



Citation: Lorenzo Mattei (2022) Il coro nell'Opera italiana del secondo Settecento: aspetti produttivi e recettivi. *Diciottesimo Secolo* Vol. 7: 127-135. doi: 10.36253/ds-13342

Copyright: © 2022 Lorenzo Mattei. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.net/index.php/ds>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Articles

Il coro nell'Opera italiana del secondo Settecento: aspetti produttivi e recettivi

LORENZO MATTEI

Università degli Studi di Bari «Aldo Moro»

Abstract. The presence of the choir in the Opera increases in the second half of the eighteenth century on the thrust of reformist demands aimed at the hybridization of Italian and French melodramaturgy. The mechanisms of the impresarios' system and its reception have not been adequately explored, even though they can explain the reasons for the growing importance that the choir obtained during the transition from post-metastasian Opera to romanticism. The article provides some quantitative data, referring above all to those theatrical centers that more than others hosted permanent groups of choristers, and gives a summary of the vision of the choir from the perspective of both treatise writers and theatre audience.

Keywords. Choir, *Dramma per Musica*, Comic Opera, Choir Conductor.

Lungo i primi decenni della sua storia, il melodramma individuò un elemento drammaturgico cruciale nei cori, ancora confezionati a mo' di madrigali polifonici e concepiti come commento all'azione. Ragioni produttive interne al sistema impresariale, unite alla crescente avversione della critica letterata, che ne deplorava l'inverosimiglianza, determinarono la progressiva estromissione del coro dallo spettacolo d'opera italiano. Superata la metà del XVIII secolo, esso tornò a rivestire un ruolo protagonista nelle opere serie che vennero allestite in varie corti europee (Parma, Vienna, Stoccarda, Berlino) e che assunsero a modello la melodrammaturgia francese¹, ma stentò ad affermarsi appieno nei teatri mercenari. La presenza del coro, infatti, si legò inizialmente a un deciso mutamento di gusto che condusse alla definizione d'un *dramma per musica* celebrativo e neobarocco, impostato sulla poetica dell'unità tra le componenti spettacolari e sul potenziamento del *tableau*, una

¹ Uno sguardo specifico all'uso del coro nelle opere 'riformate' parmensi si legge in C. Gallico, *Cori a Parma (1759-60)*, «Rivista Italiana di Musicologia», XXXIII, 1997, 1, pp. 81-97. Sugli aspetti produttivi di quella stagione si veda M. Butler, *Producing the Operatic Chorus at Parma's Teatro Ducale, 1759-1769*, «Eighteenth-Century Music», III, 2006, pp. 231-251. Per una breve sintesi sulla coralità nell'opera francese che ispirò le produzioni operistiche a Parma cfr. M. Cyr, *The dramatic role of the chorus in French opera: evidence for the use of gesture, 1670-1700*, in *Opera and Enlightenment*, ed. by T. Bauman and M.P. McClymonds, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 105-118; da aggiornare con O. Bloechi, *Opera and the Political Imaginary in Old Regime France*, University of Chicago Press, Chicago 2017, pp. 22-84.

risorsa drammaturgica sfruttata in quegli stessi anni anche nel teatro di parola².

In questa sede si esamineranno alcuni aspetti produttivi e recettivi emersi durante la lenta rinascita della coralità nel secondo Settecento, un fenomeno a tutt'oggi trascurato dagli studi di settore e da collocarsi all'interno d'un panorama variegato che, oltre che con fattori economici, deve fare i conti con i mutamenti estetici, con le rinnovate istanze drammaturgiche, con la nascita di nuove forme di professionismo operistico e con la circolazione di opere nei territori italiani ed esteri³. I dati materiali di natura quantitativa risultano significativi qualora si pongano in relazione anche al repertorio musicale dei singoli allestimenti esaminati; tuttavia, per ovvie ragioni di spazio, ci si limiterà qui a dare un'idea complessiva dell'organico dei cori in diverse città e a diverse altezze cronologiche, un dato che, sebbene macroscopico, risulta utile per chiarire aspetti di melodrammaturgia e per ipotizzare alcuni meccanismi della coeva pratica scenica. La seconda parte del saggio esamina, invece, la lente teorica con la quale il coro fu osservato sia dai trattatisti, propensi ad arginarne l'impiego, sia da quei librettisti-letterati che, al contrario, seppero rivitalizzarne le funzioni drammatiche e il fascino presso il pubblico.

1. «UN GELATO PER UNO VI SIA DATO»: CORO E CORISTI NEL SISTEMA PRODUTTIVO

Nell'Ottocento i coristi vengono considerati «paria dell'arte, gente irrequieta in tutte le stagioni ed in tutti i teatri ne' quali agiscono»⁴. La visione d'una massa turbolenta, capace d'approfittare delle crisi politico-sociali

per minacciare scioperi o avanzare pretese di fronte agli impresari, non pertiene alla realtà produttiva settecentesca. Più consono è, semmai, il ritratto d'un coro titubante e pronto a obbedire in cambio d'una coppa di gelato, che si ritrova in alcuni versi del celebre metamelodramma di Gnecco *La prova di un'opera seria*:

(II,1 *l'Impresario Fastidio al capo coro Fischiotto*)

Fas.: E chi son coloro?

Fisc.: Sono i coristi.

Fas.: Fateli qua passare,
e un gelato a ciascun fate lor dare.

Fisc.: Venite avanti, amici.
Il signore impresario mi ha ordinato,
che un gelato per uno vi sia dato.

