Poiché Jomelli armonico, / varcato il giogo alpino, / tornò qual torna un fulgido / astro nel ciel latino / ove sugli ampi e nobili / teatri rilucenti / mosse a sua voglia gli animi / delle romane genti.

(*Per la venuta in Roma del celebre maestro di cappella il signor Niccolò Jommelli*, *Ode* di Gioacchino Pizzi)

Niccolò Jommelli giunse a Roma nel 1740 e vi soggiornò a più riprese, per periodi più o meno lunghi, fino al 1753. Accanto a Napoli e Stoccarda, Roma è la città cui dovette molto della sua fortuna artistica: qui conobbe i primi grandi successi nell'ambito teatrale, ottenne le cariche più ambite e intrecciò importanti legami con l'ambiente sociale e politico papalino.
Il presente volume è progettato come un focus progressivo, dal generale al particolare, con lo scopo di analizzare da diverse prospettive (storica, sociale, musicale) il rapporto peculiare che Jommelli ebbe con l'Urbe. Gli otto contributi sono suddivisi in due parti, la prima dedicata alle relazioni intercorse tra Jommelli e l'ambiente romano, la seconda alla produzione operistica. I temi e gli approcci sono diversificati: dalla committenza alla librettistica, dallo studio del contesto romano all'analisi musicale di alcune partiture. La varietà delle ricerche e l'esame condotto su Jommelli hanno permesso di indagare alcuni elementi della storia della città attraverso la lente privilegiata della ricerca musicologica.

Gianluca Bocchino. Musicologo e musicista, si occupa principalmente di monodia profana medievale, paleografia musicale, filologia ed archivistica musicale. Ha pubblicato saggi e studi sui suoi campi di indagine. Divide l'attività di ricerca con la sua carriera artistica di cantante lirico.

Cecilia Nicolò è attualmente dottoranda presso l'Università di Pavia – Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali di Cremona. I suoi interessi e i suoi studi ruotano principalmente attorno all'opera italiana del XVIII, XIX e XX secolo.

€ 30

Musicalia/12

LIM

Libreria Musicale Italiana

Jommelliana. Un operista sulla scena capitolina. Studi sul periodo romano di Niccolò Jommelli

Jommelliana

Un operista sulla scena capitolina. Studi sul periodo romano di Niccolò Jommelli

A cura di Gianluca Bocchino e Cecilia Nicolò

MUSICALIA
12

Collana della sezione di Studi scenico-musicali del
Dipartimento di Studi greco-latini, italiani e scenico-musicali
Sapienza Università di Roma

Fondata da Pierluigi Petrobelli
Diretta da Franco Piperno

Redazione e layout: Ugo Giani
In copertina: Giovanni Pannini, *Festa musicale.*
© 2017 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Volume realizzato con il contributo di Sapienza – Università di Roma (Finanziamenti per le iniziative culturali e sociali degli studenti, a.a. 2012/13)

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.
ISBN 978-88-7096-**********

Jommelliana

Un operista sulla scena capitolina.
Studi sul periodo romano di Niccolò Jommelli

A cura di Gianluca Bocchino
e Cecilia Nicolò

Libreria Musicale Italiana

Sommario

Introduzione a cura di Gianluca Bocchino e Cecilia Nicolò VII

Andrea Chegai
Oggi l'opera del Settecento (e di Jommelli). Dove va la ricerca XI

«Jommelliana»

Parte Prima
Jommelli e l'ambiente romano

Cecilia Nicolò
Jommelli *populusque romanus*. Gli ascoltatori e i commentatori delle opere romane jommelliane 5

Alessandro Avallone
Jommelli e la committenza romana 21

Élodie Oriol
Devenir maître de chapelle à Rome: l'expérience de N. Jommelli entre contraintes et opportunités locales 37

Lucio Tufano
Anfione e Nivildo. Nota sui rapporti di Niccolò Jommelli con l'arcade Gioacchino Pizzi 53

Parte seconda
La produzione operistica

Gianluca Bocchino – Elisabetta Guarnieri
Ricimero Re de' Goti: prima opera seria di Niccolò Jommelli. bilancio di una ricerca 77

Antonella D'Ovidio
L'*Astianatte* di Jommelli: «una musica singolarissima che ne riportò l'applauso di tutta Roma». Modelli stilistici e drammaturgia (con una nuova fonte sulla stagione del 1741 del Teatro Argentina) 105

Francesca Menchelli-Buttini
Note all'*Ifigenia* e al *Cajo Mario* di Niccolò Jommelli 143

Indice dei nomi 165

Indice delle opere 169

Antonella D'Ovidio

L'*Astianatte* di Jommelli: «una musica singolarissima che ne riportò l'applauso di tutta Roma». Modelli stilistici e drammaturgia (con una nuova fonte sulla stagione del 1741 del Teatro Argentina)

Nel novero della produzione operistica giovanile di Niccolò Jommelli, *Astianatte*, andata in scena al Teatro Argentina di Roma il 4 febbraio 1741,[1] ricopre un ruolo centrale per diverse ragioni degne di interesse: 1) dopo *Ricimero re de' Goti*, rappresentato l'anno precedente nello stesso teatro, è l'opera che lancia definitivamente il compositore nell'agone teatrale romano decretandone un duraturo successo;[2] 2) con l'intonazione di questo libretto, Jommelli va ad inserirsi nel solco di una lunga tradizione compositiva nell'ambito dell'opera seria che aveva visto cimentarsi con lo stesso testo, variamente rielaborato (l'*Astianatte* di Antonio Salvi, 1701),[3] importanti operisti della generazione precedente come, ad esempio, Leonardo Vinci (Napoli

1. ASTIANATTE / DRAMMA PER MUSICA / da rappresentarsi il Carnevale / dell'anno 1741. / Nel / TEATRO DI TORRE ARGENTINA / dedicato all'E[minentissi]mo e R[everendissi]mo Principe, / il Signor Cardinale / PROSPERO COLONNA. / In ROMA nella stamperia di Antonio de' Rossi. / CON LICENZA DE' SUPERIORI. / Si vende dal medesimo stampatore / nella strada del Seminario Romano, / vicino alla Rotonda. Esemplare consultato: I-Nc. Cfr. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Bertola & Locatelli, Cuneo 1990–1994, n. 3227. La notizia della rappresentazione dell'opera è riportata nel «Diario ordinario di Roma», in data 11 febbraio 1741, pp. 2–3: «In proseguimento poi delli divertimenti carnivaleschi per le opere e comedie, nella stessa sera di sabato nel teatro a Torre Argentina andò in scena il secondo dramma intitolato l'*Astianatte*».
2. Sui primi successi di Jommelli a Roma rimando, oltre ai saggi contenuti nel presente volume, a Antonella D'Ovidio, *Jommelli all'Argentina: nascita di una carriera e ragioni di un successo nella Roma degli anni Quaranta*, in Maria Ida Biggi, Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione, Iskrena Yordanova (a cura di), *Le stagioni di Jommelli*, atti del convegno di studi nel terzo centenario della nascita di Niccolò Jommelli (Aversa-Napoli, 5-7 dicembre 2014), Turchini Edizioni, Napoli, in corso di stampa.
3. Sartori, *I libretti italiani*, n. 3265. Dell'*Astianatte* di Salvi, rappresentato per la prima volta nella villa medicea di Pratolino nel 1701 con musica di Giacomo Antonio Perti, si conoscono oltre quaranta riprese, distribuite lungo tutto l'arco del secolo. Cfr. Francesco Giuntini, *I drammi per*

1725)[4] e Francesco Gasparini (Roma 1719 e Milano 1722);[5] 3) è una partitura che godrà di una discreta circolazione nel circuito teatrale dell'epoca, sorpassato, tra le opere composte dall'aversano nel decennio 1740-1750 per Roma, solo da *Cajo Mario*;[6] 4) sebbene sia ad oggi uno dei lavori jommelliani meno esplorati, tuttavia, l'esame della partitura mette a fuoco determinate tendenze stilistiche del giovane compositore destinate a diventare in seguito punti nodali della sua concezione operistica.[7]

Astianatte, «opera fortunatissima»: cast, libretto, struttura

Le poche notizie sulla prima romana del 1741 si ricavano quasi esclusivamente da quanto riportato dal pittore e caricaturista Pier Leone Ghezzi, il quale, grande frequentatore di teatri e salotti romani, amico di Metastasio e di Giuseppe Polvini Faliconti[8] (all'epoca impresario del Teatro Argentina), non mancò di registrare i primissimi successi dell'aversano nella città papale. La didascalia del primo dei tre

---

musica di Antonio Salvi. Aspetti della «riforma» del libretto nel primo Settecento, Il Mulino, Bologna 1994.

4. Leonardo Vinci, *Astianatte*, Teatro San Bartolomeo, 2 dicembre 1725. Cfr. Kurt Sven Markstrom, *The operas of Leonardo Vinci, napoletano*, Pendragon Press (Opera series n° 2), Hillsdale, NY 2007, pp. 123–136.
5. Sull'autografo dell'*Astianatte* di Gasparini (1722) si veda Reinhard Strohm, *An opera autograph of Francesco Gasparini*, in Id., *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 106–121.
6. Dopo la prima del 1741, infatti, *Astianatte* andrà in scena a Perugia (1743), Londra (1755, con Regina Mingotti nella parte di Andromaca), Barcellona (1763) e Palma di Maiorca (1767), negli ultimi tre casi sempre con il titolo *L'Andromaca*. Cfr. Sartori, *I libretti italiani*, rispettivamente n. 3278, n. 1909, n. 1915, n. 1914. Sulla fortuna di *Cajo Mario* vedi anche Marc Niubo, *«Caio Mario» e le fortune teatrali di Jommelli a Praga*, in Gaetano Pitarresi (a cura di), *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, atti del Convegno internazionale di studi (Reggio Calabria, 7–8 ottobre 2011), Edizioni del Conservatorio di musica "F. Cilea", Reggio Calabria 2014, pp. 437–456 e Bruno Forment, *'Am I in Rome or in Aulis?': Jommelli's Cajo Mario (1746) as operatic capriccio*, «Eighteenth Century Music», xiii/1 2016, pp. 35–50: 43 in cui sono riportate anche altre rappresentazioni dell'opera non censite da Sartori.
7. Già Abert a proposito di quest'opera notava: «Gleich der *Astianatte* legt ein lebendiges Zeugnis fuer den Wandel in Jommelli's Opernanschauungen ab». Hermann Abert, *Niccolo Jommelli als Opernkomponist: mit einer Biographie*, M. Niemeyer, Halle 1908, p. 133.
8. Celebre la definizione che di questo impresario diede Metastasio che lo apostrofò come «l'ortolano di Parnaso». Lettera indirizzata da Vienna a Giuseppe Peroni del 18 settembre 1733 in *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, Milano, Mondadori, iii, 1951, p. 93. Polvini Faliconti (1682-1741) fu uno dei più importanti impresari romani della prima metà del Settecento. Ebbe in gestione il Teatro della Pace, l'Alibert, il Capranica e il Teatro Argentina. Cfr. Saverio Franchi e Orietta Sartori, «Giuseppe Polvini Faliconti», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 84, 2015; Saverio Franchi, *La rappresentazione dell'Olimpiade di Pergolesi: sfondi storico-politici e vicende teatrali*, «Studi pergolesiani», vii, Bern 2012, pp. 42, 44, 48–53, 55, 58; Kurt Sven Markstrom, *The eventual premiere of 'Issipile': Porpora and the palchetti war*, «*Intersections. Canadian Journal of music*», xxxiii/2, 2013, pp. 53-69: 64.

ritratti dedicati da Ghezzi a Jommelli – nel quale il compositore viene ripreso di profilo, elegantemente vestito con marsina, spadino e tricorno mentre indica con la mano la partitura di *Ricimero re de' Goti* rappresentata all'Argentina nel 1740[9] – contiene una «aggiunta» vergata l'anno successivo in cui il pittore aggiorna il lettore sull'esito della seconda opera di Jommelli, *Astianatte* appunto, rappresentata sempre all'Argentina:

> il detto signor Jumella venne in Roma per componer la seconda opera intitolata l'*Astianatte* nel teatro Argentina l'anno 1741, il quale fece *una musica singolarissima che ne riportò l'applauso di tutta Roma* e recitorno signor Ventura Rocchetti venuto da Polonia, e gli fu dato scudi mille; il signor Filippo Elisi che fece d'Andromaca assai bene ed era di Fossobruno protetto dell'illustrissimo cardinal Passionei et il signor Gaetano Basterij fece la parte di Pillade [sic] et havea una agilità grandissima di voce di tenore che regolava la sua voce come un soprano et il suo padre suonava il boè che in Roma non si è inteso l'uguale. *La detta comedia ebbe un applauso tale che fu sempre pieno e palchetti e platea*. E la prima opera la compose il signor [Giuseppe] Scarlatti [autore del *Dario*, prima opera della stagione], al quale gli fu pagata la sua fatiga scudi 80 et al signor Jumella scudi centosettanta.[10]

Con piglio da attento cronista e commentatore, Ghezzi nel giro di poche righe non solo rimarca più volte il successo dell'opera, ma fornisce notizie preziose sugli interpreti e perfino sui compensi da essi percepiti. I nomi citati da Ghezzi trovano conferma con quanto indicato nel libretto a stampa. Dedicato dagli amministratori del Teatro Argentina al cardinale Prospero Colonna, esso elenca infatti due cantanti di calibro come Venturino Rocchetti, «attual virtuoso di Sua Maestà il re di Polonia e di Sassonia» e Filippo Elisi, nei panni rispettivamente di Pirro e Andromaca. Ad impersonare il ruolo di Pilade, sodale amico di Oreste, fu il tenore Gaetano Pompeo Basteris «attual virtuoso di Sua Maestà il re di Sardegna», affiancato da Giovanni Triulzi «virtuoso da camera alla corte di Prussia» nei panni di Oreste, da Giovanni Cellini, «virtuoso di S. E. la principessa di Santobuono» in quelli di Ermione e da Alessandro Veroni (di cui nulla il libretto specifica ma che ritroveremo nel cast della *Merope* musicato l'anno successivo da Jommelli per Venezia) in quelli di Clearte, confidente di Pirro. In merito al compenso percepito dai due compositori, Jommelli e Scarlatti, quanto riferito da Ghezzi lascerebbe pensare ad un divario evidente dal momento che il primo sembra percepire più del doppio del suo collega (centosettanta scudi contro ottanta). In realtà questo dato va corretto e integrato con quanto riportato nell'inventario dell'impresario Giuseppe Polvini Faliconti redatto

9. Giancarlo Rostirolla (a cura di), *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*, con saggi di Stefano La Via e Anna Lo Bianco, Accademia Nazionale di Santa Cecilia–Skira, Roma–Milano 2001. Il corsivo è mio. Questo ritratto risale presumibilmente attorno al 1740. Gli altri due ritratti risalgono, invece, agli anni in cui Jommelli fu maestro di cappella in San Pietro (1749-1750).
10. *Il "Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi*, p. 281, scheda n. 214. Il corsivo è mio.

all'indomani della sua morte. Il documento, finora inedito,[11] registra tutti i beni di Faliconti presenti in ciascuna stanza della sua casa romana, tra cui moltissimi abiti di scena, attrezzerie e «teleri» (ovvero quinte dipinte) utilizzate nelle opere da lui commissionate. Stipati in un cassetto, anche «mazzi di vicende diverse e scritture concernenti diversi affari di teatro e d'altro»[12] in cui sono riportate alcune ricevute di pagamento di cantanti e strumentisti ingaggiati per la stagione 1741 del Teatro Argentina in occasione del *Dario* di Giuseppe Scarlatti e dell'*Astianatte* di Jommelli:

Tabella 1 – Compensi dei cantanti ingaggiati per la stagione 1741 al Teatro Argentina di Roma (Fonte: ASR, Notaio del tribunale criminale del governatore di Roma, vol. 140).

