirro a uccidere prima Astianatte e poi lei stessa.

Ma qui non è solamente 'cosa' viene raccontato a fornire indizi: bisogna considerare 'come', con quali mezzi, gli autori raccontano la situazione. È significativo riferire il brano all'architettura complessiva del libretto. Si tratta della seconda di cinque arie della protagonista. Nella Tabella 1 si annotano due caratteristiche di base: il metro usato e gli affetti principali esplicitati dalla situazione e dal decorso poetico.

14 «When we remember that in every neurosis there are contradictory tendencies which the neurotic is unable to reconcile, we need not be surprised to find him continually vacillating between them, driven now by one, now by the other». KAREN HORNEY, *The Neurotic Personality of Our Time*, New York, Norton, 1937, pp. 287–288.

Tabella I Metro e affetti nelle 5 arie di Andromaca	
Atto 1	I. (Ottonari): «Nacqui grande, e serbo ancora». Andromaca alle profferte di Pirro oppone la sua ferma e nobile dignità, che la porta a mettere alla prova lo sdegno del pericoloso contendente. L'atteggiamento sconfina nella superbia: si mette a un rango superiore rispetto al re.
	II. (Settenari) «Prendi quel ferro, o barbaro». L'aria è caratterizzata da una passionalità estremamente mutevole: la principessa esprime ira, chiede perdono al figlio, precipita nello sconforto pensando alla propria condizione.
Atto 2	III. (Quinari): «L'ombra diletta del caro sposo». Andromaca comincia ad essere vinta dalla compassione per il figlio, ma il solo pensiero di nuove nozze riaccende i sensi di fedeltà verso Ettore: l'aria esprime il dubbio, l'irrisolutezza. I due termini del conflitto – il ricordo del marito e la pietà per il figlio – lottano alla pari, evocati come si trattasse di persone realmente presenti in quel momento.
	IV (Settenari) «Veggio girarmi intorno mille fantasmi e mille». Andromaca sposa il re per salvare il figlio. Quando Oreste, pazzo di gelosia, ferisce Pirro, lei s'impone come regina d'Epiro, chiedendo alle guardie di perseguitare l'assassino. Grazie allo <i>choc</i> comincia a provare profonda commozione anche per le sorti di Pirro. La nevrosi è incontrollabile, ora dilaniata fra tre oggetti: «Già mi s'oscura il ciglio Ettore ... Pirro ... Figlio » È il momento in cui la sintomatologia –già <i>border</i>, come abbiamo visto nelle arie II e III– sfocia in una momentanea pazzia, in una dissociazione dalla realtà: Andromaca vede gli spettri, gli occhi le si annebbiano, sente vacillare il suolo sotto ai piedi.
Atto 3	V (Ottonari): «Caro figlio, dove sei? Sconsolata io ti perdei». Pirro è scampato alla morte e Andromaca ormai vive con pienezza il nuovo ruolo di regina e madre. Quando i Greci rapiscono Astianatte intona un'aria di grande agitazione, ma gli incubi sono scomparsi, assieme allo spettro di Ettore. Andromaca ha espressioni prive di dubbio e psicosi: nella parte B si rivolge agli Dei, ritornati ormai a essere alleati sicuri.

In partitura anche Oreste ha cinque arie, Pirro ed Ermione quattro, Pilade tre, Clearte due. Il che evidenzia come nella gerarchia delle 'convenienze' Giovanna Astrua (Andromaca) e il celeberrimo Domenico Majo-

rano *alias* Caffarelli fossero ruoli vicendevolmente di prima sfera.¹⁵ Ma dal punto di vista degli indizi significa soprattutto che il vero deuteragonista in questa intonazione non è Pirro, come logica potrebbe forse suggerire, ma Oreste. Oreste, come Andromaca, nella trama subisce diversi cambiamenti: mosso dagli eventi è prima alleato, poi attentatore, infine geloso pentito ricondotto alla lealtà. In poche parole, i due cantanti di prima sfera interpretano due personaggi che con la loro mutevolezza consentono all'intreccio di svilupparsi, ne sono il 'motore' interno sia vocale sia drammaturgico.