Coro: Ringraziamo l'Impresario,
siamo qua per ubbidirlo
ed ognora ben servirlo,
impegnati ci vedrà! (entrano nel teatro)⁵

Sulla base di varie tipologie di fonti – studi d'archivio, libretti a stampa, giornali e gazzette, testimonianze epistolari, almanacchi e cronologie teatrali – è possibile ottenere una sintesi su alcuni aspetti produttivi inerenti ai cori operistici del secondo Settecento in diverse 'piazze' italiane⁶.

Per quanto riguarda la consistenza numerica, si nota che quasi mai il coro raggiunge la trentina di elementi. Alla Pergola di Firenze ciò avviene solo nel contesto di produzioni esterne ai consueti cartelloni teatrali che supplivano alla mancanza del ballo con il potenziamento dell'elemento corale⁷. Solo nel carnevale 1787, per l'allestimento dell'*Alceste* di Gluck e della *Vendetta di Nino* di Prati, il coro contò trenta persone, numero non più raggiunto almeno fino al 1823⁸. Anche alla Scala di Milano

² P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Presses Universitaires de France, Paris 1998.

³ Sul mutamento di gusto che assegnò al coro un ruolo protagonista nella struttura di un melodramma si veda: L. Mattei, «Sai tu come comincia il dramma?»: sull'Introduzione con coro nell'opera seria in Italia (1778-1800), «Studi musicali», XXXIV, 2005, 2, pp. 375-420; Id., *Prime forme di una «proemiale cerimonia»: sull'Introduzione nell'opera seria di fine Settecento*, «Il Saggiatore musicale», 14, 2007, 2, pp. 259-304; Id., *Cori, preghiere e tempeste: sul ruolo melodrammatico del coro nell'ultimo Paisiello*, in *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, a cura di F.P. Russo, LIM, Lucca 2007, pp. 231-274, e Id., «Con più lieti canti»: il coro nell'opera buffa, in *Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, a cura di A. Caroccia, Il Cimarosa, Avellino 2017, pp. 43-79. Sul coro operistico d'inizio Ottocento si rimanda a M. Capra, *Aspetti dell'impiego del coro nell'opera italiana dell'Ottocento*, «Polifonia», III, 2003, 3, pp. 139-155; e a P. Russo, *I cori «d'accompagnamento». Per una drammaturgia d'un «bell'ornamento»*, ivi, pp. 175-213.

⁴ Le affermazioni dell'ispettore del Teatro del Corso di Bologna, Paolo Cantoni, sono riportate in J. Rosselli, *L'Impresario d'Opera. Arte e affari nel teatro italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino 1985, pp. 117-118.

⁵ Cfr. *La prova di un'opera seria / melodramma giocoso / in due atti / da rappresentarsi / la corrente primavera e principio / del prossimo estate MDCCCVI / nel Nuovo teatro del Corso...*, Ramponi, Bologna 1806, p. 23.

⁶ La bibliografia consultata è troppo ampia per essere condensata qui in nota. Ove non diversamente indicato, i dati relativi ai coristi segnalati nelle pagine seguenti s'intendono ricavati da due fonti principali: i libretti a stampa dei singoli allestimenti (per la cui consultazione si rimanda a *Corago. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano 1600-1900* (<http://www.corago.unibo.it>) e l'almanacco *Indice de' teatrali spettacoli* (che si abbrevia come *Indice* e si cita dall'edizione anastatica a cura di R. Verti, Fondazione Rossini, Pesaro 1996, 2 voll.).

⁷ Durante la quaresima 1786 i coristi presenti alle accademie tenutesi alla Pergola furono 30 (cfr. *Indice*, I, p. 600). Il numero salì a 36 nella quaresima 1792 e 1793 per l'allestimento del *Trionfo di David* con musiche di Rispoli (cfr. *Indice*, II, pp. 1016 e 1072). Il numero massimo fu toccato per *Medonte* di Sarti in forma di concerto alla Pallacorda il 24 marzo 1782 (cfr. «Gazzetta Toscana», nr. 25, 25 marzo 1782, p. 200), con l'inserzione di «alcuni cori, eseguiti da n. 50 coristi» (cfr. B. Brumana, *Note a margine delle prime rappresentazioni perugine del Medonte Re di Epiro*, in *Giuseppe Sarti musicista faentino*, a cura di M. Baroni e M.G. Tavoni, Mucchi, Modena 1986, p. 52).

⁸ Cfr. *Indice*, I, p. 601 ma il dato non collima con il libretto a stampa (p.

la media si mantiene intorno ai venti coristi, superando la trentina in sole tre occasioni⁹. Più consistente il numero dei cantanti nei cori a Venezia: per la solenne apertura della Fenice con i *Giuochi d'Agrigento* di Paisiello (1792) ve ne sono quarantotto, così come per l'*Alceste* di Marcos Portugal (1799)¹⁰. Resta evidente la sproporzione fra le cifre massime raggiunte dalle compagini corali in Italia (Milano 42 per l'inaugurazione nel 1778¹¹; Firenze 36 nel marzo 1792, Roma 24 nell'autunno 1798, Torino 18 nel carnevale del 1804) e quelle dei teatri di Parigi (66 nel carnevale 1786) e Londra (42 nel 1795-96) o di alcune corti europee (Stoccolma 100 nel 1794-95; Jassy 100 nel 1790; Berlino 68 nel carnevale 1793; S. Pietroburgo 48 nel 1785-86; Lisbona 40 nel 1790-91). Questi ultimi casi vanno collocati nel contesto di festeggiamenti sontuosi durante i quali il personale musicale di corte raggiungeva numeri esorbitanti: a Stoccolma il coro si divide in 60 voci maschili e 40 femminili; i 100 coristi nel teatro privato del principe Potemkin a Jassy, in Moldavia, furono impiegati nella primavera 1790 in alcune 'cantate' di Sarti¹².