Cantante	Compenso (in scudi)
Venturino Rocchetti	1000
Gaetano Pompeo Basteris	600
Giovanni Triulzo	450
Filippo Elisi	430
Alessandro Verona	300
Giovanni Cellini	300

Se il compenso percepito da Venturino Rocchetti coincide con quanto dichiarato effettivamente anche da Ghezzi (1000 scudi), quello relativo ai due compositori ingaggiati per la stagione furono parzialmente diversi. L'inventario infatti cita un'apoca «del Signor Giuseppe Scarlatti [...] per scudi cento cinquanta in data lì 12 dicembre 1740» sottoscritta dallo stesso compositore cui viene corrisposto un anticipo di «scudi settanta». Di seguito, nello stesso documento, si riporta un'altra apoca che riguarda Niccolò Jommelli (Fig. 1), sottoscritta dallo stesso compositore in data 25 febbraio 1740:

> Altra consimile del sig. Nicolò Jommelli maestro di cappella per la seconda opera di scudi duecento sottoscritta dal detto Jommelli in data 25 febraro 1740 con la ricevuta a piè di scudi trenta a conto del suo onorario.

Rispetto a quanto riportato da Ghezzi, evidentemente ignaro degli acconti versati da Polvini Faliconti sia a Scarlatti, sia a Jommelli, i compensi dei due compositori furono assai più equilibrati tra loro, sebbene rimanga un dato di fatto che il giovane Jommelli, alla sua seconda opera seria, percepisca un compenso di 50 scudi in più

11. Roma, Archivio di Stato, *Notaio del tribunale criminale del governatore di Roma*, vol. 140, cc. 102–146v. L'esistenza del documento è però segnalata in Maria Grazia Pastura Ruggiero, *Fonti per la storia del teatro romano nel Settecento conservate nell'Archivio di Stato di Roma*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1989, vol. II, pp. 505–587.
12. Roma, ASR, *Notaio del tribunale criminale del governatore di Roma*, vol. 140, c. 117r.

rispetto a Scarlatti, anch'egli agli esordi della propria carriera.[13] Un piccolo ma significativo dato che, letto contestualmente ai commenti sull'opera e ai successi che il compositore aveva già mietuto l'anno precedente con *Ricimero*, dà il segno della stima che fin da subito Jommelli riuscì a guadagnarsi nel concorrenziale ambiente teatrale romano.[14] L'inventario di Polvini Faliconti, inoltre, riveste grande interesse anche per quanto riguarda le informazioni circa i componenti dell'orchestra dell'Argentina: sono infatti riportati i nomi e i relativi compensi di alcuni orchestrali ingaggiati per le due opere andate in scena nel 1741, in qualche caso anche con precisazioni circa le modalità di pagamento. Tali informazioni, oltre a consentire di dare un nome ai musicisti che presero parte all'esecuzione dell'*Astianatte* di Jommelli, risultano particolarmente preziose se si tiene conto delle pochissime notizie attualmente disponibili circa la composizione delle orchestre romane di metà Settecento (vedi Appendice).[15]

Del preesistente libretto di Salvi, l'anonimo estensore del libretto jommelliano mantiene inalterato il numero dei personaggi, preservandone al tempo stesso il nodo drammatico centrale, ovvero la situazione di conflitto che, lungi dall'essere episodica, coinvolge integralmente tutti i personaggi in scena divenendo il principale motore dell'azione: Oreste ama Ermione che però ama Pirro che ama Andromaca che ama il defunto Ettore il cui figlio cerca di salvare dal sacrificio della vita. Rispetto al modello

13. Su Giuseppe Scarlatti, in particolare sulle fonti manoscritte delle sue opere, si veda Sarah M. Iacono, *Considerazioni su alcuni manoscritti napoletani di Giuseppe Scarlatti: testi, contesti et paratesti,* «Studi Pergolesiani–Pergolesi Studies», a cura di Claudio Bacciagaluppi e Angela Fiore, Peter Lang, Bern 2015, pp. 159–184. In merito al compenso attribuito a Jommelli, il ritrovamento dell'inventario di Polvini Faliconti mi permette di correggere quanto da me affermato, sulla base della sola testimonianza di Ghezzi, in *Niccolò Jommelli, Didone abbandonata (Roma, 1747)*, ed. critica, a cura di Antonella D'Ovidio, 2 voll., Ets, Pisa 2015, p. xii. A Ghezzi si rifanno per questo punto anche i lavori di Enrico Celani, *Musica e musicisti in Roma (1750-1850)*, «Rivista musicale italiana», xviii, 1911, pp. 1–63: 42 e Bianca Maria Antolini –Teresa Maria Gialdroni, *L'opera nei teatri pubblici a Roma nella prima metà del Settecento: fonti documentarie e musicali*, «Roma moderna e contemporanea», iv/1, 1996, pp. 113–142.
14. Quando ormai Jommelli era all'apice della sua carriera e già a servizio presso la corte di Stoccarda, per un'opera che gli venne commissionata sempre dal Teatro Argentina venne stabilito un compenso di 350 scudi. Una copia del contratto, stipulato in data 1 marzo 1757, è attualmente conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, Fondo Sforza Cesarini, vii, b. 458–459. L'opera sarebbe dovuta andare in scena presumibilmente nella stagione del 1758 ma non fu mai realizzata. Al posto di Jommelli e Baldassare Galuppi, inizialmente individuati come i compositori cui affidare i due titoli della stagione, furono ingaggiati invece Niccolò Piccinni e Rinaldo Di Capua. Per un esame delle clausole contrattuali e, più in generale, per una discussione sulla mobilità dei compositori dell'epoca, con particolare riferimento alle stagioni del Teatro Alibert e del Teatro Argentina, cfr. Élodie Oriol, *Engagements et circulation des artistes au* xviii*e siècle. Le cas des théâtres Alibert et Argentina de Rom*e, «Diasporas», 26, 2015, pp. 93–113.
15. Sugli organici orchestrali della città papale nel Settecento si veda Antolini–Gialdroni, *L'opera nei teatri pubblici a Roma*.

francese cui pure a sua volta si ispirava (Racine, *Andromaque*, 1667),[16] il libretto di Salvi modifica in maniera sostanziale il terzo atto introducendo il lieto fine: il tiranno Pirro, dopo aver finalmente ottenuto l'amore di Andromaca, si ravvede contro coloro che volevano attentare alla sua vita, salvando Oreste il quale può così convolare a nozze con Ermione.[17] Le due coppie (Pirro-Andromaca; Oreste-Ermione) si ricompongono, Astianatte è salvo e Pilade, emblema della virtù amicale, può finalmente trovare pace al suo dissidio interiore. Tale finale viene mantenuto anche nel libretto romano del 1741. Qui il nucleo drammatico centrale non ruota tanto attorno alla figura del tiranno ravveduto, ma si focalizza piuttosto sulla figura femminile, sia su Ermione, innamorata di Oreste, sia, in misura nettamente maggiore, su Andromaca divisa tra l'amore materno nei confronti di Astianatte e la fedeltà alla memoria di Ettore. Il dissidio interiore di Andromaca si pone come unico arbitro dei destini altrui: solo una sua decisione – sposare Pirro e salvare così Astianatte oppure rimanere fedele a Ettore e sacrificare il suo unico figlio – potrà infatti cambiare il destino degli altri personaggi in gioco. Più in generale, però, il libretto romano gioca anche su una maggiore polarizzazione attorno alle figure di Pirro e Andromaca, fin dall'apertura di sipario nel primo atto: se nel libretto di Salvi la scena iniziale era ambientata nel porto di Butroto e dedicata allo sbarco di Oreste mandato da Menelao a chiedere la testa di Astianatte, secondo un gusto spettacolare convenzionale dei libretti di primo Settecento,[18] il libretto jommelliano si apre invece, *in medias res*, nella reggia di Pirro con un confronto diretto tra Pirro e Andromaca. La collocazione in posizione chiastica dei pezzi chiusi non fa altro che esaltare la centralità dei due protagonisti: il primo atto si apre con un'aria di Andromaca (*So che la tua guerriera*) e si chiude con una di Pirro (*Dove irato mi trasporta*), il secondo si apre con un'aria di Pirro (*Del core l'impero*) e si conclude con una di Andromaca (*Caro Figlio*).[19] La parte conclusiva di ciascuno dei primi due atti propone, inoltre, la stessa sequenza di recitativo strumentato e aria, assegnati rispettivamente a Pirro (nel I atto) e ad Andromaca (II atto), mentre nel finale del terzo atto le due voci si ritrovano insieme nel duetto (*Ah tu mi intendi, o Dio*) che precede il Coro finale. Ovviamente la supremazia dei due

16. Sul rapporto tra il libretto di Salvi e l'*Andromaque* di Racine si veda MELANIA BUCCIARELLI, *Rhetorical strategies and tears in 'Astianatte'*, in *Italian Opera and European Theatre 1680–1720*, Brepols, Turnhout 2000, pp. 119–140.
17. Cfr. GIUNTINI, *I drammi per musica di Antonio Salvi*, pp. 20–25.
18. L'altra mutazione assente nel libretto romano è quella che prevedeva nel libretto di Salvi (I, 4–5) «una sala con arazzi dove sono rappresentate l'imprese di Achille e di Pirro nella guerra di Troia» che diventano motivo dello sfogo del dolore di Andromaca nel rivivere la morte del suo amato Ettore. Nel libretto jommelliano la scena dello sfogo di Andromaca fa sì riferimento alle immagini di Ettore morto in battaglia (I, 11), ma è ambientata in un più generico «Atrio corrispondente a' giardini».
19. La presenza di simmetrie strutturali è enfatizzata anche dalla scelta delle tonalità delle arie di Andromaca nei primi due atti. Nel I atto la prima aria di Andromaca è in Sol maggiore, l'ultima in Sol minore; nel II la prima è in Fa minore, la seconda in Fa maggiore.

protagonisti è anche sancita, come da prassi, dal numero lievemente maggiore di arie loro attribuite rispetto agli altri cantanti del cast.

TABELLA 2 – N. Jommelli, *Astianatte*: distribuzione delle arie tra i personaggi.

PERSONAGGI	ATTO I	ATTO II	ATTO III	TOTALE
Pirro	2	2	1	5
Andromaca	2	2	1	5
Pilade	2	1	1	4
Oreste	2	1	1	4
Ermione	1	1	1	3
Clearte	1	1	1	3
				24

Rispetto all'opera di esordio, *Ricimero re de' Goti*, si registra un significativo incremento nel numero dei recitativi strumentati (da tre a cinque), chiamati, come è lecito aspettarsi, ad illuminare i punti salienti del dramma: nel I atto, quando Pirro è preso da sgomento all'idea di ordinare l'omicidio dell'innocente Astianatte (*E sarai così forte?*); nel II, in cui Andromaca è protagonista di ben due recitativi strumentati (*Vieni Astianatte vieni* e *Quando mai fine avranno le pene mie*) che vanno a enfatizzare rispettivamente il sentimento di amore per il figlio e la situazione di prostrazione mentale che albergano nel suo animo. Sempre nel II atto, inoltre, ha spazio un terzo recitativo che è inserito nella scena del sacrificio, poi sventato, di Astianatte (*Stringo l'acciaro*) nel momento forse più altamente drammatico dell'intreccio; nel III, infine, quando Oreste, fatto prigioniero, riflette sulla sua sorte iniqua che dal trono di Micene e dal cuore di Ermione l'ha condotto alle prigioni dell'Epiro. Il recitativo precede, in questo caso, l'aria di Oreste *Dove il mio guardo giro* in cui il protagonista è preda di una visione funesta («Con torva orrida faccia, / furia crudel minaccia, / e m'empie di terror», III,10) che richiama, a ulteriore conferma delle simmetrie e dei rimandi interni che caratterizzano questa partitura, la grande scena d'ombra di Andromaca nel II atto.

Drammaturgia del conflitto interiore/I: Pirro

L'esame della partitura di *Astianatte* ci consente di cogliere con nettezza alcuni elementi del linguaggio operistico jommelliano che rimarranno costanti per tutto l'arco della sua produzione e che, stratificandosi, diverranno costitutivi di uno stile che fin dall'inizio si impose per un forte tasso di originalità o, per tornare all'espressione utilizzata da Ghezzi, di «singolarità» rispetto ad altri compositori. Difficile oggi

individuare con esattezza tutte le componenti di questo stile che decretò il successo immediato del compositore prima sulle scene romane e poi nei principali teatri della penisola. Certo è che un'indagine sulle opere giovanili di Jommelli lascia individuare almeno una di queste componenti, come ho cercato altrove di dimostrare,[20] soprattutto nel ruolo giocato dagli strumenti e, in generale, dal ruolo inedito assunto dall'orchestra nel forgiare le differenti situazioni drammatiche. Se questo atteggiamento compositivo diventerà elemento costitutivo delle opere della maturità, tuttavia è ben noto che fin dai suoi esordi Jommelli lavorò in questa direzione, instradandosi progressivamente su un binario per certi versi opposto alla concezione metastasiana del dramma per musica. Non a caso proprio Metatasio, in una celebre, e più volte citata, lettera del 1765 il cui passo centrale merita tuttavia di essere riportato per intero, non mancherà di mettere in guardia il compositore su questo suo peculiare tratto stilistico, che rischiava di porre in secondo piano, secondo un timore più volte espresso dal poeta cesareo, l'evidenza della parola poetica:

> Mi è stato carissimo il prezioso dono delle due arie magistrali che vi è piaciuto inviarmi; e, per quanto si stende la mia limitata perizia musicale, ne *ho ammirato il nuovo ed armonico intreccio della voce con gl'istrumenti. L'eleganza di questi, non meno che delle circolazioni, e quella non comune integrità del tutto insieme le rende degne di voi*. Confesso, mio caro Jomella, che questo stile m'imprime rispetto per lo scrittore; ma voi, quando vi piace, ne avete un altro che s'impadronisce subito del mio cuore senza bisogno delle riflessioni della mente. [...]. È vero che, anche scrivendo in questo nuovo stile, voi non potete difendervi di tratto in tratto dall'espressione della passione che il vostro felice temperamento vi suggerisce; *ma obbligandovi l'immaginato concerto ad interrompere troppo frequentemente la voce* si perdono le tracce de' moti che avevate già destati nell'anima dell'ascoltante, e per quella di gran maestro trascurate la lode di amabile e potentissimo mago. [21]

Quel «nuovo ed armonico intreccio della voce con gl'istrumenti», «quell'immaginato concerto» e «quella non comune integrità del tutto», notati acutamente da Metastasio quando ormai Jommelli si avviava verso la fine della sua carriera, erano stati proprio alcuni degli ingredienti primari che avevano costantemente accompagnato l'iter stilistico del compositore.[22] Non si tratta però, come pure è stato fatto,

20. D'Ovidio, *Jommelli all'Argentina*.
21. Lettera di Metastasio a Jommelli in data 7 aprile 1765. Brunelli, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, vol. IV, p. 383. Il corsivo è mio.
22. L'interesse per le opere jommelliane degli anni Quaranta è relativamente recente. Si segnalano in proposito, oltre ai contributi presenti in questo volume, i seguenti saggi: Andrea Chegai, *Jommelli al S. Giovanni Grisostomo. Percorsi extrametastasiani di un napoletano a Venezia, con alcune chiose su* Merope *(1742)* e Francesca Menchelli–Buttini, *La Merope di Niccolò Jommelli (Venezia, 1741-1742)* in *Le stagioni di Niccolò Jommelli tra Venezia e l'Europa*, atti del convegno sul terzo centenario della nascita di Niccolò Jommelli (Venezia, Fondazione Cini, 31 ottobre 2014), in corso di stampa. Ringrazio entrambi gli autori per avermi consentito di leggere i loro contributi

di rilevare solamente la finezza dell'orchestrazione che caratterizza già le primissime opere,[23] quanto, come cercheremo di dimostrare prendendo in considerazioni alcune scene chiave di *Astianatte*, di individuare le modalità e le soluzioni compositive attraverso le quali Jommelli ridefinisce il ruolo dell'orchestra per farne un perno centrale della sua costruzione drammaturgica.