V'è però da chiarire che Andromaca / Astrua, a differenza degli altri caratteri (Oreste compreso), possiede un campionario molto più estremo di affetti, una serie di contrasti violenti, non lineari, che ne caratterizzano la presenza scenica. Dalla Tabella I possiamo percepire l'ampiezza dei colori differenti, affetti, pulsioni e intenzioni che dovrebbero essere utilizzati dal regista e dall'interprete per dar vita a un carattere instabile, prima scomposto e poi ricomposto. Si noti come le due arie in cui il personaggio esprime nobile dignità (la prima e l'ultima) sono in ottonari, mentre le arie dei conflitti interni sono caratterizzate da versi imparisillabi, con accenti più mobili, ricchi di esclamazioni più brevi, in qualche misura più vicine all'eloquio naturale che al melodizzare canonico (la 'cantilena', come dicevano i contemporanei). Anche la metrica vuole dipingere un personaggio che passa dall'ordine psichico (aria I) al disordine vieppiù palese (arie II, III, IV), per tornare in equilibrio nell'aria V.

2. Onstage. *Indizi come 'opportunità'*

La premessa è che non ritengo sia né possibile né veramente utile cercare di recuperare una gestualità 'antica' utilizzabile in una regia contemporanea. Naturalmente, i compositori d'opera del periodo scrivevano musica sulla base 'prescrittiva' di parole e didascalie, ma le *intenzioni* drammatiche sottostanti alle battute erano il prodotto d'un sistema basato su usi, stili, retoriche, tecniche, mode, aspettative condivise dai contemporanei. Il pubblico ovviamente possedeva, seppur in diverso grado, competenze culturali e musicali per decodificarli grazie alla

15 La struttura è esattamente quella descritta da Goldoni: «Ciascuno dei tre principali soggetti del dramma dee cantar cinque arie: due nel primo atto; due nel secondo; ed una nel terzo». CARLO GOLDONI, *Memorie* (1787), Milano, Sonzogno, 1888, parte I, cap. XXVIII, p. 48.

frequenzazione assidua dei teatri operistici. In sostanza, autori, interpreti e spettatori dell'epoca percepivano la complessità allusiva della pagina anche per gli aspetti attoriali, mentre la nostra sensibilità si arresta obbligatoriamente al semplice segno lasciato su carta. Questa è la ragione fondamentale per cui, interrogando le fonti operistiche primarie coeve, non riusciamo a stabilire -ad esempio- se una figurazione ritmica, un intervallo, un tempo, un disegno armonico, una melodia, implicino univocamente movimenti, posture, gesti, atteggiamenti, prossemiche.

Se vogliamo fare un paragone, così come la scrittura musicale si esprime attraverso un linguaggio privo di semantica referenziale (significanti senza significati), in analogia la scrittura melodrammatica ci appare essenzialmente priva di significanti espliciti di ordine artescenico. Eppure questi, di fatto, non solo esistevano a profusione, ma erano sotto la giurisdizione d'una filiera performativa che si attivava 'oltre' la pagina scritta grazie al lavoro di cantanti/attori, direttori di palcoscenico, mimi, danzatori, pittori, sarti, illuminatori, ecc. Non solo: mentre il testo operistico scritto è per fisicità statico,¹⁶ la filiera performativa è per necessità dinamica, cambiando ad ogni ripresa o nuova intonazione, ad ogni epoca, ad ogni stile. E il suo dinamismo non s'arresterà almeno fin che esisterà qualche teatro disposto a vivificarla con una produzione. Queste sono le ragioni fondamentali per le quali la 'messinscena filologica' rimane, tutto sommato, una chimera.¹⁷ Altra cosa è invece la 'messinscena storicamente informata': la raccolta di indizi sulle fonti può rivelare agli interpreti metafore, tracce, riverberazioni estetiche, chiavi ermeneutiche utilizzabili come straordinarie 'opportunità' per il nostro sforzo di 'traduzione' scenica.