Tale disparità trova una giustificazione ovvia nelle maggiori potenzialità economiche delle corti, propense a ospitare produzioni sontuose con largo uso d'apparati scenici, di balli e soprattutto di cori. Va comunque precisato che in certe situazioni il numero di coristi delle corti straniere eguagliava quello di alcuni teatri italiani secondari: nel 1791 cantarono 16 coristi tanto a Varsavia (*La passione di Gesù Cristo* di Paisiello e *Deborah e Sisara* di Guglielmi) come al teatro del Fondo di Napoli (*La morte d'Oloferne* di Guglielmi); a Kassel nel 1783 essi furono 12, come a Jesi nel 1785, o a Treviso nel 1787; a Madrid nel 1792 e a Reggio Emilia l'anno seguente il coro contò 18 persone. Il piccolo teatro fiorentino di Pietrapiana nell'estate 1799 con i suoi 24 coristi eguagliò il coro attivo al Teatro Imperiale di Mosca nella stagione 1790-1791. Fra l'altro le pagine corali di un'opera potevano essere realizzate da cori di diversa grandezza: a titolo di esempio si veda come per la *Vendetta di Nino* di Giovannini con musica di Alessio Prati vennero impiegati alla 'prima' fiorentina del 1786 30 coristi; 24 in una ripresa, sempre alla Pergola, del carnevale 1791;

4) che ne contempla 22 e con nomi in parte diversi.

⁹ Si tratta del carnevale 1784 (*Ifgenia in Tauride* di Carlo Monza), 42 coristi (cfr. *Indice*, I, p. 482); carnevale 1788 (*Antioco* intonato da Tarchi e *Alessandro nell'Indie* con musiche di diversi autori), 34 coristi (ivi, p. 681); e carnevale 1798 (*Meleagro* di Zingarelli e *Orazi e Curiazi* di Cimarosa) 32 coristi (cfr. *Indice*, II, p. 1277).

¹⁰ Cfr. *Indice*, II, pp. 1050 e 1345.

¹¹ Cfr. P. Cambiasi, *Teatro alla Scala 1778-1906*, Ricordi, Milano 1906, pp. 10-11.

¹² Per i cori a Stoccarda cfr. *Indice*, II, p. 1151; per quelli a Jassy cfr. ivi, p. 883.

20 a Lucca (estate 1788) 16 a Senigallia (estate 1786); 14 a Reggio (primavera 1793, poi 12 nella ripresa reggiana della primavera 1808) e Modena (estate 1793); 12 a Rimini (estate 1786) e Treviso (autunno 1787)¹³.

A testimonianza di come il coro, lungo il primo decennio del XIX secolo, fosse divenuto un elemento drammaturgico indispensabile basti osservare la sua accresciuta presenza in molti centri minori, dove sono attivi gruppi corali perlopiù composti da otto, dodici o sedici cantanti. Se da un lato si mostra con evidenza una loro capillare diffusione nei centri secondari, dall'altro si constata una diminuzione nei teatri maggiori – probabile conseguenza delle congiunture sotto il dominio napoleonico – dove i coristi superano la ventina in soli 11 allestimenti sui 217 schedati dall'*Indice de' teatrali spettacoli* tra il 1770 e il 1823. Se dunque «il numero dei suonatori andò senz'altro aumentando da circa il 1770 in poi»¹⁴, non altrettanto si può dire per quello dei coristi, che successivamente alla crescita registrata negli anni 1785-1800 restò invariato o addirittura subì un calo.

La composizione sociale di un coro è estremamente eterogenea: tra le file sono inclusi musicisti ma anche «il calzolaio, lo stampatore, il pescatore, le donnaiuole, cuochi, venditori ambulanti, artigiani spiccioli e via dicendo, che cantavano nelle ore libere e che generalmente non leggevano la musica»¹⁵. Pare che durante l'allestimento fiorentino della *Fiera di Venezia* (Pergola, primavera 1779) Salieri avesse chiesto all'inizio della prova generale il perché non vi fossero i coristi e che la risposta fosse stata: «perché le botteghe non sono ancora chiuse!»¹⁶. La conferma di questa variegata estrazione sociale viene anche da un'altra versione della già citata opera di Gnecco, *La prima prova dell'opera Gli Orazi e i Curiazi* (I,3):

¹³ Per tutti i casi menzionati si rimanda all'*Indice*.

¹⁴ Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 50. Rosselli afferma: «lo stesso vale per il numero dei coristi (inesistenti nell'opera seria del primo Settecento). A cagionare [tale aumento di orchestrali e coristi] furono, dal tardo Settecento in poi, una strumentazione più complessa e con essa il ripristino dei cori come elemento del teatro lirico». I dati relativi all'aumento numerico dei coristi vengono forniti solo per gli anni successivi al 1830 (ivi, p. 54).