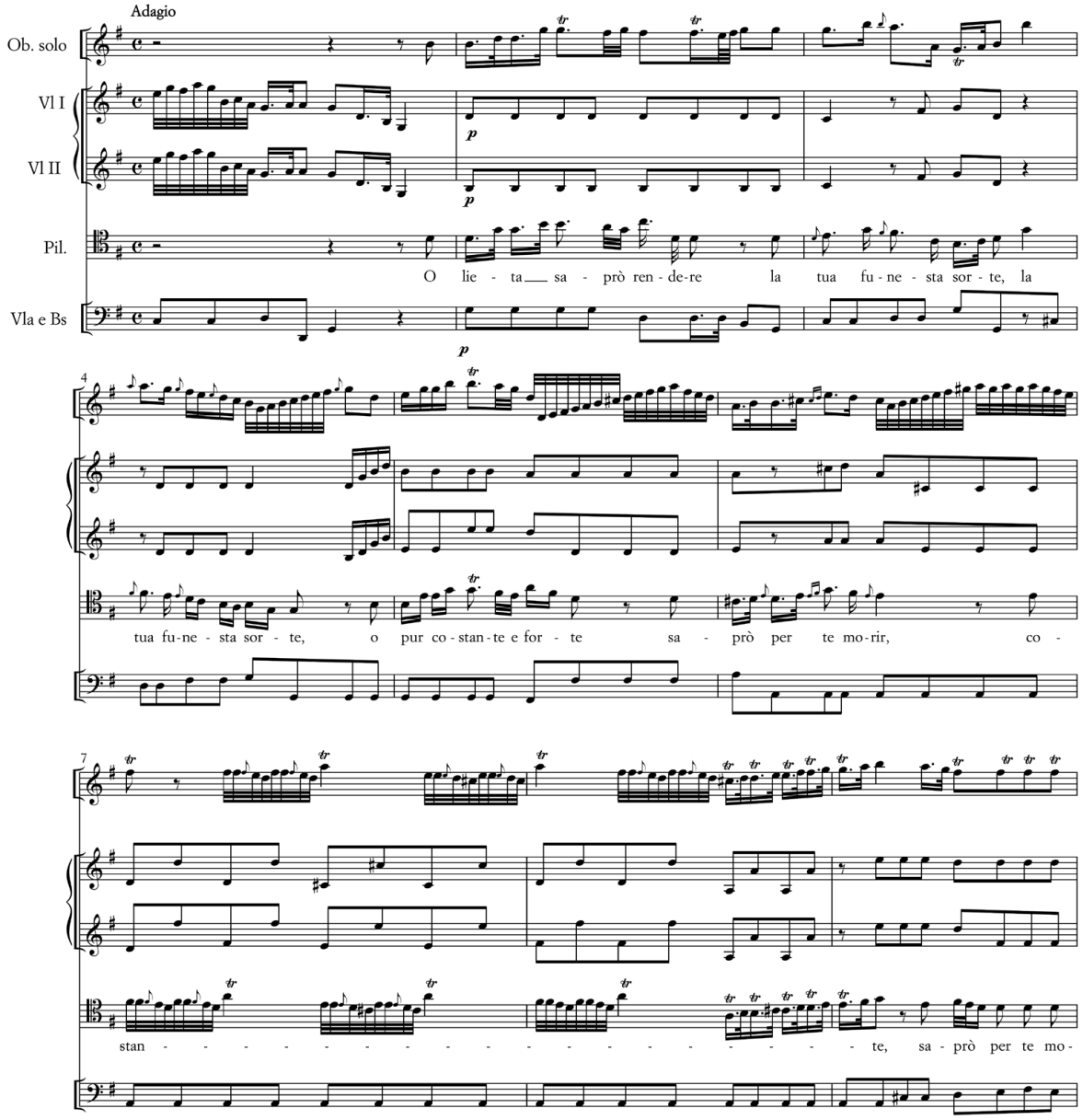
Nel caso di *Astianatte*, la tematica del conflitto interiore su cui è incentrata l'intera opera e che si condensa attorno ai personaggi di Pirro e Andromaca, sembra sollecitare in maniera particolare l'interesse del giovane Jommelli nella creazione di una più profonda interazione, fino ad allora piuttosto inedita nel panorama dell'epoca, tra testo poetico, intonazione musicale e gestualità allo scopo di plasmare, attraverso la musica, determinate situazioni drammatiche e di incidere più marcatamente nella costruzione dei personaggi. Perfino in quelle arie dove sembra prevalere un interesse di tipo coloristico, Jommelli riesce a costruire nessi di più ampio respiro dove gli intrecci tra vocale e strumentale si piegano a esigenze squisitamente drammaturgiche. È il caso dell'aria di Pilade *O lieta saprò rendere* nel II atto dell'opera, strumentata con oboi, corni, trombe, archi e oboe solo obbligato.[24] Articolata in due sezioni contrastanti (Adagio per la parte A, Allegro per la sezione B), l'aria si apre con un motivo affidato ai soli archi, mentre l'entrata della voce, poche battute dopo, avviene in corrispondenza dell'entrata dell'oboe obbligato; a questo punto gli archi sono relegati in funzione di accompagnamento per lasciare spazio agli intrecci di canto e oboe. La scrittura è assai impegnativa sia per la parte tenorile spinta verso l'acuto, sia per la parte di oboe che inizialmente procede in maniera omoritmica, quasi raddoppiando la parte vocale e poi anticipa, in un sottile gioco di rimandi e echi tra strumentale e vocale, alcune fioriture del canto dando vita di fatto ad una sorta di vero e proprio duetto tra voce e strumento.

prima della pubblicazione. Si veda inoltre *Introduzione*, in *Niccolò Jommelli, Didone abbandonata (Roma, 1747)*, pp. VIII-XIV e D'Ovidio, *Jommelli all'Argentina*.

23. Sabine Henze, *Zur Instrumentalbegleitung in Jommellis dramatischen Kompositionen*, «Archiv für Musikwissenschaft», xxxix, 1982, p. 168–178.

24. «O lieta saprò rendere / la tua funesta sorte. / O pur costante e forte / per lui saprò morir.// Così mi sento ascendere / dal mio fedele amore, / che sol mi dà timore / il suo crudel martir».

Esempio 1 – N. Jommelli, *Astianatte*: aria *O lieta saprò rendere* (Pilade), D-SI HB XVII 235b, c. 26r-26v, II, 8 batt. 6-14



Proprio a quest'aria sembra far implicito riferimento una parte della didascalia di Ghezzi, citata in precedenza:

> «[…] il signor Gaetano Basterij fece la parte di Pillade et havea una agilità grandissima di voce di tenore che regolava la sua voce come un soprano et il suo padre suonava il boè che in Roma non si è inteso l'uguale.[25]

25. *Il 'Mondo novo' musicale di Pier Leone Ghezzi*, p. 381.

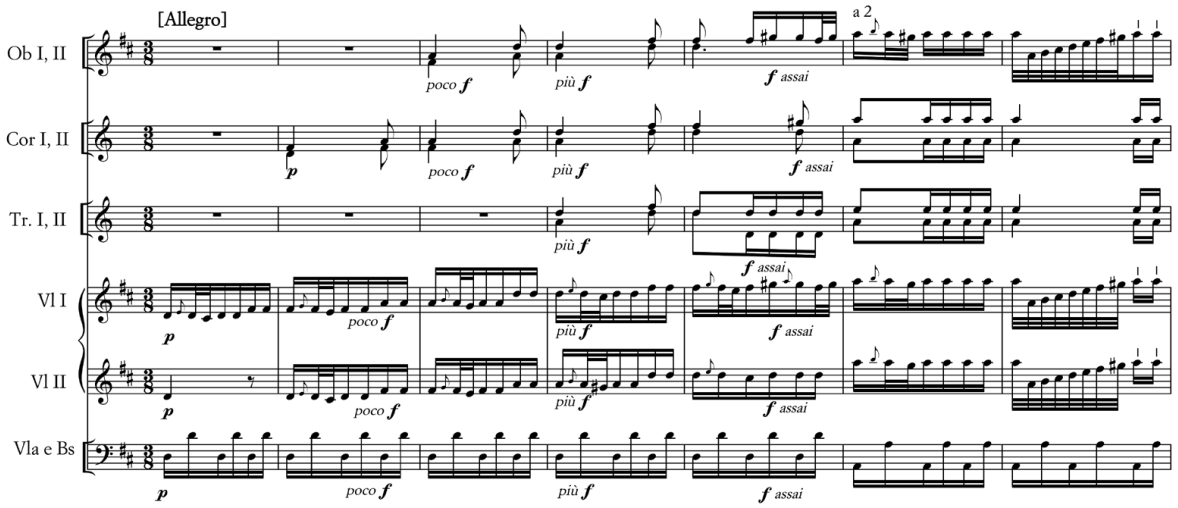
Sebbene Ghezzi non specifichi alcun titolo, tuttavia il richiamo sia al tipo di vocalità di Basteris,[26] sia alla presenza congiunta del cantante in palcoscenico e di suo padre in orchestra (noto oboista di origine settentrionale per diversi anni attivo a Roma) sembra alludere proprio all'aria di Pilade *O lieta saprò rendere* che aveva visto entrambi protagonisti. È verosimile che in questo caso Jommelli abbia voluto giocare sull'effetto sorpresa che di certo non mancò di verificarsi sul pubblico dell'Argentina – e che traspare del resto anche dalle parole di Ghezzi – nel vedere riuniti padre e figlio nell'esecuzione di quest'aria. Merita però considerare anche un altro aspetto, ovvero che la scelta di tale strumentazione proprio in questo punto del dramma sia funzionale anche a sottolineare un elemento di particolare rilevanza sul piano drammaturgico. Attraverso una strumentazione peculiare e una scrittura orchestrale minimale, quasi di impianto cameristico, Jommelli sembra voler mettere in risalto maggiormente l'*affetto* al centro di quest'aria, ovvero il sentimento di amicizia sincera che stringe Pilade, «vittima d'amistà», a Oreste. In un libretto piuttosto cupo, dominato dal risentimento e dalla vendetta, oltre che dalla disperazione di Andromaca, quest'aria è una delle pochissime di tutta l'opera a esprimere un *affetto* positivo come l'amicizia. È dunque possibile che Jommelli abbia voluto enfatizzare questo momento del dramma e – complice senz'altro anche la versatilità della voce tenorile di Basteris – conferirgli una determinata tinta, proprio attraverso un'aria peculiare per scrittura, strumentazione, scrittura vocale.

In altri casi la scelta di una particolare strumentazione coniugata con un'attenta distribuzione del materiale motivico tra voce e strumenti concorre a definire meglio il personaggio in scena e ad enfatizzare sfumature del suo stato d'animo appena evocate dal testo poetico ed esaltate, per contro, dalla veste musicale prescelta. È il caso del Finale del I atto che vede protagonista Pirro prima con il recitativo strumentato *E sarai così forte*, poi con l'aria *Dove irato mi trasporta* in cui il re dell'Epiro, solo in scena, commenta la decisione di Andromaca, madre «disumana e fiera», di sacrificare Astianatte. Dichiarandosi smarrito di fronte a tanta crudeltà, Pirro cerca di farsi forza, augurando a sé stesso di riuscire a mantenersi saldo nel suo proposito. Il dubbio però si insinua, Pirro vacilla al pensiero di dover uccidere il piccolo Astianatte, ma alla fine si fa coraggio concludendo che la responsabilità di quest'atto efferato si deve non alla sua fierezza, quanto al «folle impegno» cui Andromaca non vuole rinunciare. L'aria che segue *Dove irato mi traporta* (Allegro,[27] Re maggiore; 3/8; con oboi, corni e trombe), così come viene realizzata da Jommelli, sembra però restituirci un Pirro

26. Va precisato che anche in I, 5 a Basteris/Pilade viene affidata un'aria («È compagna al tuo sembiante») dalla scrittura virtuosistica e dalla tessitura piuttosto alta che doveva evidentemente mettere in luce assai bene le peculiarità della voce del cantante.
27. L'indicazione agogica «Allegro» non compare nel ms. HB XVII 235a conservato presso la Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart (D-Sl), ma solo nel ms. I-Nc, Rari 7-7.1 (olim Rari Cornice 5–17).

ancora titubante e «sventurato», incerto «tra il furore e lo spavento».[28] Esattamente su questo aspetto, ovvero sul dissidio interiore che caratterizza l'animo di Pirro, diviso tra la pietà verso un bambino innocente e la sua posizione di sovrano cui è richiesta la coerenza delle proprie posizioni, si concentra l'attenzione di Jommelli. La lunga introduzione strumentale dell'aria (ventisei battute) si articola attorno a tre nuclei tematici principali: il primo (*a*, batt. 1-7) è costituito da un motivo di sedicesimi ai violini con accompagnamento a ottave spezzate del basso in cui si inseriscono in maniera più discreta oboi, corni e trombe. L'elemento del «furore» è evocato fin dall'inizio grazie all'uso puntuale delle dinamiche con un *crescendo* che da un iniziale *piano* conduce, nel giro di pochissime battute, ad un *forte assai* fino ad approdare ad una sospensione sul quinto grado.

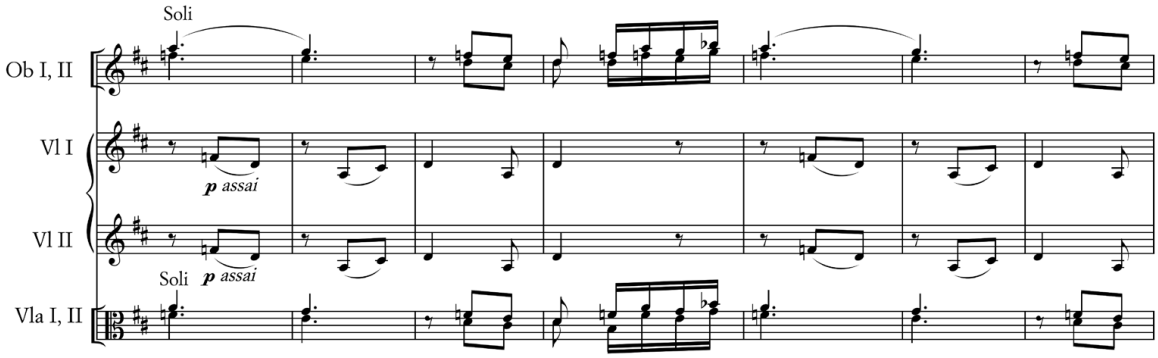
Esempio 2a – N. Jommelli, *Astianatte*: aria *Dove irato mi trasporta* (Pirro), D-Sl HB XVII 235a, c. 85r, I, 13 batt. 1-7, motivo a



A questo punto una brevissima pausa di tutta l'orchestra prelude ad un nuovo assetto strumentale. L'orchestrazione cambia radicalmente e diventa più rarefatta, le sonorità si addolciscono, l'armonia si muove verso Re minore: trombe, corni e basso tacciono per lasciare spazio invece all'intreccio tra violini da un lato e oboi e viole divise dall'altro in *piano assai* (motivo *b*, batt. 11-17).