Come utilizzare qualcuno degli indizi raccolti? Innanzitutto lavorerei con l'interprete per ricostituire l'integrità del personaggio: i colori delle cinque arie dovrebbero coesistere, essere 'sempre' presenti, evocabili in tutto l'agire di Andromaca, e non solo quando suggeriti, cioè nel momento

16 Le revisioni, i ripensamenti, le modifiche d'autore cosa sono se non il tentativo di vincerne l'immobilità normativa?

17 Definizione e fondamenti in ROGER PARKER, *Reading the livrets, or the Chimera of 'Authentic' Staging*, in *Leonora's Last Act: Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 126-148. Sull'argomento cfr. anche FRANCESCO BELLOTTO, *Dal livret alle disposizioni sceniche di Forzano: qualche annotazione sull'immaginario scenografico del Trittico*, in *Trame Pucciniane. Studi, documenti e ricerche artistiche*, a cura di Giovanni Botta e Federico Fornoni, «Quaderni del Cantelli» 1, Varese, Zecchini Editore, 2025, p. 55.

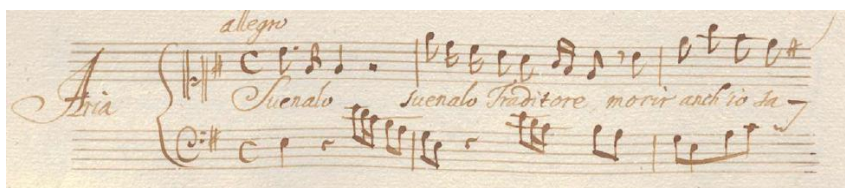
dei rispettivi pezzi chiusi. Andromaca-Regina (I e V) sulla scena deve ricordare sempre di essere ‘anche’ madre passionale (II), incerta (III) e psicotica (IV). Un’interpretazione non può credibilmente essere caratterizzata da un meccanico *switch-on* and *switch-off* tra affetti diversi, cosa che, purtroppo, accade in tante regie di opere barocche del nostro tempo. La sfida alla continuità – ritengo – è uno degli argomenti cruciali per la messinscena di queste letterature.

Come metodo di integrazione fra gli affetti molto probabilmente userei la sinestesia, mettendo cioè in rapporto dialettico la situazione presente in scena con gli affetti ‘nascosti’ dal personaggio, o comunque evocati altrove. Vorrei far ‘sentire con gli occhi’ un livello ulteriore rispetto a ciò che la musica e il libretto mi porterebbero a ‘vedere con le orecchie’. Andromaca nell’opera inscena una metamorfosi che è evidentemente già scritta ancor prima della levata di sipario, fa parte del suo DNA: come per Eteocle nei *Sette contro Tebe*, oppure per Violetta Valery, il destino è segnato, ineluttabile e preannunciato.¹⁸ Lo spettatore fin dai primi istanti della tragedia già deve sapere che il destino esiziale è in scena, inesorabilmente nascosto dietro l’ultima porta.

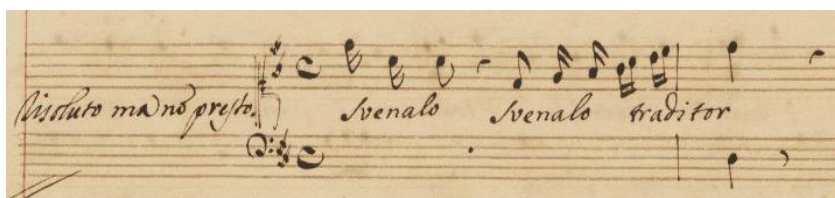
Un primo frammento di DNA è identificabile persino nell’ *incipit*. È in forma di breve apostrofe, esclamazione che interrompe con veemenza il flusso del recitativo: per questa ragione fin dagli esempi più antichi l’aria non aveva introduzione strumentale. Era un espediente di scrittura teatralmente efficace, irrinunciabile tra fine Seicento e inizio Settecento, molto più raro verso la metà del secolo.¹⁹ Evidente è che l’inizio *ex abrupto* per questo *topos* drammatico arriva al 1742 come stilema precedente, molto ben consolidato (Esempi 1-3).

18 In *Traviata*, la malattia appare significativamente nel Preludio, prima ancora che gli spettatori abbiano potuto conoscere i personaggi.