¹⁵ Ivi, p. 117. Benché la fonte citata da Rosselli sia tarda (A. Carcano, *Progetto d'ordinamento delle masse corali e d'orchestra del Teatro Comunale di Roma*, 1872), si può ipotizzare che a formare i cori vi fosse una composizione sociale altrettanto eterogenea anche allo scadere del Settecento. Secondo Giuseppe Carpani «in Italia in nessun luogo (*incredibile dictu* nel paese della musica vocale!) si trovano dodici coristi capaci di eseguire le fughe con buona intonazione e con esattezza». Cfr. G. Carpani, *Le Haydine ovvero lettere sulla vita e sulle opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, Minerva, Padova 1823², lettera XI (28 giugno 1809), p. 191.

¹⁶ Cfr. A.W. Thayer, *Salieri: rival of Mozart*, Theodore Albrecht Edition, Kansas City 1989, p. 67.

(Il maestro canta la parte che dovrebbe cantare il coro)

Il maestro: «Son gli Orazi...»

Federico: Fermi! Fermi!
I coristi dove sono?
Senza lor non vò provar.

Il poeta: Chi fa il parrucchiere,
chi un altro mestiere,
si deve per questi
aver convenienza,
abbiate pazienza
che in altro concerto
verranno a provar.

Federico: Che sian parrucchieri,
che sian falegnami,
che sian caffettieri,
a me nulla giova,
ma tutti alla prova
si devon trovar.

È cosa nota che a cantare nelle file del coro vi fosse anche giovani studenti di musica con diversi livelli di preparazione: a Napoli gli studenti dei conservatorii¹⁷, a Firenze giovani allievi di scuole locali afferenti all'ambito strumentale e della danza. Tra il 1779 ed il 1784 fra i contralti del coro della Pergola¹⁸ figura il giovane violinista Luigi Campanelli, allievo di Nardini e promettente concertista che diede prova del proprio talento in diverse accademie (all'interno delle quali, vale la pena ricordarlo, si svolgevano anche concerti vocali con cori fino a trenta elementi)¹⁹; nello stesso coro è documentata la presenza, prima fra i soprani poi fra i tenori, di Michele Ceccherini, esibitosi con successo come tenore solista in più d'un'accademia²⁰, e di Ridolfina Alberghetti, contralto

e soprano in almeno tre opere allo scadere del Settecento²¹ impegnata per un quindicennio (1785-1800) come danzatrice nella seconda quadriglia dei ballerini di concerto alla Pergola.

Il coro, non diversamente dall'orchestra, faceva leva su un'organizzazione di tipo corporativo, invisibile agli impresari in quanto portatrice di privilegi e di diritti consuetudinari difficilmente eludibili. Non era, infatti, inconsueto che vi fossero presenti gruppi di più persone appartenenti alla stessa famiglia poiché per un cantante stabilmente inserito in un coro avere la collaborazione d'un proprio parente era d'aiuto per sostituzioni o per rimpinguare i magri guadagni²².

I posti nel coro di norma venivano negati ai forestieri e i casi di circolazione d'uno stesso gruppo corale si registrano solo in centri con stagioni teatrali interconnesse: nell'*Orfeo* di Bertoni allestito durante la fiera estiva del 1790 a Rimini e a Senigallia cantano le stesse diciassette persone. Alcuni coristi, tra 1790 e 1800, si spostano di frequente fra Milano, Bergamo, Brescia, Pavia, Lodi, Parma, Reggio Emilia, Modena, uscendo anche dall'ambito lombardo-emiliano con singole stagioni a Torino, Genova, Padova, Livorno²³. Talora s'individuano casi di cantanti che mantengono continuamente il loro posto nella compagine corale di uno o più teatri, come Antonio Bellandi, attivo per vent'anni (1779-1799) nei teatri fiorentini²⁴, o sei coristi nei teatri di Bologna nel decennio 1788-1798²⁵.

¹⁷ Sul coro dei 'ragazzi del conservatorio' cfr. M.F. Robinson, *L'opera Napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, Marsilio, Venezia 1984, pp. 187-188. Calzabigi nella sua *Risposta che trovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano* (Curti, Venezia 1790; in *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A.L. Bellina, Salerno editrice, Roma 1994, II, p. 386) ricorda che durante l'allestimento di *Alceste* al Teatro del Fondo i cori erano «sempre stonati e non pronunziati o non atteggiati». Nella lettera a Pepoli sull'*Elfirda* Calzabigi dà ulteriore conferma della scarsa preparazione dei coristi: «dovetti privarmi dell'aiuto non indifferente de' cori, perché i coristi che possono qui radunarsi mancano quasi tutti d'una buona italiana pronunzia e le coriste non abbiamo assolutamente» (ivi, p. 583).

¹⁸ I cori in questione sono contenuti nelle seguenti opere, tutte – ad eccezione dell'ultima – allestite alla Pergola: *Castore e Polluce* (Bianchi, 10 IX 1779); *Il Talismano* (Salieri, 27 III 1780); *Venere e Adone* (Bianchi, 14 IX 1781); *Ezio* (Alessandri, 28 X 1783); *Aristo e Temira/Orfeo* (Bertoni, 26 XII 1783); *Pizzarro nelle Indie* (Giordani, Pallacorda, 12 IV 1784).

¹⁹ Il 5, 8, 12, 15 marzo 1786 si tennero accademie alla Pergola che impegnarono 23 cantanti (signore 5; signori 18; fra questi anche i celebri Rubinelli e Michelangelo Neri) e trenta coristi. Fra i 'signori concertisti' Luigi Campanelli figura tra i violinisti assieme a Felice Mosell, Salvatore Tinti, Luigi Corona.