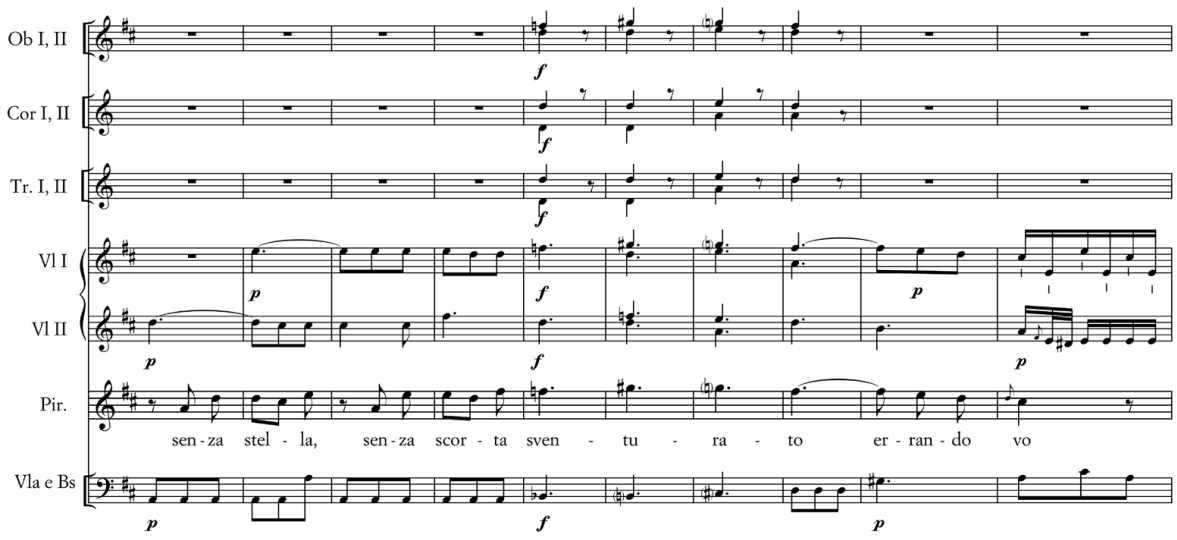
28. «Dove irato mi trasporta / fiero nembo, orrido vento, / tra il furore e lo spavento, / senza stella, senza scorta / sventurato errando vo.// Il naufragio è già vicino, / ma non lascio il rio cammino, / se quest'anima che geme / ogni speme abbandonò.»

Esempio 2b – N. Jommelli, *Astianatte*: aria *Dove irato mi trasporta* (Pirro), D-Sl HB XVII 235a, c. 85v, batt. 11-17, motivo b



L'improvvisa ricomparsa del basso a ottave spezzate, il riallineamento della viola col basso e l'intervento di tutti gli altri strumenti in *forte* segnano il ritorno del motivo iniziale (*a'*, batt. 18-26) che, leggermente variato, riporta l'armonia sul Re maggiore e prepara l'entrata della voce. Si delinea dunque nell'introduzione strumentale dell'aria una struttura ternaria in cui un nucleo tematico centrale, caratterizzato da una tonalità diversa da quella di impianto e da una strumentazione peculiare, risulta incorniciato da due idee tematiche affini e nella medesima tonalità d'impianto (*a* e *a'*). Ritroviamo questi tre nuclei tematici con la medesima scansione ternaria anche nell'intonazione della prima strofa, ma con una variazione importante. I primi tre versi sono intonati sul motivo iniziale dell'introduzione (*a*), sia pur rielaborato e con una maggiore attenzione rivolta ora alla calibratura delle dinamiche (dal *forte* si passa al *sottovoce* seguito da un *crescendo*). Poi, esattamente come già avvenuto precedentemente nell'introduzione strumentale, l'impeto dei sedicesimi si arresta su una cadenza nella tonalità del quinto grado. Le successive parole del testo «senza stella, senza scorta / sventurato errando vo'» sono intonate però non utilizzando il motivo *b* dell'introduzione, come sarebbe lecito aspettarsi, ma con un motivo 'nuovo' (*c*), caratterizzato da una sonorità contenuta (*piano*) e da una massa orchestrale ridotta ai soli violini e basso con interventi minimali degli altri strumenti (es. 2c). Una scelta questa che serve a isolare quei versi, e dunque a metterli maggiormente in risalto, da quanto precede e segue.

Esempio 2c – N. Jommelli, *Astianatte*: aria *Dove irato mi trasporta* (Pirro), D-Sl HB XVII 235a, c. 87r, batt. 46-55, motivo c



Questa intenzione trova conferma quando la prima strofa viene intonata una seconda volta. La corrispondenza tra testo e distribuzione del materiale motivico si modella su quanto già realizzato nella prima intonazione, ma in corrispondenza ancora una volta di quelle parole, dopo la consueta cadenza, Jommelli introduce un ennesimo elemento di variazione, recuperando ora il motivo *b* dell'introduzione strumentale che finora non aveva mai riutilizzato assieme al canto.

Tabella 3 – N. Jommelli, *Astianatte,* aria *Dove irato mi trasporta* (Pirro), sezione A

Musicazione Sezione A/I	Nuclei tematici	Musicazione Sezione A/II	Nuclei tematici
Dove irato mi trasporta fiero nembo, orrido vento, orrido vento, orrido vento tra il furore e lo spavento,	Motivo a	Dove irato mi trasporta fiero nembo, orrido vento, orrido vento, orrido vento tra il furore, tra il furore e lo spavento, e lo spavento,	Motivo a
senza stella, senza scorta sventurato errando vo.	**Motivo c**	**senza stella, senza scorta sventurato errando vo.**	**Motivo b**
Tra furore, tra spavento senza scorta errando vo, senza stella errando vo, sventurato errando vo.	Motivo a'	Tra furore, tra spavento senza scorta errando vo, senza stella errando vo, sventurato, sventurato errando vo.	Motivo a'

Che nella musicazione della sezione A, questi due versi siano gli unici ad essere intonati con materiale motivico e strumentazione differenziati – una prima volta rispetto a quanto avviene nell'introduzione strumentale, una seconda volta rispetto a quanto proposto nel corso della prima intonazione – si deve evidentemente al fatto

che il compositore individuava proprio in quelle parole un elemento drammaturgico saliente: il completo smarrimento interiore di Pirro («senza stella e senza scorta», appunto) dinanzi all'eventualità di dover ordinare il sacrificio di Astianatte. Sebbene poco prima abbia comunicato ad Andromaca l'irrevocabilità della propria decisione, egli appare, attraverso la veste musicale che Jommelli cuce per lui, un uomo smarrito e preda di dubbi, assai lontano dal ruolo di re tiranno intento a far valere la sua supremazia, come ben dimostra anche la ripetizione insistita sulle parole «sventurato errando vo». La scelta di un materiale motivico coerente e la sua simmetrica distribuzione nel corso dell'aria secondo criteri di ripetizione, simmetria e variazione sottolineano da un lato la sensibilità del giovane Jommelli per gli aspetti macro-strutturali della composizione, dall'altro lasciano intravedere come il suo stile compositivo si costruisca a partire dalla ricerca di una raffinata compenetrazione tra il piano strumentale e quello vocale chiamati congiuntamente a sottolineare momenti peculiari del testo poetico, a scolpire la drammaturgia di una determinata scena o, come in questo caso, a mettere in risalto un tratto essenziale della personalità di un personaggio.

Drammaturgia del conflitto interiore/II: Andromaca

La particolare predilezione di Jommelli per l'intensificazione attraverso la musica di quel dissidio interiore che innerva l'intero dramma, già messa in risalto nel caso di Pirro, diventa ancora più evidente nel modo in cui il compositore tratteggia la personalità di Andromaca. Un primo esempio significativo in tal senso è offerto dall'aria *Eccoti il figlio, svenalo* nel I atto. L'aria va a suggellare la prima *scena di forza* tra Pirro e Andromaca in cui affiorano e si alternano diversi stati d'animo. Nonostante il ricordo della morte di Ettore e la minacciosa «ombra degli avi», ad apertura di scena Pirro e Andromaca si scambiano parole di comprensione, se non di affetto.[29] Questo momentaneo idillio viene però infranto dalla notizia riportata da Pirro che i Greci, attraverso l'ambasciata di Oreste, hanno chiesto la testa di Astianatte. A questo punto, Andromaca implora pietà nei confronti di Pirro e quest'ultimo la rassicura in merito al fatto che Astianatte avrà salva la vita se Andromaca acconsentirà alle nozze con lui. Alla risposta sdegnata della donna, Pirro non ha esitazione e le strappa il figlio dalle braccia, imprimendo in tal modo a tutta la scena una evidente accelerazione sul piano emotivo: Andromaca dapprima invoca il suicidio, poi, dinanzi alle accuse di Pirro che la apostrofa come «madre crudel», comincia a vacillare e, infine, al pensiero che Astianatte viva senza di lei, chiamando padre il nemico di Ettore, sfoga la sua rabbia e il suo dolore nell'aria «Eccoti il figlio, svenalo», un urlo di disperazione in cui trova

29. Pirro: «Vieni Andromaca, vieni, e omai sereno / torni il bel viso»; Andromaca: «Signor, [...] fosti a me più che sposo, / e più che padre al pargoletto figlio.»

sfogo la tensione emotiva accumulatasi nel corso del recitativo. Rispetto al libretto di Salvi, però, il testo dell'aria jommelliana differisce notevolmente. Se infatti nel primo caso l'aria si concentra unicamente sul sentimento di rabbia che Andromaca sfoga nei confronti di Pirro (*Svenalo, traditor*, I, 15), nel secondo l'aria si avvale di una tavolozza affettiva assai più composita dando voce al complesso groviglio di sentimenti che in quel momento agitano l'animo disperato di Andromaca. Nell'anonimo libretto jommelliano, infatti, le parole della donna si rivolgono non solo contro il 'barbaro' Pirro (Eccoti il figlio, svenalo»), ma anche verso il figlioletto («Caro t'abbraccio, oh dio») e perfino verso se stessa («Ahimé, che dissi!»). È possibile che l'estensore del libretto avesse presente in questo caso non tanto il testo di Salvi, quanto il testo dell'aria «Barbaro prendi, e svena» dell'*Astianatte* di Vinci (Napoli 1725),[30] dove infatti ritroviamo la costruzione con il doppio referente (Pirro e Astianatte).

Tabella 4 – Comparazione del testo delle tre arie nei rispettivi libretti di Salvi, Vinci e Jommelli.

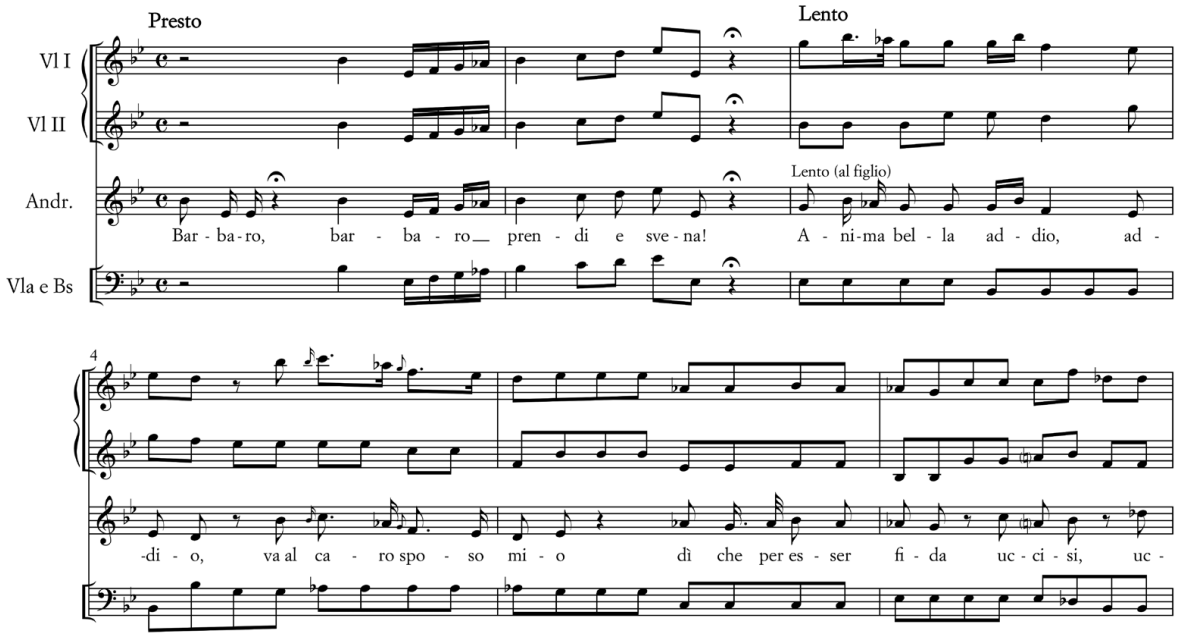
Salvi, 1701 – I. 15	Vinci, 1725 – I. 10	Jommelli, 1741 – I. 11
Svenalo, traditor, morire anch'io saprò. Non mi vedrai trofeo del tuo barbaro amor: del mio solo furor la vittima sarò.	Barbaro, prendi e svena. *(a Pirro)* Anima bella addio, *(a Astianatte)* va al caro sposo mio dì che per esser fida uccisi un figlio. E tu de' greci regni *(a Pirro)* il gran terror qui spegni, ma di troiana in petto non cede il degno affetto a rio periglio.	Eccoti il figlio, svenalo, rendi contento, oh barbaro, l'iniquo tuo furor (Ahimé, che dissi!) oh mio caro t'abbraccio, addio, parto mio dolce amor. Empio, se il figlio uccidi, l'anima mia dividi, ma non abbatti il cor.

Proprio nel caso di questa scena così centrale dell'opera, Jommelli pare aver identificato in Vinci un modello stilistico di riferimento, come confermano alcune scelte formali che accomunano le due arie in questione. Entrambe prive di introduzione strumentale, esse si avvalgono infatti per l'intonazione della parte A di una medesima struttura a sezioni agogicamente contrastanti (in Vinci «Presto» e «Lento»;

30. Sebbene il libretto sia anonimo, secondo Strohm a riadattarlo per le scene napoletane potrebbe essere stato Metastasio che proprio nel 1725 aveva inaugurato la sua proficua collaborazione con Leonardo Vinci. Cfr. Reinhard Strohm, *Leonardo Vinci's* Didone abbandonata *(Rome 1726)* in *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 217–218. Sui rapporti tra il libretto di *Astianatt*e (1725) e *Le cinesi* di Metastasio cfr. Francesca Menchelli–Buttini, *Echi corneliani e raciniani nella* 'Clemenza di Tito' *di Metastasio-Hasse (1759)*, in *D'une scène à l'autre. L'opéra italien en Europe*, sous la direction de Damien Colas e Alessandro Di Profio, Mardaga, Wavre 2009, pp. 112–113.

in Jommelli «Presto» e «Larghetto»), le quali alternandosi vanno a connotare le parole che Andromaca rivolge ora a Pirro, ora a Astianatte.[31]

Esempio 3 – L. Vinci, *Astianatte*, aria *Barbaro, prendi e svena* (Andromaca), I-Nc, Rari 7.3.13, c. 43v, I, 9, batt. 1-6.



Fatto salvo questo elemento comune, però, Jommelli espande il modulo compositivo già utilizzato da Vinci, radicalizzando il contrasto tra le sezioni e mettendo in campo dispositivi retorici di grande efficacia che fanno di quest'aria il baricentro dell'intero I atto e, assieme alla scena d'ombra del II atto, l'emblema musicale del dissidio interiore di Andromaca. La contrapposizione tra le due situazioni affettive vissute dalla donna nello stesso momento (la rabbia verso Pirro e l'amore materno verso Astianatte) conduce Jommelli a enfatizzare il contrasto non solo sul piano agogico, ma anche su quello metrico e armonico: Presto in 4/4, Sol minore quando Andromaca si scaglia contro Pirro e Larghetto in 2/4, Si bemolle maggiore quando, disperata, si rivolge con tenerezza verso il figlio.

31. La stessa struttura a sezioni in contrasto si ritrova nell'aria «Figlio! Tiranno o Dio» della *Griselda* di Alessandro Scarlatti cui, secondo Edward Dent, Vinci potrebbe, a sua volta, essersi ispirato. Edward J. Dent, *Notes on Leonardo Vinci*, «The Musical Antiquary», 4, 1912–13, pp.193–201: 198. Per una discussione di quest'aria di Vinci si rimanda a Markstrom, *The Operas of Leonardo Vinci, Napoletano*, pp. 131–132.