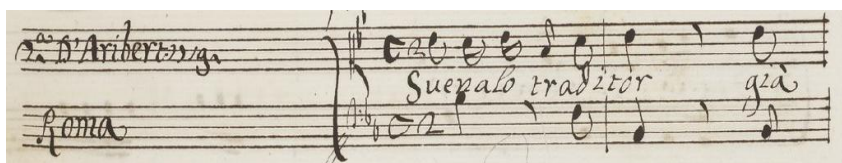
19 Nella partitura di Leo solamente altre due arie del secondo atto (la quarta di Oreste e la quarta di Ermione) cominciano col medesimo artificio. In totale, usano l’espedito tre arie su ventitre.



Es. 1. P. TORRI, *Astianatte*, Monaco 1716, I, D-Mbs, Mus. Ms. 211 c. 61 v.



Es. 2. G. BONONCINI, *Astianatte*, Venezia 1718, US-CAh, M1505.B724 A85 1727 c. 9 v



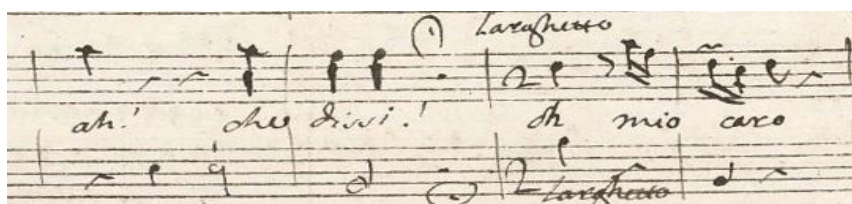
Es. 3. F. GASPARINI, *Astianatte*, Roma 1719, I, F-Pn, D-4339 p. 57.

Oltre all'inizio *ex abrupto*, vediamo come almeno dal 1725 (Esempio 4) il personaggio si dotasse di un'altra arma espressiva: comincia cioè a rivolgersi, pateticamente, al figlio presente in scena. Il cambio di prossemica implica un cambio di tempo, da «Presto» a «Lento».



Es. 4. L. VINCI, *Astianatte*, Napoli 1725, I-Nc Rari 7.3.13 c. 43 v.

E, addirittura, avvicinandoci agli anni del nostro caso di studio, il cambio può riguardare anche il metro: avviene in Jommelli, nel 1741, dove non solo si passa da «Presto» a «Larghetto», ma anche da C a 2/4 (Esempio 5).



Es. 5. N. JOMMELLI, *Astianatte*, Roma 1741, I, D-Sl HB XVII 235a c. 29 v.

Leonardo Leo approfitta della tradizione del cambio di prossemica per innalzare ulteriormente la temperatura emotiva del passo, rendendo ancora più dinamica la situazione, sicuramente per assecondare, come sostiene autorevolmente Giovanni Polin,²⁰ l'eccezionale indole attoriale della prima donna. Il compositore, infatti, segmenta il discorso musicale assoggettandolo al cambio di interlocutore (Tabella II).

20. GIOVANNI POLIN, «La sensibilità, cit. pp. 208-209.

	Tabella II Periodi musicali e prossemica	
1	A	«Prendi quel ferro» Risoluto, in C <i>Si rivolge a Pirro</i>
2	A	«Figlio, ben mio» Largo Amorofo, in 3/8 <i>Si rivolge ad Astianatte</i>
3	A	«Ahi che momento amaro» Allegro, in C <i>Si rivolge a se stessa</i>
1	A	«Barbaro, prendi» [Risoluto], in C <i>Si rivolge a Pirro</i>
2	A	«Figlio, ben mio» Largo Amorofo, in 3/8 <i>Si rivolge ad Astianatte</i>
3	A	«Ahi che momento amaro», Allegro, in C <i>Si rivolge a se stessa</i>
	B	«Se non ti basta il sangue» Allegro, in C <i>Si rivolge a Pirro</i>
	A	D. C.

Osserviamo la pagina musicale dell'autografo: come da DNA, Andromaca precipita «subbito» (c. 85v) sull'attacco dell'aria, senza soluzione di continuità. «Prendi» a c. 86r (Esempio 6) è in battere, con un salto di quinta discendente molto simile a quel che un'attrice di prosa farebbe naturalmente declamando con energia un imperativo.