²⁰ Cfr. «Gazzetta Toscana», 27 settembre 1774, p. 158. Ceccherini figura poi alla Pergola fra i soprani nel *Gran Cid* (Paisiello, 3 XI 1775) e nell'*Ifigenia in Tauride* (Traetta, 17 I 1776); fra i tenori nella *Zulima* (Rutini,

17 I 1777). Nella *Passione di Gesù Cristo* di Andreozzi (Armonici, 16, III, 1783) e in altre accademie a Porta Rossa il 7 III 1784, il 24 II ed il 4 IV 1785 (cfr. R.L. Weaver and N. Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater 1751-1800*, Harmonie Park Press, Warren 1993).

²¹ Contralto in *Ester* di Tarchi (Pergola, 15 III 1797); soprano in *Teseo riconosciuto* di Spontini (Pallacorda, 22 V 1798) e nel *Ritorno d'Ulisse* di Basili (Pergola, 9 IX 1798).

²² Sulla struttura familiare a Firenze tra Sette e Ottocento si veda: G. Gozzini, *Firenze francese. Famiglie e mestieri ai primi dell'Ottocento*, Ponte alle Grazie, Firenze 1989, pp. 45-84.

²³ Giuseppa Forlicca, Antonia Fava, Martino Maurofer – attivi alla Scala di Milano dal 1782 al 1788 – cantano anche a Parma nel 1782; Ignazio Dufé nella primavera 1795 è a Reggio e nel carnevale 1799 a Parma; Francesco Bianchi nel 1782 è nel coro della Scala e nel 1794 in quello di Brescia; Maria Bianchi canta in coro a Milano (1782-1784), Bergamo (1792), Reggio (1796) e Livorno (1797). Un intero coro di 14 elementi si sposta da Reggio (primavera 1793) a Modena (estate 1793) per l'allestimento della *Vendetta di Nino* di Prati. Queste informazioni si ricavano dall'incrocio tra lo spoglio dei libretti a stampa e quello dell'*Indice de' teatrali spettacoli*.

²⁴ Altri coristi furono presenti sulle scene fiorentine in un minor numero di stagioni: 18 per Michele Volponi (1787-1799); 16 per Gaspero Tantini (1791-1799); 14 per Francesco Carcassi (1787-1799) e Gaspero Bondi (1779-1797); 12 per Giovanni Battista Giachi (1779-1792). Cfr. *Indice dei cantanti* in C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Bertola & Locatelli, Cuneo 1990-94, vol. VII.

²⁵ Ermenegildo Vecchi, Giuseppe e Mariano Sabbatini, Cosimo Cavalli, Gioachino dall'Oglio e Domenico Tibaldi (presente nel coro del Comunale già dal 1778).

Dallo spoglio degli elenchi di coristi qui compulsati si evince che l'uso delle sole voci maschili era in netta prevalenza rispetto al coro misto, quasi mai presente nei teatri minori. Va detto che una stessa persona poteva cantare da tenore in una stagione e da basso in quella successiva, oppure cantare indifferentemente nel registro vocale di soprano e di contralto. Questi due ultimi registri inoltre erano cantati anche da ragazzi in fase di muta vocale. I componenti del coro potevano essere impegnati anche nell'interpretazione di personaggi secondari di opere serie e buffe. Le situazioni di Firenze e Milano offrono due esempi fra loro opposti: da una parte solo alcuni dei coristi fiorentini cantarono da solisti – per un numero limitato di stagioni e senza mai uscire dall'ambito toscano – in opere di compositori locali, allestite nei teatri cittadini minori (in tali occasioni sui libretti spesso i cantanti vengono definiti «giovani dilettranti»); dall'altra molti dei cantanti del coro della Scala riuscirono ad essere scritturati per diverse stagioni esibendosi all'interno del circuito teatrale centro-settentrionale (per taluni fu l'inizio di una brillante carriera solistica, svoltasi anche in teatri stranieri). Fra i coristi della Scala, in un periodo compreso tra il 1782 ed il 1788, si possono individuare tre categorie: 1) cantanti attivi negli anni '60 ed impiegati nel coro al termine della carriera: è il caso dei tenori Antonio Bordoni (4 ruoli buffi ad Alessandria e Milano nel 1764) e Carlo Maroni (impegnato in ruoli buffi per un decennio dal 1764 al 1774 in Italia del Nord e a Regensburg); 2) cantanti che iniziano una buona carriera solistica ma sempre in ruoli secondari; 3) cantanti che restano legati al circuito settentrionale, scritturati per un numero di stagioni contenuto.

Con l'affermarsi dell'elemento corale nella struttura drammaturgica d'un melodramma, iniziò a prendere campo il ruolo e la funzione del direttore del coro, che fino ad allora coincideva con il maestro al secondo cembalo. Nell'ultimo ventennio del XVIII secolo la direzione è affidata a compositori affermati – come Francesco Bianchi, che alla Scala dirige i cori dell'*Ezio* di Alessandria (1782) e quelli dell'*Ademira* di Tarchi e dell'*Ifigenia in Tauride* di Carlo Monza (1784)²⁶ – oppure a maestri impiegati stabilmente in una singola città, quali Domenico Quilici a Lucca (*Vendetta di Nino* di Prati nel 1786), Luigi Caruso a Perugia (*Passione di Gesù Cristo* di Paisiello nel 1800) e, a Firenze, Ferdinando Rutini – maestro al cembalo e direttore dei cori alla Pergola nel 1782 per *La liberazione d'Israele dalla schiavitù dell'Egitto* di Marco Rutini – o Michele Neri Bondi, che in quello stesso teatro dirige i cori nelle stagioni quaresimali del 1794 (*Gerusalemme distrutta* di Zingarelli) e del 1795 (*Il*