TABELLA 5 – N. Jommelli, *Astianatte, Eccoti il figlio, svenalo* (Andromaca), I, 11[32] – *Parte A*

LIBRETTO	TESTO IN PARTITURA	STRUTTURA MUSICALE
Eccoti il figlio, svenalo, rendi contento oh barbaro l'iniquo tuo furor. (Ahimè, che dissi!) oh mio caro t'abbraccio, addio, parto mio dolce amor.	Eccoti il figlio, svenalo rendi contento oh barbaro, rendi contento oh barbaro, l'iniquo tuo furor, l'iniquo tuo furor, eccolo, svenalo,	*Presto*, C, Sol minore
	(Ahimè! che dissi? Ah che dissi!)	* - stile recitativo
	Oh mio caro t'abbraccio, addio, addio, parto mio dolce amor, parto mio dolce amor.	* - *Larghetto*, 2/4, Si bemolle maggiore.
	Barbaro eccoti il figlio, iniquo sei contento, ah barbaro, ah barbaro contenta il tuo furor, contenta il tuo furor.	*Tempo di prima*, C, Si bemolle maggiore
	Oh caro, t'abbraccio, o figlio Ah no, no, che dissi, oh dio, che dissi! io parto, addio, addio parto, parto mio dolce amor, parto, parto mio dolce amor, mio dolce amor.	* - *Larghetto*, 2/4, Sol minore

Ancora da Vinci Jommelli riprende, all'inizio dell'aria, la linea prevalentemente ascendente della parte vocale (in corrispondenza di «l'iniquo tuo furor») che culmina in entrambi i casi su un salto di ottava in corrispondenza della parola «svenalo» («svena» in Vinci), ma, a parte questo dettaglio, completamente diverso è il modo di concepire il rapporto tra canto e archi. Se in Vinci, infatti, i violini all'unisono si allineano alla parte del canto, quasi a non interagire o interferire con il testo cantato che rimane così perfettamente in evidenza, Jommelli disegna una scrittura strumentale che si sgancia da quella vocale per imprimere all'aria una forza ansiogena: i violini imbastiscono un tappeto sonoro in cui il grido di dolore di Andromaca si staglia, efficacemente amplificato dalle ripetizioni testuali che si concentrano sulle parole «l'iniquo tuo furor», «barbaro» e da una gradazione della dinamica da *poco forte* a *forte assai* e, successivamente, da *poco forte* a *più forte*. I primi due versi dell'aria – quelli rivolti a Pirro – sono resi infatti attraverso una scrittura 'ostinata' dei violini che si placa dopo la ripetizione dell'imperativo «svenalo» (es. 4, batt. 10).

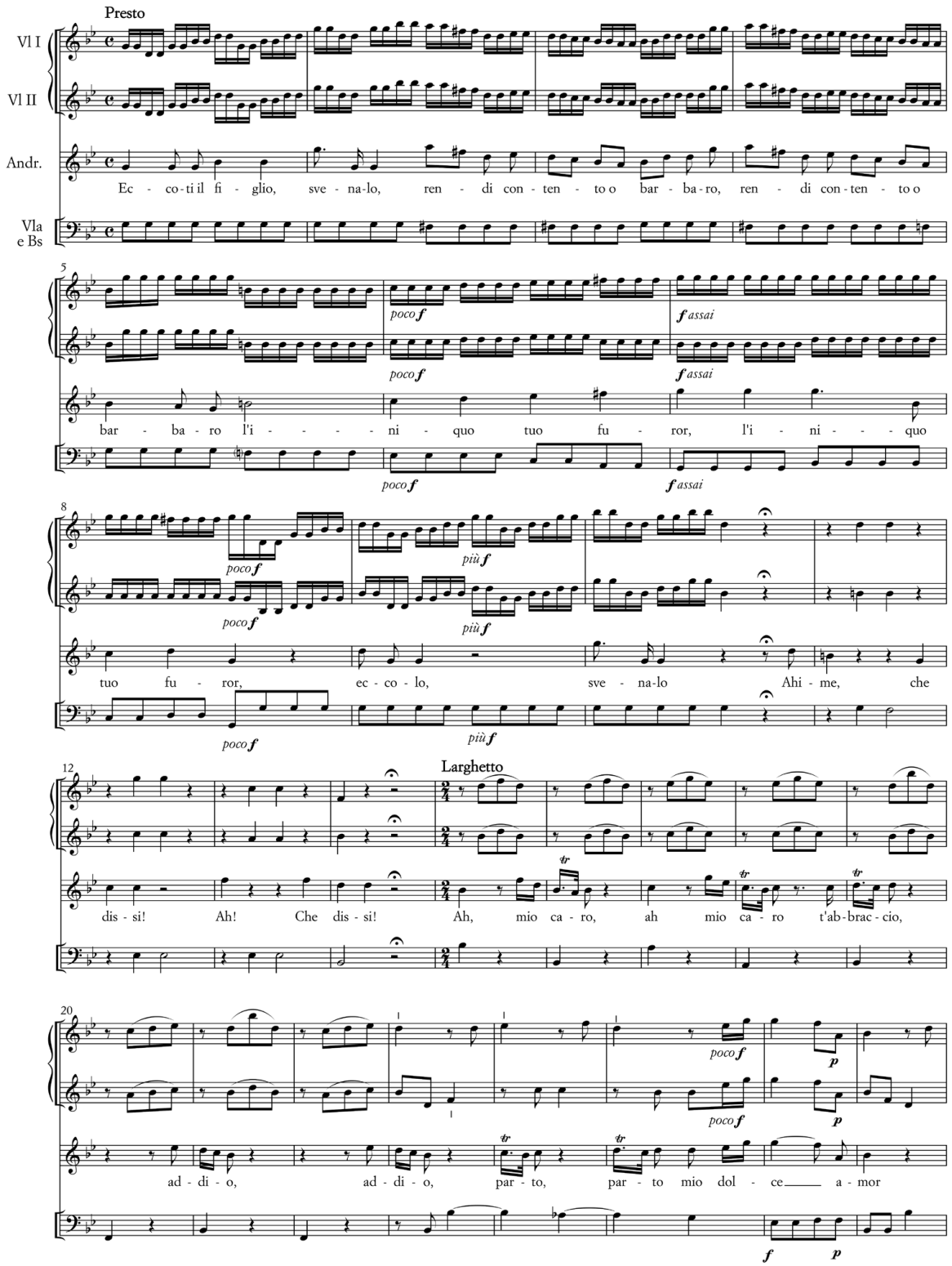
Come in Vinci, anche Jommelli inserisce in questo punto una cadenza e una pausa coronata che finisce col sospendere il discorso musicale, quasi che il tempo della

32. In tabella l'asterisco segnala la presenza in partitura di una pausa coronata.

musica lasciasse ad Andromaca la possibilità di rendersi conto delle terribili parole che ha appena pronunciato. Ma se in Vinci le linee dei violini dopo la cadenza si riallineano nuovamente al canto, completamente diverso è l'assetto strumentale della partitura jommelliana. In questo caso, infatti, la cadenza segna piuttosto una discontinuità sul piano della scrittura strumentale. L'aria prosegue ora con uno stile vocale sillabico, quasi in regime di recitativo strumentato, esattamente con quattro battute in cui le parole che Andromaca pronuncia *tra sé* sono frammentate da pause («Ahimé, che dissi? Ah, che dissi?») e i violini si limitano a sostenere il canto rendendo vivido all'ascoltatore lo smarrimento della donna.[33] Sopraggiunge un'altra pausa coronata; nuova esitazione di Andromaca che ora volge lo sguardo verso Astianatte. L'aria a questo punto sfocia nel Larghetto in 2/4 nella tonalità del relativo maggiore, dove la scrittura si addolcisce agli archi di un andamento cullante, quasi ipnotico, perfettamente adatto a restituire quel sentimento di tenerezza verso il piccolo Astianatte che emerge dalle parole di Andromaca variamente ripetute («ah mio caro», «addio»).

33. Merita notare che Leonardo Leo nella aria corrispondente della sua *Andromaca* («Prendi quel ferro o barbaro, I, 9) andata in scena nel 1742, riprenderà proprio da Jommelli, più che da Vinci, come invece sostenuto da Markstrohm (*The operas of Leonardo Vinci*, p. 132), la struttura di quest'aria. Anche in Leo, infatti, ritroviamo la struttura a sezioni contrastanti come in Vinci, ma essa è realizzata secondo modalità molto simili a quella jommelliane: contrasto metrico e agogico (Risoluto, C – Largo, 3/8) unito ad una scrittura agli archi caratterizzata da un 'ostinato' di sedicesimi ribattuti.

Esempio 4 – N. Jommelli, *Astianatte*, aria «Eccoti il figlio, svenalo» (Andromaca), D-Sl HB XVII 235a, c. 78r-79v, batt. 1-27.



Rispetto a Vinci, dunque, le scelte compositive di Jommelli vanno ad incidere in modo assai più efficace sulla costruzione del personaggio di Andromaca e, più in generale, sull'assetto drammaturgico complessivo: l'accentuazione dei contrasti (a livello metrico, agogico e armonico), l'uso di una scrittura agli archi funzionale all'evocazione di un'atmosfera angosciosa, l'uso strategico di cadenze e pause a marcare i diversi stati d'animo che man mano si avvicendano nell'animo della donna, l'inserzione di passaggi in stile declamato, la concentrazione insistita su determinati sintagmi del testo poetico, permettono a Jommelli di superare quello schematismo statico da cui non è immune in quest'aria la scrittura di Vinci[34] e di scolpire invece con grande efficacia l'immagine tragica di Andromaca posseduta da un dissidio interiore insanabile. Al raggiungimento di questo obiettivo contribuisce, inoltre, la presenza di una forte componente gestuale, appena evocata eppure funzionale non solo alla resa musicale della singola sfumatura *affettiva* del testo, ma anche alla realizzazione di un determinato e specifico *gesto* cui sembrano rimandare gran parte delle soluzioni compositive precedentemente enucleate: l'inserzione di passaggi in declamato o in recitativo accompagnato all'interno del pezzo chiuso, l'insistenza sulle ripetizioni di imperativi («svenalo») o di particolari sintagmi («eccolo», «ti abbraccio»), la sospensione affettiva e musicale delle pause e delle corone che sembra invitare il cantante ad assumere in scena, complice in questo caso anche il cambiamento agogico e metrico, una diversa postura e un differente atteggiamento espressivo.[35] A tale proposito non sarà inutile precisare che la parte di Andromaca fu assegnata ad un castrato, Filippo Elisi (1724-1775), allora agli esordi della sua carriera,[36] ma destinato

34. Come osserva lo stesso Markstrohm, infatti, in questa aria «Vinci [...] employs a more static sectionalized approach». MARKSTROHM, *The operas of Leonardo Vinci*, p. 131.

35. Sul vasto argomento che riguarda il ruolo della componente gestuale nel dramma per musica del Settecento rimando almeno a BUCCIARELLI, *Gesture and stage deportment*, in *Italian Opera and European Theatre 1680-1720*, pp. 11–21 e REINHARD STROHM, 'Arianna in Creta': *musical dramaturgy*, in ID. *Dramma per musica. Italian opera seria of the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven 1997, pp. 220–236. Entrambi questi lavori fanno ampio riferimento all'importante studio sulla gestualità attorica del Settecento firmato da DENE BARNETT, *The Art of Gesture. The practices and Principles of 18th Century Acting*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1987. Con particolare riferimento alla *Didone abbandonata* di Jommelli nella versione licenziata per la corte di Stoccarda nel 1763 vedi anche LORENZO MATTEI, *Musica e gestualità nella Didone abbandonata (Stoccarda 1763) di Niccolò Jommelli*, in *Niccolò Jommelli, il musicista filosofo*, pp. 269–289.

36. Il cantante si esibisce nel *Tito Manlio* – opera di esordio di Gennaro Manna su libretto di Roccaforte – il 21 gennaio 1742 all'Argentina e poi nel 1743 al Teatro delle Dame come protagonista eponimo dell'*Adelaide* con musica di Gioacchino Cocchi. Due anni più tardi, nel 1745, la sua presenza si registra al Teatro Ducale di Parma dove interpreta il ruolo di Enea nella *Didon*e di Niccolò Porpora. Nel 1747 interpreta ancora Enea nella *Didone abbandonata* di Jommelli in scena all'Argentina e nel 1751 il ruolo di Achille nell'*Ifigenia*, sempre di Jommelli. La figura dell'eroe troiano divenne poi un vero e proprio cavallo di battaglia nel corso della sua carriera: interpretò infatti il personaggio di Enea in più occasioni e in diverse intonazioni di *Didone abbandonata*, perfino nei suoi anni trascorsi a Londra, come testimonia la sua presenza nel cast della *Didone* di David Perez

a far parlare di sé, oltre che per la sua voce, proprio per le sue riconosciute capacità attoriali, [37] almeno a giudicare da quanto riportato, ancora una volta, da Ghezzi e dall'anonimo cronista teatrale romano, meglio noto come «Relator sincero», il quale a più riprese sottolinea come Elisi «porge bene, agisce a meraviglia, e canta a perfezione», riuscendo a dare vita ai personaggi «e con la voce, e col gesto».[38]

Che l'attenzione di Jommelli si appunti in particolar modo sul dissidio interiore incarnato dal personaggio di Andromaca lo conferma anche la parte preminente assegnata al personaggio nel corso del densissimo II atto, nel corso del quale la vedova di Ettore è protagonista, nel giro di poche scene, di ben due lunghi e articolati recitativi strumentati e di una scena d'ombra che costituisce il punto emotivamente più alto dell'intera opera e, come dichiarò lo stesso Abert, «Jommelli's erstem Meisterstück auf diesem Gebiete».[39]

L'intero secondo atto dell'opera è caratterizzato da una progressione di eventi drammatici che culminano nella scena del sacrificio di Astianatte e che preparano la scena d'ombra finale. Progressivamente gli altri personaggi stringono il cerchio

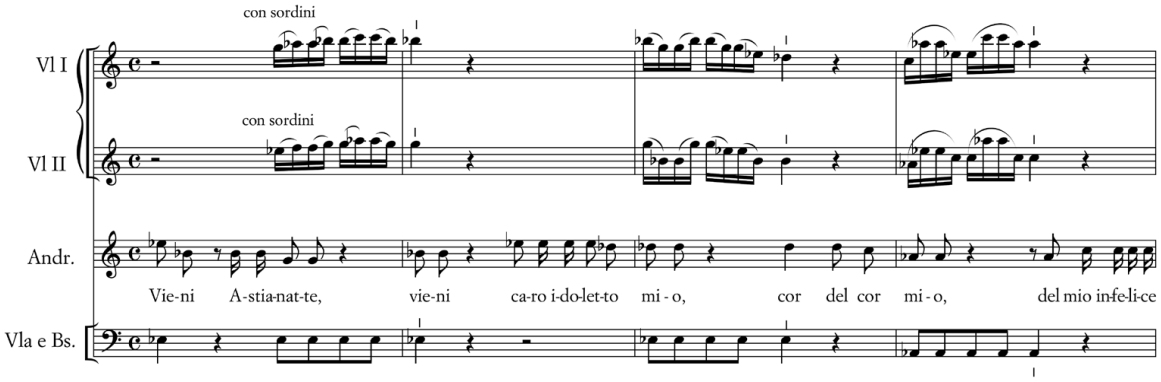
---

che va in scena nella capitale inglese nel 1761. Divenne anche membro dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Del cantante rimane anche un ritratto a olio di Sebastiano Ceccarini, attualmente conservato presso il Museo Internazionale e Biblioteca della musica di Bologna e riprodotto in *Niccolò Jommelli, Didone abbandonata (Roma, 1747)*, vol. 1, p. LVIII. Un profilo biografico di Elisi, relativamente agli anni trascorsi a Roma, si può leggere in Alberto Cametti, *Critiche e satire teatrali romane del Settecento (due stagioni musicali al Teatro Argentina)*, «Rivista musicale italiana», IX/1, 1902, pp. 1–35: 2–3 e in Pierluigi Petrobelli, *Un cantante fischiato e le appoggiature di mezza battuta: cronaca teatrale e prassi esecutiva alla metà del Settecento*, in *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, edited by Robert L. Marshall, Bärenreiter–Boonin, Kassel–Hackensack, NJ 1974, pp. 363–376.