Es. 6. L. LEO, *Andromaca*, Napoli 1742, I, I-Nc, Rari 1.6.16-17 c. 86 r

La decisione per il regista e per l'attrice è dove collocare il gesto 'epico' del lancio a terra del pugnale. La scrittura musicale culmina a battuta 8 con l'anafora «Barbaro», sottolineata in orchestra dal *più forte* e dal salto d'ottava. Segue la fermata prima di «Figlio, ben mio» (A2). È evidente l'idea del doppio *crescendo* che ha il suo acme lì (la zona cerchiata nell'Esempio 6), e proverei a mettere il gesto in corrispondenza di quell'ultimo «Barbaro». È un'opportunità offerta dalla pagina e che, intuitivo, dovrebbe funzionare bene anche dal punto di vista uditivo: il rumore dell'arma che rovina a terra si riverbera nel silenzio assoluto prodotto dalla pausa col punto coronato.

I tre personaggi ai quali Andromaca deve rivolgersi permettono inoltre di immaginare un uso dello spazio scenico genericamente tripartito in zone, in cui la principessa diventa fulcro fra i due poli Pirro/Astianatte, il primo respingente, l'altro attraente (Diagramma 1). Nella prima parte dell'aria lavorerei dunque sul movimento cambiando le posizioni ma mantenendo le distanze reciproche fra i corpi, montando un percorso circolare attorno al pugnale, scagliato al centro.

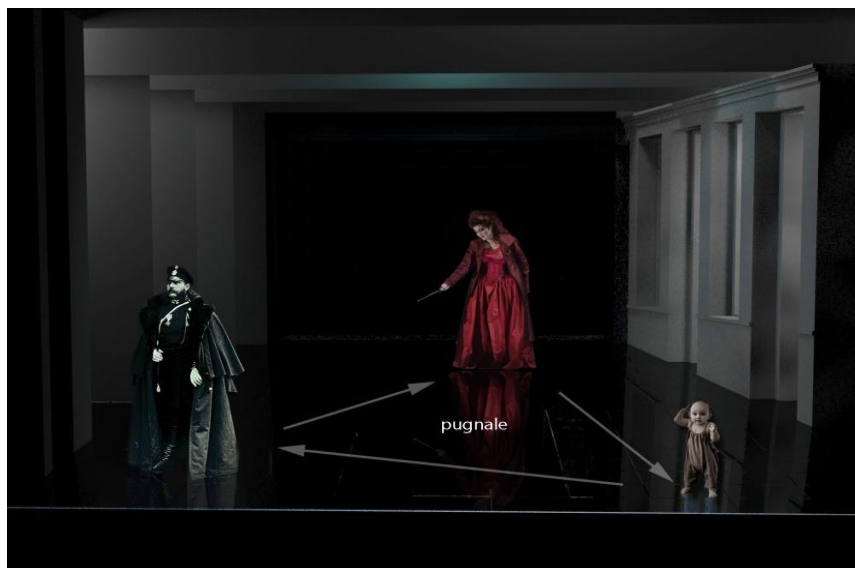


Diagramma 1. «Prendi quel ferro»²¹ (appunti per la gestione dello spazio)

21 Per il diagramma photoshop ho riutilizzato uno schema di impianto scenico che Louis Desiré aveva disegnato per il *Mitridate* di Mozart che ho allestito per i teatri di Biel e