Trionfo di Giuditta di Guglielmi)²⁷. Nella maggior parte dei casi il direttore di coro era un cantante con alle spalle una carriera più o meno estesa: il coro di 19 cantanti nelle *Nozze di Peleo e Tetide* di Paisiello fu diretto dal cantante-impresario Giovanni Amadori²⁸; Sebastiano Rossetti, direttore dei cori al Carcano nel 1803 e alla Canobbiana nel 1803-1804, tra il 1778 ed il 1787 cantò in opere serie restando in area lombarda²⁹; Gaetano Terraneo, dopo una lunga carriera di buffo dal 1769 al 1781, diresse per almeno sette stagioni (tra il 1787 ed il 1804) il coro della Scala; Francesco Bellaspica guidò il coro alla Fenice nel 1803 e nel 1807, dopo una carriera ventennale (dal 1762 al 1786); Giovanni Sforzini, direttore di coro a Ferrara nel 1798, dal 1772 al 1793 cantò come basso buffo in area veneto-emiliana ed in varie stagioni a Corfù; Bartolomeo Cherubini, padre del più celebre Luigi, fu a capo dei coristi alla Pergola dopo aver impersonato svariati ruoli buffi dal 1742 al 1768. Significative, infine, le decennali carriere di Giovanni Bertacchi (1781-1792, in ruoli buffi), Lorenzo Bertolazzi (1762-1788, in ruoli buffi e seri), Domenico Cremonini (1777-1787 ruoli buffi e uno serio) e Carlo Martinenghi (1747-1766 ruoli buffi e seri). Fra il personale stipendiato dei teatri italiani tra Sette e Ottocento il direttore di coro, compositore o cantante che fosse, sembrava dunque presentarsi come una figura professionale nuova e qualificata, ben diversa da quella del comico *factotum* Fischietto, suggeritore, copista e «direttore de' cori» nella *Prova di un'opera seria* di Gnecco.

2. IL SILENZIO DEGLI «ERUDITI LAGNI» E UNA PROPOSTA TEORICO-PRATICA³⁰

I letterati che nel XVIII secolo si dedicano a delineare teorie del melodramma riservano al coro uno spazio

²⁷ Sul libretto del *Trionfo di Giuditta* si legge: «Cori diretti da Michele Neri Bondi e per l'azione da Pietro Fiorelli», ad indicare quasi una distinzione fra competenza musicale da un lato e 'registica' dall'altro. Alla Pergola nel 1779 (per il *Castore e Polluce* di Bianchi) e nel 1784 (per *Aristo e Temira/Orfeo* di Bertoni) il direttore Bartolomeo Cherubini fu coadiuvato rispettivamente da sei e quattro «assistenti», probabilmente con il compito di guidare gli spostamenti del coro sul palco richiesti da quelle opere.

²⁸ Cfr. P. De Simone, *Feste, cuccagne e serenate per le nozze di Ferdinando IV e Maria Carolina: luoghi e spettacoli dallo spoglio di nuovi documenti*, in *Miti, metafore e feste per le scene di un Regno: intorno alle Nozze di Peleo e Tetide*, a cura di P. De Simone e N. Maccavino, Turchini, Napoli 2021, pp. 11-63: 43.

²⁹ Per i direttori di coro ci si è serviti dell'indice in Sartori, *I libretti italiani a stampa*, cit., vol. VI, p. 536.

³⁰ Giuseppe Carpani con questo termine discredita i vari trattatisti del Settecento (cfr. G. Carpani, *Le rossiniane*, Tipografia della Minerva, Padova 1824, p. 17). La più che nota scollatura fra la teoria e la prassi del melodramma era, infatti, avvertita dagli stessi contemporanei, consapevoli dei limiti congeniti ai programmi operistici tracciati in astratto.

²⁶ Durante la quaresima 1789, alla Canobbiana di Milano, Bianchi dirigerà assieme ad Antonio Castiglione i 16 coristi della *Nina* di Dalayrac.

di riflessione estetica pressoché inesistente, liquidandolo come un ingombrante retaggio della tragedia classica, caratterizzato da un'inverosimiglianza intrinseca e tollerabile soltanto per canti realistici interni al dramma. Valga per tutti il parere di Giovanni Antonio Bianchi (1753):

Il coro reputavasi parte essenziale dell'antica tragedia [...] ma oggi questo non reputasi punto necessario [...] quel raccontare gli affari più importanti dei grandi [...] al popolo e al comune, quell'interrogarsi della turba [...] sembrano oggi al nostro gusto cose molto improprie ed inverisimili [...]. Quindi veggiamo molto ragionevolmente posto il coro in disuso, e solamente ammesso [...] nell'azione stessa, quando si rappresenta alcun fatto, che richieda pubblica acclamazione³¹.