37. Con riferimento ad *Astianatte*, già Pier Leone Ghezzi nella più volte citata didascalia al ritratto jommelliano sottolinea che «Filippo Elissi [...] fece Andromaca assai bene» (*Il "Mondo novo" di Pier Lene Ghezzi*, p. 381). A questo giudizio fa eco Saverio Mattei il quale precisa, sempre a proposito della parte di Andromaca, «[...] che giovò anche molto a Filippo Elisi che facea da prima donna». Saverio Mattei, *Memorie per servire alla vita del Metastasio ed elogio di N. Jommelli*, Nella stamperia di A. M. Martini, Colle 1785, ripr. facs., Forni, Bologna 1987, p. 76.
38. I due giudizi si riferiscono rispettivamente alle rappresentazioni dell'*Olimpiade* di Logroscino all'Argentina nel 1753 e al *Farnace* di Perez andato in scena nello stesso teatro nel 1751. A proposito dell'interpretazione di Elisi nei panni di Megacle il «Relator sincero» sottolinea: «Filippo Elisj, che rassembra Megacle amante di Aristea, e finto amico di Licida, piace assai, perché adempisce al suo dovere; *porge bene, agisce a maraviglia, e canta a perfezione* [...]». Un giudizio che fa eco a quanto lo stesso cronista rileva nel caso di *Farnace*: «fa spiccare il personaggio di Farnace, *e colla voce, e col gesto*, non è affettato, si è spogliato di tutti gli antichi pregiudizj, canta bene, piace assai e riceve a meraviglia». Fabrizio Della Seta, *Il relator sincero (Cronache teatrali romane, 1739-1756)*, «Studi musicali», IX, 1980, pp. 73–116, corsivo mio. Anche Pier Leone Ghezzi nella lunga e dettagliata didascalia che accompagna la celebre caricatura di Logroscino, a proposito di «un bellissimo duetto» sottolinea che «lo cantorno due musici bravi soprani, quello che faceva da huomo si chiamava Filippo Elisi nato in Fossumbruno, e l'altro che facea da donna si chiamava Giovanni Belardi [...] i quali si portarono a meraviglia bene, tanto nel cantare, *come anche nel gestire*». *Il "Mondo novo" musicale*, pp. 420–421.
39. Abert, *Jommelli als Opernkomponist*, p. 134.

attorno ad Andromaca cercando di dissuaderla, sia pur ognuno per motivi diversi (Ermione per impedirne l'unione con Pirro, Oreste per poter sposare Ermione, Clearte per salvare Astianatte), dal sacrificare il suo unico figlio. Questa progressione conosce un primo punto di snodo nella scena IX che vede protagonisti Andromaca, Astianatte e Clearte. Quest'ultimo prova ancora una volta a dissuadere la donna, ma lei, ormai decisa, si rivolge al figlio per dargli l'ultimo straziante addio. A questo punto sulle parole «Vieni Astianatte, vieni» con cui la donna si rivolge al figlio, Jommelli innesta un recitativo strumentato in cui quartine di sedicesimi ai violini «con sordini» evocano attorno alle parole di Andromaca un'atmosfera angosciosa.

Esempio 5 – N. Jommelli, Astianatte, recitativo strumentato *Vieni, Astianatte, vieni* (Andromaca), D-Sl, HB XVII 235a, c. 90v, II, 9, batt. 1-4.



Subito dopo aver pronunciato queste parole, la donna sviene, «si levano i sordini», come prescritto in partitura, e la parola resta a Clearte rimasto in scena.[40] Da questo momento in poi la tensione non si allenta più fino alla conclusione dell'atto: si prepara il sacrificio, in seguito sventato dalla decisione di Andromaca di arrendersi all'offerta di Pirro; a quel punto i due si preparano per le nozze, ma il tentativo di Oreste di ammazzare Pirro rimette tutto in gioco. Ermione vittoriosa si avvicina ad Andromaca, la quale assalita da tutti i fronti diventa la protagonista assoluta della scena XV con cui si chiude l'atto, prima con il recitativo strumentato *Quando mai fine avranno* e poi con l'aria *Caro figlio non chiedermi aita*.[41] Come già suggerito da Abert,

40. A lui, sconvolto e rimasto in scena con l'ignaro Astianatte, la funzione di commentare a caldo la terribile decisione di Andromaca. La sua rabbia mista a incredulità è perfettamente resa da Jommelli nell'aria successiva «Che barbara! Oh dei!», interamente costruita attraverso una frequente ripetizione di singole parole-chiave («Che barbara», «misero figlio», «conviene morir») e, nuovamente, da un uso quasi ansiogeno di pause e corone che frammentano il testo musicale e poetico.
41. Si tratta di una scena complessa musicalmente, in cui è possibile vedere in nuce anche alcune soluzioni compositive poi riprese da Jommelli in occasione di altre scene d'ombra confezionate per le sue opere successive, da *Merope*, allestita per Venezia nel 1742, a *Vologeso* rappresentato a Stoccarda nel 1766. Sulla scena d'ombra in *Merope* (III, 11) si veda MENCHELLI–BUTTINI, *La*

nella concezione complessiva di questa scena, Jommelli poté senz'altro ritrovare un possibile modello nella *Cleofide* di Hasse (1731),[42] dove, esattamente nella scena XV del II atto, la protagonista (Cleofide) diventa preda di visioni e crede di vedere, nel recitativo strumentato *Qual tempesta d'affetti*, prima l'immagine delle Furie, poi il fantasma insanguinato del suo amato Poro.[43] In questo caso Hasse aveva optato per una suddivisione del recitativo in tre sezioni[44] e per una serie di soluzioni compositive (la tonalità di Mi bemolle maggiore e l'utilizzo di diversi colpi d'arco, ad esempio) che saranno riprese da Jommelli proprio in questa scena di *Astianatte*. La situazione drammatica nella quale è immersa Andromaca nel finale dell'atto II è esattamente sovrapponibile a quella di Cleofide accennata poc'anzi. Il recitativo strumentato *Quando mai fine avranno le pene mie* (con archi e corni) si apre con le parole di intenso scoramento pronunciate da Andromaca sulla sua sorte, parole che presto trascolorano verso il delirio: ella crede di vedere dapprima l'ombra insanguinata di Ettore, poi l'ombra di Pirro, l'una a chiedere vendetta, l'altra a chiederla in sposa. Come Hasse, anche Jommelli adotta in questo caso una struttura ternaria combinando insieme diversi motivi che vanno a connotare tutti i momenti e gli scarti mentali del soliloquio di Andromaca, un procedimento questo che sembra trovare perfetta corrispondenza con quanto lo stesso Saverio Mattei aveva scritto a proposito del modo in cui Jommelli costruiva i suoi celebri accompagnati.[45]

TABELLA 6 – N. Jommelli, *Astianatte*, recitativo strumentato *Quando mai fine avranno le pene mie* (II, 15).

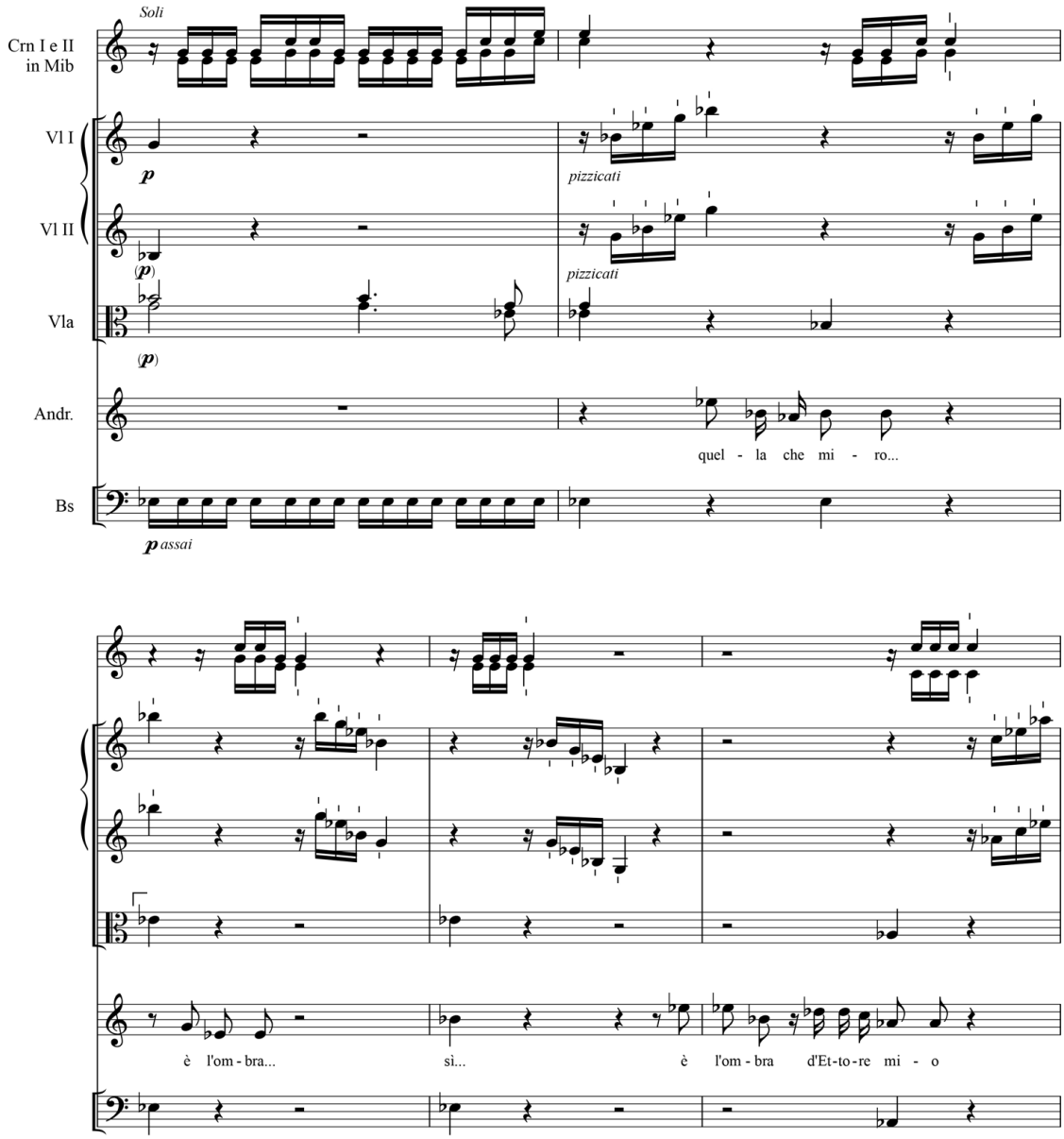
SEZIONI	INCIPIT TESTO POETICO	TONALITÀ	STRUMENTAZIONE	BATTUTE
A	*Quando mai fine avranno*	Do minore > Si bem. magg.	solo archi	1-14
B	*Quella che miro…*	Mi bem. > Do min.	archi e corni	15-28
C	*Eccomi*	Sol min. > Si bem. magg.	solo archi	29-39

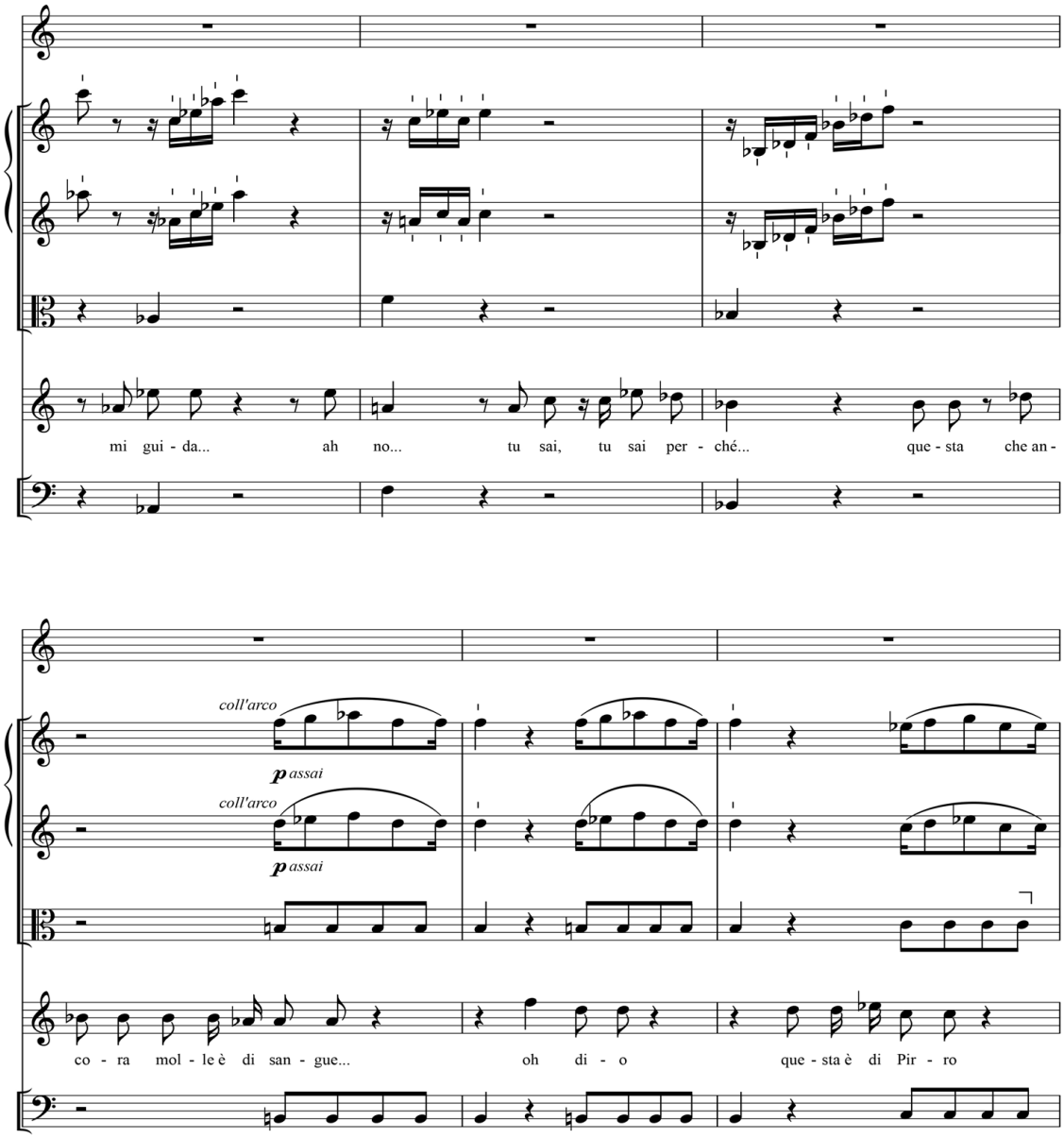
Merope di Niccolò Jommelli; su quella di Berenice in *Vologeso* (III, 6) si rimanda a ANDREA CHEGAI, *Muovere l'aria. Jommelli e l'azione interiore («Il Vologeso», Ludwigsburg 1766)* in *Niccolò Jommelli: L'esperienza europea di un musicista 'filosofo'*, pp. 291–354. Più in generale, sulla tipologia della scena d'ombra nell'opera del Settecento si veda CLIVE MCCLELLAND, *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*, Lexington Books, Lanham, MD 2012.

42. ABERT, *Jommelli als Opernkomponist*, pp. 120–121. Sui rapporti tra Hasse e Jommelli con riferimento alla produzione veneziana cfr. CHEGAI, *Jommelli al S. Giovanni Grisostomo,* in *Le stagioni di Niccolò Jommelli tra Venezia e l'Europa*, in corso di stampa.
43. Com'è noto, il libretto della *Cleofide* è un rifacimento dell'*Alessandro nelle Indie* di Metastasio. L'opera andò in scena nel 1731 alla corte di Dresda dove Hasse era stato appena nominato maestro di cappella.
44. MCCLELLAND, *Ombra: Supernatural music*, pp. 140–142.
45. «Ei vi sceglie un motivo; e questo non ve lo replica noiosamente ad uso di barcarola, ma lo va dividendo e spargendo secondo le richieste del dialogo e poi unisce quelle divisioni e ne impasta un altro motivo con una meravigliosa energia». MATTEI, *Memorie per servire*, p. 92.