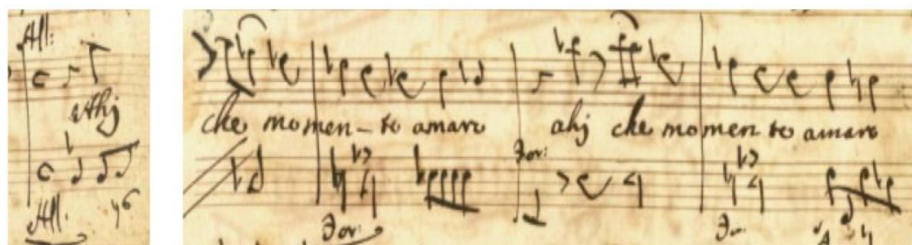
La struttura musicale con il cambio di tempo ci può suggerire anche altro: nel 1725 l'Andromaca di Vinci mutava affetto per dare l'addio al figlio (Esempio 4); nel 1742 si rivolgeva al bambino chiedendo perdono per quanto appena detto sulla scorta dell'ira. Chiedere perdono è un cambiamento molto sensibile rispetto a un addio. La nostra Andromaca si contraddice irrazionalmente, non c'è consequenzialità logica: se chiede perdono è perché ha immediatamente rinnegato l'intenzione di lasciarlo morire. Leo vuol essere persino più patetico di Vinci: va in 3/8 ed aggiunge al *Largo* l'indicazione «Amorosa», esplicitando ancor più il cambio d'affetto. L'ira è contrastata e vinta dal senso materno. Del resto, l'altalenare estremo fra i colori deve essere caratteristica molto ben presente all'interprete. Leo, ad esempio, nel ripetere canonicamente due volte il cambio, lo fa arrivandoci con inclinazioni affettuose diverse: la prima volta arriva da «Barbaro» (Esempio 6, battuta 8), sbalzo conseguenza dell'ira, mentre la seconda, lo sbalzo associato a «Svena» è in regione vocale più grave e la linea suggerisce così non tanto rabbia, ma sofferenza disperata (Esempio 7, battuta 38). Andromaca non può immaginare la morte del figlio senza esprimere partecipazione emotiva: di queste minuzie teatrali abbonda la scrittura della partitura di Leo.



Es. 7. L. LEO, *Andromaca*, Napoli 1742, I, I-Nc, Rari 1.6.16-17 c. 88 r.

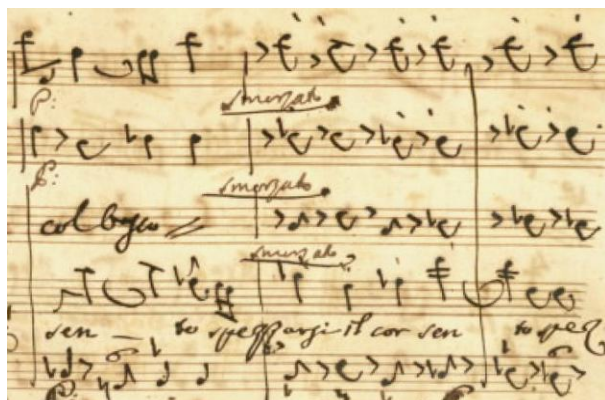
Solothurn nel 2018. I costumi di Andromaca ed Ettore-spettro (con Ishitani e Marco Ferraro) sono stati realizzati da Carlos Tieppo per la produzione di *Statira* al teatro Malibran nel 2019. Astianatte e Pirro derivano da immagini fotografiche liberamente rielaborate.

Prendendo in considerazione il periodo A3 «Ahi che momento amaro» (Esempio 8), anche in questo caso il trattamento del compositore offre opportunità d'interpretazione scenica: negli esempi di autori precedenti non capita che Andromaca si rivolga a se stessa, diventando la terza interlocutrice sul palco.



Es. 8. LEONARDO LEO, *Andromaca*, Napoli 1742, I, I-Nc, Rari 1.6.16-17 c. 88r e 88 v.

È naturalmente un affetto nuovo, alienato, perché il personaggio parla ad alta voce fra sé, come farà nell'aria delle allucinazioni del terz'atto (Tabella I, aria IV), addirittura con i tipici procedimenti imitativi di affanno in orchestra (Esempio 9).



Es. 9. L. LEO, *Andromaca*, Napoli 1742, I, I-Nc, Rari 1.6.16-17 c. 85 v.

Tutto terreno, per l'attrice, per recitare un quadro sintomatico mimeticamente più acceso. Il periodo A3 è stato inoltre introdotto da un pronome molto interessante. Nel momento in cui Andromaca si ricorda della presenza di Astianatte nella stanza dice «Ma tu mi guardi, o caro», esclamazione racchiusa fra due pause coronate (Esempio 10). A quel breve inciso segue, appunto, lo straniamento di cui ho già parlato: è un passaggio fra intenzioni attoriali diverse.



Es. 10. L. LEO, *Andromaca*, Napoli 1742, I, I-Nc, Rari 1.6.16-17 c. 88 r.