Solo i pochi cori presenti nei libretti di Metastasio vengono segnalati come modelli di stile ed esempi d'un uso verisimile. Ranieri Calzabigi (1755) è capofila dei difensori di questa tipologia d'impiego:

Ma non del tutto abbiám poi esiliato dalle nostre tragedie il coro degli antichi; e ben si vede che il nostro poeta [Metastasio] ne fa uso talvolta. Nobilissimi son quelli che si leggono nell'Olimpiade, nel Tito, nell'Adriano e più sublimi ancora que' sacri nella Betulia liberata s'incontrano; ma si rifletta che vi s'impegnano con tutti i riguardi dovuti al verisimile, il che non troppo dagli antichi tragici è stato forse osservato [nei] loro cori [dove] talvolta i personaggi confidano con inverosimile imprudenza [...] i segreti più delicati del cuore; altre volte rimangono come semplici spettatori e non sono che inutili appendici all'azione [...] Ma noi con somma lode ci siamo usciti d'impaccio. Ci siamo liberati dall'abuso del coro, senza rinunziare alle bellezze che somministra. L'impieghiamo numeroso quando si adatta all'azione, non ne guasta l'ordine né l'interrompe; e più comunemente lo collochiamo alla fine delle scene in bocca a' personaggi nelle nostre arie³².

Secondo Francesco Algarotti (1755) un dramma «ha da essere intrecciato [...] da cori, da balli, da varietà di scene e da spettacoli»³³ e in opere di soggetto esotico

come il *Montezuma* «vi aggiungerebbono grande ornamento le danze religiose, i cori degli americani supplicanti gl'idii del paese a proteggere l'Impero e i templi loro, lo sbarco degli spagnuoli nella città, i combattimenti con armi e auspici diseguali, e le peregrine scene rappresentanti la natura e la magnificenza messicana»³⁴. Questa idea neo-barocca di coro come 'ornamento', ben attuata nelle opere francesizzanti di Frugoni-Traetta, non soddisfa Francesco Milizia (1771), sostenitore d'una vagheggiata unità espressiva tra le diverse componenti del melodramma e ben convinto dell'urgenza di dare più *pathos* agli episodi corali con una musica ad esso adeguata:

Peggio poi ancora sono eseguiti i cori, resi così insipidi, che niuno più si degna ascoltarli. Pure se dal poeta fossero annicchiati a dovere ed esprimessero con semplicità i sentimenti d'un popolo che detesta con brevi imprecazioni le crudeltà d'un tiranno, o applaude con acclamazioni di gioia un eroe benefico, diverrebbero grati e interessanti, se fossero però eseguiti da una musica espressiva³⁵.

Quasi contemporaneamente alla prima edizione del trattato di Milizia, a Napoli veniva dato l'imprimatur al saggio di Antonio Planelli *Dell'Opera in musica* – un lavoro che, nonostante si collocasse nel solco tracciato dalle teorie algarottiane³⁶ e guardasse con attenzione all'operismo gluckiano, non dedicava neppure una riga al coro – mentre a Firenze usciva la prima traduzione italiana della *Dissertation* di John Brown (1763)³⁷. Tra le proposte di rinnovamento del dramma avanzate dal teorico inglese trovava spazio una breve discussione sulla coralità:

tolinea che è il soggetto mitologico a fornire l'occasione per collocare cori, danze e sontuose scenografie: «Il meraviglioso di essa darà campo al poeta d'intrecciarla di balli e di cori, d'introdurvi varie forme di decorazione» (ivi, p. 20). In entrambe le stesure del *Saggio* vengono indicati la *Didone abbandonata* e *l'Achille in Sciro* di Metastasio come modelli da seguire. Un analogo silenzio intorno al coro si riscontra in A.F. Adami, *Dissertazione sopra la poesia drammatica e musica del teatro*, in Id., *Poesie*, Stamperia Imperiale, Firenze 1755, pp. 1-32.

³¹ G.A. Bianchi, *Dei vizi e dei difetti del moderno teatro e del modo di correggerli e demendarli*, Pagliarini, Roma 1753, ragionamento V, p. 243.

³² R. Calzabigi, *Dissertazione sulle poesie drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio*, in *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, Quillau, Parigi 1755, contenuta in *Scritti teatrali e letterari*, a cura di A.L. Bellina, Salerno editrice, Roma 1994, I, pp. 32-33. Poco prima Calzabigi aveva ribadito le posizioni di Bianchi: «[il coro] ora si deve supporre che ascolti ciò che dicono i personaggi, ora immaginar bisogna che non l'ascolti. E questo stesso coro composto dal popolo talvolta co' re e colle regine amichevolmente se la discorre, cosa che mal si può difendere cogli antichi e più semplici costumi poiché le persone reali non erano meno rispettabili per il volgo in que' secoli di quello lo siano adesso fra noi» (ivi, p. 28).

³³ Cfr. F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Pasquali, Venezia 1755, p. 11 (cfr. l'edizione anastatica curata da A. Bini, LIM, Lucca 1989). Nella versione livornese (Coltellini, Livorno 1763) Algarotti sot-

³⁴ Cfr. F. Algarotti, *Discorso sopra l'opera in musica*, in *Discorsi sopra differenti soggetti*, Pasquali, Venezia 1755, III-CXII, pp. xxvii-xxviii (mio il corsivo). Nel *Saggio* (cit., pp. 20-21) Algarotti ribadirà la sua predilezione per soggetti atti ad incentivare l'impiego di elementi spettacolari.

³⁵ Cfr. F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Pasquali, Venezia 1794, pp. 56-57. Su Milizia e i legami con Algarotti cfr. P. Marolda, *La discussione sul melodramma nel 'Trattato del teatro' di F. Milizia*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXX, 1976, 2, pp. 103-119.

³⁶ A. Planelli, *Dell'Opera in musica*, Campo, Napoli 1772 cito dall'edizione moderna a cura di F. Degradà, Discanto, Fiesole 1981, p. 4. Si veda anche M. Padoan, *Musica, linguaggio e società in Antonio Planelli, in Statuti della musica: studi sull'estetica musicale tra Sei e Ottocento*, A.M.I.S., Como 1989, pp. 99-120.