Ciascuna sezione è marcata non solo dalla diversa veste armonica, ma soprattutto dall'uso di motivi peculiari e da un continuo mutare degli intrecci strumentali. A predominare nella sezione iniziale sono gli archi, chiamati a sottolineare l'esasperazione di Andromaca prima con un disegno di quartine di trentaduesimi e, successivamente, quando il pensiero della donna si sposta sul figlio («ove la mia tenerezza in lui») con note lunghe legate in *piano*. L'approdo a Mi bemolle maggiore segna l'inizio della sezione B del recitativo in cui Andromaca crede di vedere le ombre di Ettore e Pirro. Con un netto cambio di timbri e di sonorità, all'inizio di questa sezione i violini dapprima tacciono, poi lasciano spazio ai corni affiancati da viole divise sostenute al basso da sedicesimi ribattuti in *piano assai*. Un nuovo cambio di passo si segnala, poco più avanti sulle parole «quella che miro è l'ombra»: qui i violini riprendono la scena con arpeggi in *pizzicato*, la viola ritorna ad allinearsi al basso, i corni si limitano a brevi inserzioni (es. 6). Le linee ascendenti e discendenti degli arpeggi in pizzicato, lievemente ansiogeni e lugubri, sembrano contraddistinguere il motivo dell'ombra di Ettore cui poco dopo si unisce un motivo sincopato in *piano assai* dei violini *coll'arco* quando viene evocata l'ombra di Pirro.

Esempio 6 – N. Jommelli, *Astianatte*, recitativo strumentato *Quando mai fine avranno le pene mie* (*Andromaca*), D-Sl, HB XVII 235b, II, 15, cc. 55v- 56v, batt. 15-25.




mi gui - da... ah no... tu sai, tu sai per - ché... que - sta che an -
coll'arco
p assai
coll'arco
p assai
co - ra mol - le è di san - gue... oh di - o que - sta è di Pir - ro

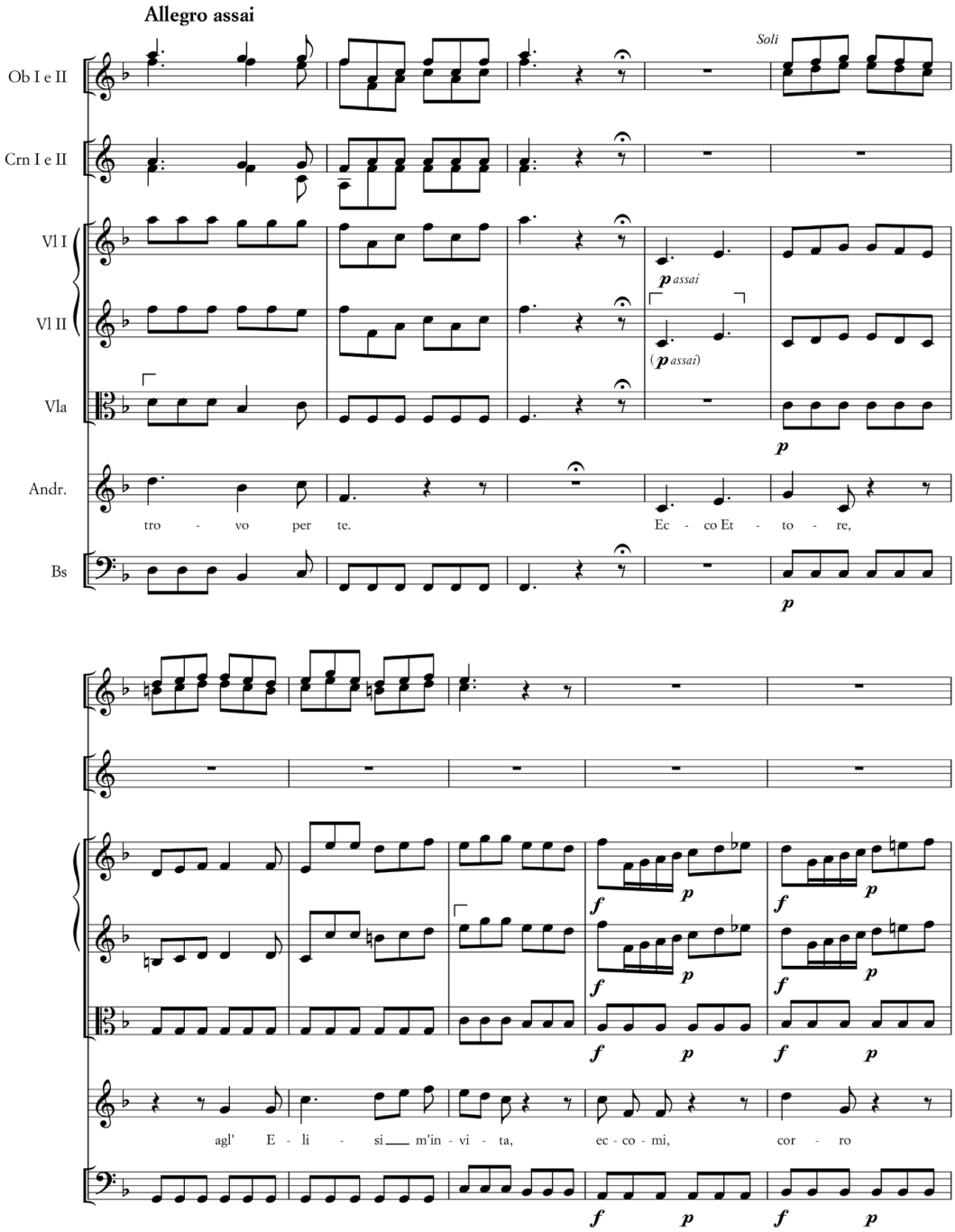
Il contrasto tra *pizzicato* e *coll'arco* conduce alla terza e ultima sezione caratterizzata dal ritorno delle quartine di trentaduesimi come all'inizio, quasi a chiudere il cerchio e a meglio incorniciare la dimensione visionaria di cui Andromaca è preda.

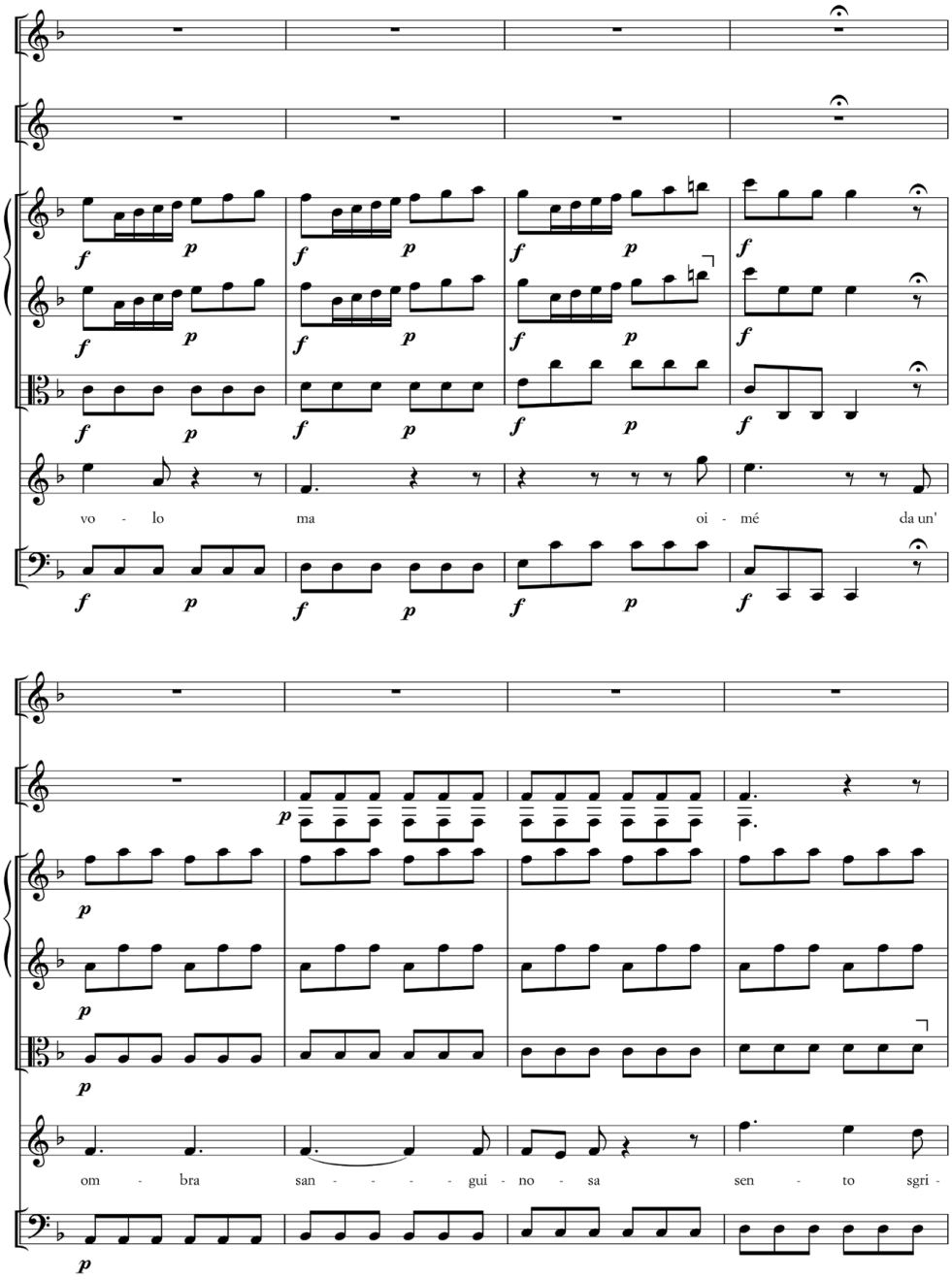
Una sottile linea di continuità stilistica unisce questo recitativo all'aria successiva (*Caro figlio non chiedermi aita*[46]) dove la visione di Andromaca viene ulteriormente messa in risalto. Nel corso dell'aria la donna vede di nuovo Ettore che la invita a raggiungerla negli Elisi e l'ombra «sanguinosa» di Pirro che, appena subìto un tentativo di omicidio da parte di Oreste, le chiede vendetta. La situazione drammatica che l'aria enuclea è dunque molto simile a quanto già esposto precedentemente, ma del tutto nuovi appaiono gli elementi compositivi messi in campo da Jommelli per sottolineare ancora una volta il delirio di Andromaca. Da questo punto di vista non sfugge come già dalla combinazione di tonalità, metro e andamento prescelti (Fa maggiore,[47] 6/8, «Allegro assai»), l'intenzione del compositore sia quella di evocare con la musica lo stato mentale alterato della donna. La particolarità di questa scelta (solitamente il 6/8 va a connotare arie di andamento moderato e il Fa maggiore quelle di carattere pastorale o arcadico) viene segnalata dallo stesso Saverio Mattei che pur senza citare esplicitamente il titolo dell'aria, tuttavia precisa nelle righe dedicate ad *Astianatte*: «[...] e gl'intendenti osservano, che in tal opera, sentì la prima volta una sestupla in un'aria di bravura, e di espettazione, impiegata per l'innanzi ad altro uso».[48] La bravura richiesta da Jommelli in questo caso, tuttavia, non deriva dall'uso di una scrittura particolarmente virtuosistica (ché, anzi, la linea vocale è scandita per lo più da valori lunghi, che si muovono per gradi congiunti e quasi senza colorature), ma piuttosto, ancora una volta, da una scrittura che si affida ad una perfetta interazione tra strumentale e vocale, senza dimenticare la componente gestuale che evidentemente – se si tiene conto dei commenti di Ghezzi e di Mattei precedentemente citati – trovò nell'interpretazione di Filippo Elisi una perfetta realizzazione. Jommelli opta dunque per una grande varietà delle combinazioni strumentali che nella parte A dell'aria mutano quasi ad ogni verso, plasmandosi in maniera quasi mimetica su ogni singolo pensiero che si affastella confuso nella mente di Andromaca. Da questo intento deriva la struttura a sezioni, già preferito da Jommelli nell'aria di Andromaca precedentemente analizzata, scandite tra di loro da cadenze, pause e corone, quasi ad alternare l'intervento dell'orchestra a momenti di 'sospensione' che il cantante in scena è chiamato a colmare con una gestualità efficace. Dopo l'intonazione dei primi

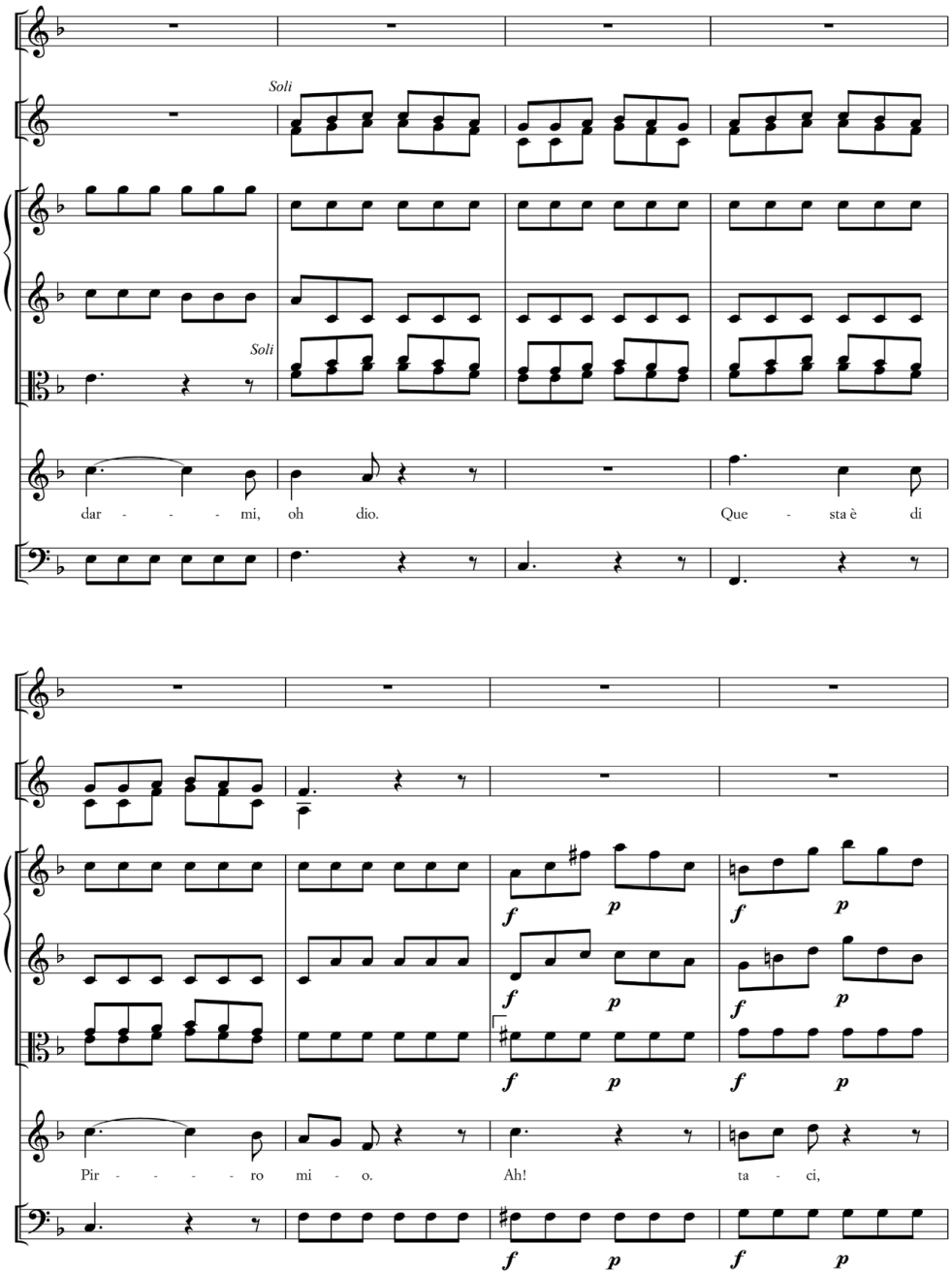
46. «Caro figlio non chiedermi aita / no, più scampo non trovo per te. / Ecco Ettore, agl'Elisi m'invita, / corro ... volo ... ma Pirro dov'è? / Da un'ombra sanguinosa / sento sgridarmi, oh dio / questa è di Pirro mio: / ah, taci ombra diletta. / Tu chiedi invan vendetta, / tu chiedi invan mercé.// Quanto mai per accrescermi affanni / son tiranni gli affetti per me.»
47. Anche per la scena d'ombra «Deh, parlate che forse tacendo» di Merope (III, 11) nell'opera omonima andata in scena a Venezia nel 1742 Jommelli sceglierà la tonalità di Fa maggiore.
48. MATTEI, *Memorie per servire*, p. 76.