Sull'opportunità offerta da questi «tu» (a battuta 15 e battuta 46) organizzerei una strategia di narrazione scenica che provo a riassumere. Ho parlato di *transfert*: vorrei mettere in scena l'apparizione di Ettore, interlocutore che solo Andromaca vede e sente. Immaginiamo che in questo delirio lo spettro compia una piccola pantomima, incardinata su quei «tu»: il fantasma del marito diviene interlocutore, a lui Andromaca si rivolge con i suoi «tu», non più al figlio, ormai eco patologica del padre; l'ombra di Ettore si frappone, raccoglie il pugnale, prima consola la vedova (che arretra in angolo), e poi prende per mano il bambino per consegnarlo a Pirro (Diagramma 2). Noi spettatori vediamo – assieme ad Andromaca – Ettore che sceglie un nuovo genitore per Astianatte, riconoscendone la dignità. Allo stesso modo la situazione è metafora visiva della mancata presa di coscienza di Andromaca e della sua solitudine. La chiusura dell'aria, dopo la ripresa, sarà infatti ancora di rifiuto: Andromaca si allontana energicamente, strappando il figlio dalle mani di Pirro e allontanandolo dal fantasma di Ettore. Siamo ben lontani dal superamento del lutto.

Certo è che nel lavoro per le variazioni e gli abbellimenti, le cadenze, la durata delle pause, l'agogica, la cantante e il concertatore non potranno non tenere conto di suggestioni come quelle proposte: lavorando su tali opportunità, le soluzioni musicali potrebbero essere molte, originali e – immagino – fortemente espressive.

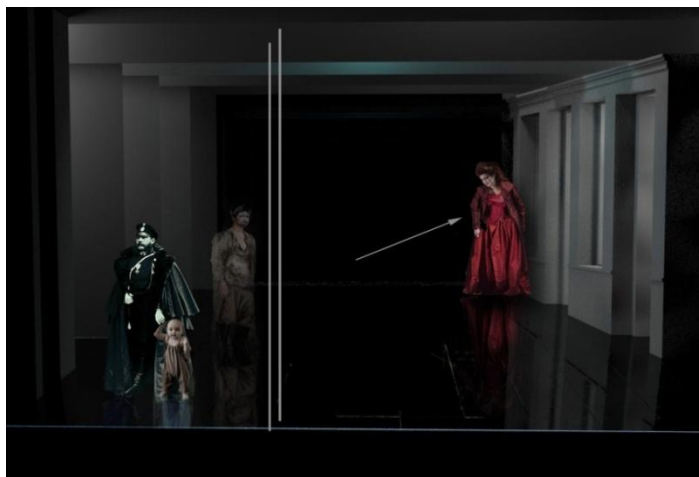


Diagramma 2. «Ma tu mi guardi» (appunti per la sinestesia)

Abstract

The article explores some of the possibilities afforded to the *metteur en scène* by philology. While the notion of an “authentic” staging may ultimately be regarded as a chimera, a “historically informed” approach nonetheless provides substantial opportunities for the contemporary director. Careful methodological attention to the expressive system embedded in the sources can thus yield valuable insights for theatre practitioners working on the stage. For instance, the evolution of the subject di *Astianatte* across the centuries, from Racine to the version by Salvi/Leo (Naples, 1742), offers a precise delineation of the characters of Pirro and Andromaca. Pirro emerges as a pagan king who learns to forgive his enemies in a “Christian” manner, developing a sense of mercy and compassion for the child of his beloved. Andromaca, for her part, having transcended human passions and recognized the primacy of *raison d'état*, acts to secure her son's salvation and to promote peace among warring peoples. The plot thus becomes an allegory of the virtues of Carlo di Borbone and Maria Amalia di Sassonia, the work's patrons. The case study under consideration – the aria «Prendi quel ferro, o barbaro» – further provides concrete and objective elements (including implicit and explicit stage directions, poetic metrics, compositional architecture, the quality of melodic lines, the presence of declamatory structures, the variety of *affetti*, tempo changes, agogic nuance, and the musical DNA of each character) that can effectively inform the performer's acting. These features point toward an extreme psychological characterization of Andromaca, bordering on psychiatric pathology; in this respect, the score appears to echo the extraordinary theatrical abilities of the original singer, Giovanna Astrua. Finally, the aria serves as a pretext for demonstrating how textual evidence may guide the director in making crucial theatrical decisions, such as the placement of actions, proxemics, the organization of space, and the activation of poetic imagery.