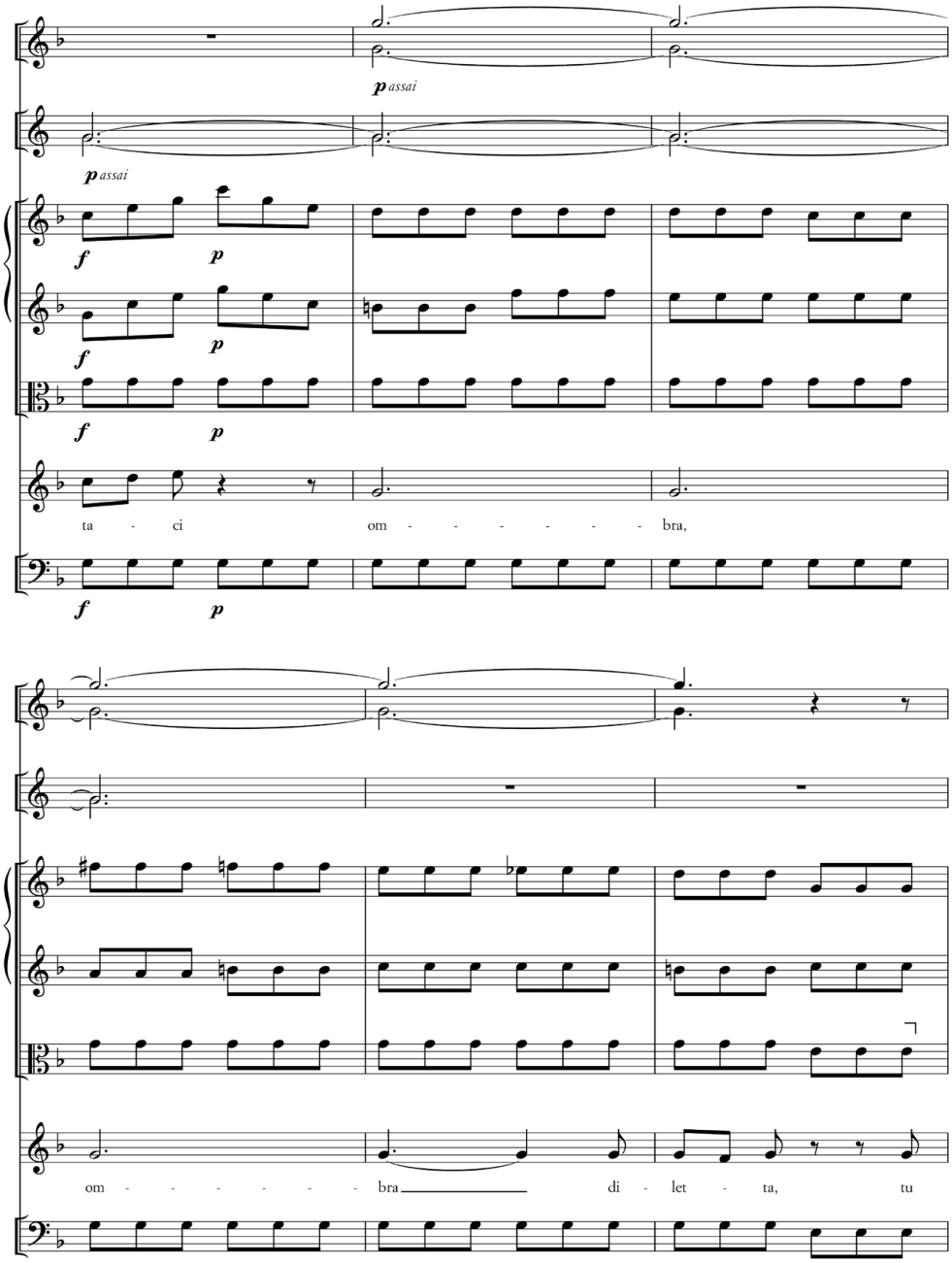
due versi («Caro figlio non chiedermi aita/no, più scampo non v'è»), una cadenza a Fa maggiore seguita da una pausa di tutta l'orchestra segna l'inizio del vero e proprio delirio di Andromaca. Il passaggio, come nel recitativo precedente, è caratterizzato da un netto cambio di armonia (da Fa maggiore a Do maggiore), dal *piano assai* e da brevi inquieti frammenti scalari prima ascendenti e poi discendenti affidati questa volta agli archi e agli oboi. La voce scandisce (tetra) dapprima le parole «Ecco Ettore…» sulle note dell'arpeggio di Do e poi si muove per brevi incisi frammezzati da pause («aita…», «corro…», «volo…»). Una nuova cadenza (questa volta in Do) segnala l'apparizione dell'ombra di Pirro («da un'ombra sanguinosa sento sgridarmi») e l'assetto orchestrale si addensa nuovamente: ai violini è assegnato un motivo ostinato di ottavi ribattuti che prima si intrecciano ad un simile motivo dei corni e poi a brevi segmenti scalari affidati a corni e viole divise.

Esempio 7 – N. Jommelli, Astianatte, aria *Caro figlio non chiedermi aita* (Andromaca), D-Sl, HB XVII 235b, cc. 61r- 62v, II, 15, batt. 16-41.




vo - lo ma oi - mé da un'
om - bra san - - - - gui - no - sa sen - to sgri -


Soli
Soli
dar - - - mi, oh dio. Que - sta è di
Pir - - - - ro mi - o. Ah! ta - ci,


p assai
p assai
f p
f p
f p
ta - ci om - - - - - - bra,
f p
om - - - - - - bra di - let - ta, tu

In questa lunga sezione centrale, la tensione si mantiene costante proprio grazie alla strumentazione: le parti estreme, violini e basso, propongono in maniera ostinata ottavi ribattuti, mentre a mutare sono le parti interne con combinazioni via via variate di oboi, corni e viola. La parte vocale – quasi che la voce, impietrita dall'apparizione delle due ombre, non riuscisse ad abbandonarsi al canto – si muove attraverso brevi frammenti intervallati da pause, secondo uno stile spezzato che si concentra su alcuni segmenti del testo poetico variamente ripetuti («non chiedermi aita», «sento sgridarmi») fino ad approdare sulla parola «taci» ripetuta due volte e dopo la quale sopraggiunge l'ennesima pausa coronata.

Sebbene non immune da un certo schematismo che deriva dall'allineamento paratattico delle diverse sezioni (ben più complesse saranno le architetture formali nelle opere della piena maturità), quest'aria mette bene in luce come Jommelli, rielaborando, e in parte radicalizzando, determinate soluzioni compositive di operisti come Vinci e Hasse, arrivi a ridisegnare il ruolo dell'orchestra ai fini di una più incisiva realizzazione drammatico-musicale. Più precisamente, allora, la 'singolarità' del suo stile si lascia individuare nella inedita concezione tra spazio della vocalità e spazio dell'orchestra e in nuove modalità di interazione tra queste due componenti, come mostrano, nei brani analizzati, il risalto conferito alla strumentazione e alla ricchezza degli intrecci strumentali, l'uso di figurazioni peculiari, spesso differenziati tra archi e fiati, l'accurata distribuzione/trasformazione del materiale ritmico-melodico proposto prima dalla sola orchestra, poi da quest'ultima congiuntamente al canto, la strutturazione fraseologica organizzata in modo da ricalcare gli scarti emotivi del personaggio o i passaggi salienti del dramma, la creazione tramite l'uso di pause e cadenze di zone di 'sospensione' che chiamano in causa la gestualità dell'interprete. Elementi, questi, di un linguaggio compositivo grazie al quale Jommelli rilegge lo stile operistico della generazione precedente per muoversi tuttavia verso una direzione nuova, 'singolare' e ben identificabile fin dalle primissime opere, quella che con le parole efficaci di Reinhard Strohm e sulla scorta delle considerazioni fin qui avanzate possiamo definire «the 'dramatization' of music in the dramma per musica».[49]

49. Strohm, *Arianna in Creta: musical dramaturgy*, pp. 220–236.

Appendice

Roma, Archivio di Stato, *Notaio del tribunale criminale del governatore di Roma*, vol. 140, cc. 118r- 120v.[50]

Una poliza del signor Gaetano Pompeo Basteris tenore per la recita delle due opere in musica nel teatro Argentina per il corrente Carnevale 1741 di scudi seicento m[one]ta promessi dal defunto come apparisce da sua sottoscrizione in data li 14 maggio 1740.

Altra poliza del Signor Giacomo Veroni fratello del Signor Alessandro Veroni musico contralto in cui s'obbliga far recitare il detto suo fratello nelle dette due opere come sopra per scudi tricento cinquanta sottoscritta solamente dal detto Giacomo Veroni in data lì 14 dicembre 1740.

Altra poliza consimile del Signor Ventura Rocchetti che s'obbliga recitar come sopra nel corrente carnevale di scudi mille assicurati sopra li palchetti del medesimo teatro affittati e da affittargli. Scritta e sottoscritta dal medesimo Ventura Rocchetti solamente in data lì 14 ottobre 1740.

Altra simile del Signor Giovanni Triulzo secundo soprano che s'obbliga come sopra per scudi quattrocento cinquanta, scritto e sottoscritto dal detto Sig. Triulzo.

Altra consimile del Signor Filippo Elisy prima donna, che s'obbliga come sopra per scudi quattrocento trenta scritta dal detto Signor Elisi in data li 25 ottobre 1740.

Altra del Signor Giovanni Cellini secunda donna per atto pubblico stipulato in Jesi in data li 24 agosto 1740 quale s'obbliga come sopra per scudi tricento con una lettera scritta dal suddetto Signor Cellini che si trova infrascritta in dett'apoca.

Altra apoca del Signor Giuseppe Scarlatti maestro di cappella della prima recita [opera] per scudi cento cinquanta in data li 12 dicembre 1740 sottoscritta dal detto Signor Scarlatti con ricevuta in pié al conto del suo onorario di scudi settanta.

Altra consimile del Signor Nicolò Jommelli maestro di cappella per la seconda opera di scudi duecento sottoscritta dal detto Jommelli in data li 25 febraro 1740 con la ricevuta in pié di scudi trenta a conto del suo onorario.

50. Nella trascrizione del documento, la presenza di un punto interrogativo tra parentesi quadra indica l'incerta lettura del nome.

Altra del Signor. Andrea Benedetto d'Alberto,[51] sonator d'oboe che s'obbliga sonare per dette recite come sopra per scudi ventiquattro sottoscritta dal medesmo in data li primo ottobre 1740.

Altra consimile del Signor Giuseppe Maneschi[52] altro sonator d'obboe [sic] e flauto di scudi quindici sottoscritta dal medesimo li 3 ottobre 1740 da pagarglisi a Pasqua di Resurrezione prossima futura.

Altra consimile del Signor Policarpo Fenzi [?][53] sonator di violoncello per scudi venti sottoscritta dal medesmo in data li 5 ottobre 1740 da pagarsi a Pasqua di Resurrezione.

Altra consimile del Signor Nicola Bisucci[54] sonator di tromba di scudi trenta che s'obliga a sonar come sopra in data li 16 giugno 1740 sottoscritta dal medesmo.

Altra consimile del Signor Carlo Frosini sonator di contrabbasso di scudi cinquanta che s'obliga a sonar come sopra e con il patto di ricevere scudi venti nella prima opera et il resto a Pasqua di Resurrezione sottoscritta dal medesmo in data li 17 ottobre 1740.

Altra consimile del Signor Francesco Frosini[55] sonator parimente di contrabbasso di scudi trenta con la convenzione come sopra di scudi dieci da pagarsi nella prima opera et il resto a Pasqua di Resurrezione sottoscritta dal medesmo in data li 17 ottobre 1740.

Altra consimile del Signor Antonio Bassi[56] sonator di viola di scudi venti che s'obliga come sopra con la medesima convenzione da pagarsi il tutto nella quarta settimana di quadrigesima.

Altra consimile del Signor Ferdinando Benzi [?] suonator di violino di scudi ventidue quale s'obbliga come sopra e con il patto da' pagarsi la metà a Pasqua e la metà a maggio sottoscritta dal medemo in data li 21 novembre 1740.

---

51. Un «Antonio d'Alberto» compare nelle liste dei musicisti ingaggiati nel 1748 per la stagione operistica del Teatro Alibert. Cfr. Bianca Maria Antolini – Teresa Maria Gialdroni, *L'opera nei teatri pubblici a Roma nella prima metà del Settecento: fonti documentarie e musicali*, «Roma moderna e contemporanea», IV/1, 1996, pp. 113–142: 142 [d'ora in poi abbreviato *L'opera nei teatri pubblici a Roma*].
52. La sua presenza è attestata al Teatro Alibert nel 1748. *L'opera nei teatri pubblici a Roma*, p. 142.
53. Un «Policarpo» suonator di violoncello compare col solo nome di battesimo nelle liste dei musici impiegati nel 1747 al Collegio Nazareno nel periodo in cui Giuseppe Valentini ricopriva il ruolo di maestro di cappella. Cfr. Enrico Careri, *Giuseppe Valentini (1681-1753). Documenti inediti*, «Note d'archivio per la storia musicale», V, 1987, pp. 69–125: 123 (doc. 29).
54. Questo nome compare anche tra i suonatori di tromba impiegati al teatro Alibert nella stagione 1748. Cfr. *L'opera nei teatri pubblici a Roma*, p. 142.
55. I nomi dei contrabbassisti Carlo e Francesco Frosini compaiono anche nelle liste dei musicisti dell'orchestra del Teatro Alibert: Carlo per la stagione del 1746 e Francesco per la stagione del 1748. Cfr. *L'opera nei teatri pubblici a Roma*, p. 141. Carlo Forsini compare anche nelle liste di pagamento dei musicisti impiegati per esecuzioni musicali patrocinate dai Borghese in S. Maria Maggiore nel 1752. Cfr. Careri, *Giuseppe Valentini (1681-1753)*, p. 125 (doc. 23).
56. La presenza di questo violista è attestata anche tra le file dell'orchestra impiegata nella stagione del 1748 al Teatro Alibert. Cfr. *L'opera nei teatri pubblici a Roma*, p. 142.

Altra consimile del signor Giovan Battista Perta [?] suonator di violino di scudi venticinque che s'obliga come sopra sottoscritta dal medesmo li sette novembre 1740.

Altra consimile del signor Francesco Benilari [?] suonator di violino di scudi dodici da pagarglisi a Pasqua di Resurrezione sottoscritta dal medesmo in data li 3 ottobre 1740.

Altra consimile del Signor Giuseppe Bruni sonator di violino di scudi venti da pagarsi nella quadrigesima ventura sottoscritta dal medesmo in data li 11 novembre 1740.

Altra consimile del Signor Bernardo Bucci[57]violino di scudi tr.[e]nta da pagarsi a quadrigesima sottoscritta dal medesmo in data li 29 novembre 1740.

57. Il nome ricorre anche nelle liste degli strumentisti ingaggiati per la stagione 1748 al Teatro Alibert. Cfr. *L'opera nei teatri pubblici a Roma* p. 141.