³⁷ J. Brown, *Dell'origine, unione, forza, progressi, separazioni e corruzioni della poesia e della musica*, Stamperia Bordonuciana, Firenze 1772.

Un coro musicale distinto dalle persone del dramma potrebbe occasionalmente – dico occasionalmente perché il coro continuo dell'antica greca tragedia sarebbe una circostanza tanto fuori del naturale quanto il recitativo medesimo – introdursi con molta proprietà ed effetto. Soprattutto bisogna che le occasioni abbiano una forte relazione alle più patetiche circostanze dell'azione tragica. Il coro deve esser composto di quei caratteri che possano comparire con probabilità nel dipartimento musicale [...] le narrazioni che si frammischiano debbono esser brevi e animate; le arie, ed i cori vari ed espressivi³⁸.

La salvaguardia della verosimiglianza, e la conseguente esigenza d'inserire i cori solo come canti realistici in stretto rapporto con l'azione drammatica, sarà raccomandata anche dall'erudito spagnolo Juan Andrés, favorevole a una drammaturgia aperta agli influssi francesi: «[i cori] non messi importunamente in tutti gli atti, ma introdottivi a tempo dove l'azione stessa li richiede, sono di una tale bellezza che fanno amare nonché perdonare l'uso de' cori venuti in fastidio per l'inopportunità degli antichi e per la scipitezza de' moderni nelle tragedie degl'italiani e nelle opere de' francesi³⁹.

Il collegamento sostenuto da Brown fra lo spettacolo tragico dei greci e il teatro d'opera andava ad inserirsi nel dibattito sul rapporto tra melodramma e tragedia che condusse alla sostanziale omologazione tra i due generi⁴⁰. Il porre a confronto l'opera con lo spettacolo tragico greco, dominato dalla presenza corale, non ne implicò tuttavia una più approfondita disamina in campo teorico, anche nel caso di letterati, come Saverio Mattei, ben disposti a riflettere sui problemi concreti dell'operismo contemporaneo. L'unico punto in cui Mattei toccò il problema dello sfruttamento drammaturgico della risorsa corale si trova nell'*Elogio del Jommelli*, nel momento in cui veniva affrontato il caso Gluck: l'uso del coro in *Orfeo* e in *Alceste* è considerato come una conseguenza dell'eliminazione dei personaggi comprimari ed è tollerato solo nel contesto degli spettacoli di corte:

[Gluck] desiderò render lo spettacolo tutto interessante e grave, perciò, pensò di toglier tutta la musica delle seconde parti [...] riempiendo i vuoti co' cori, che formano varietà, ma son capaci di una musica grave e severa. Fu secondato in ciò dalla poesia del signor Calzabigi e il felice successo corrispose a' lor desideri. Ma quel che si fa in una o due cantate, non può farsi sempre per sistema. [...] L'impegno di render tutto lo spettacolo interessante fa che niente interessi. Del resto, Gluck più che a' drammi ne' pubblici teatri venali si restrinse a cantate particolari per qualche brillante corte di Europa ed in queste medesime ha riserbato il forte della musica ai cori ed è stato poi condiscendente nelle arie verso i cantanti, contentandosi piuttosto di una bella continuata cantilena che di una espressione particolare⁴¹.

Stefano Arteaga, che nelle *Rivoluzioni del teatro musicale italiano* offre una completa sintesi delle posizioni dei teorici a lui precedenti, dedica poche righe all'uso dei cori, rubricandolo tra le deprecabili imitazioni della drammaturgia oltraplina:

Si crede ora che il pregio maggiore consista nel favellar agli occhi piuttosto che agli orecchi e nell'interessare con lo spettacolo e con le superbe comparse anziché con la ben pensata modulazione e coi fiori della eloquenza. Siffatto principio avrà delle pericolose influenze su tutto il sistema. In primo luogo, dee ricondur sulle scene quel meraviglioso [...] che distrugge [...] i poemi drammatici [...], in secondo luogo la necessità di riempire le scene in uno spettacolo, dove altro non si cerchi che di abbagliare la vista, vi ricondurrà l'uso frequente o perpetuo de' cori⁴².

Per Arteaga, inoltre, il coro non lascerebbe adeguato spazio alla melodia («la sola che fa che la musica divenga un'arte imitatrice della natura») a motivo della sua natura polifonica⁴³ e dovrebbe essere introdotto solo qualora lo richieda espressamente la situazione scenica: «Le squisitezze della musica [...] spiccano molto più nella monodia e nel duetto che nelle partizioni d'un coro. Riserbandosi poi questo per alcune occasioni dove la verità della storia, o la pompa dello spettacolo, o l'in-

³⁸ Ivi, pp. 204-206. Poco più avanti Brown esalta l'Ode epica e l'Oratorio come generi da coltivare e nei quali «il coro tragico, acconciamente raffrenato potrebbe occasionalmente essere introdotto, ed applicato all'accrescimento della compassione, ed al terrore, ed a tutti i fini morali della specie Drammatica» (ivi, p. 210).

³⁹ Cfr. J. Andrés, *Giudizio sulle opere del Metastasio*, in *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, De Bonis, Napoli 1781, t. XVI, pp. xxviii-xxxix. Come esempi di cori perfettamente riusciti l'erudito gesuita porta quello che apre l'*Achille in Sciro* di Metastasio e quello che inneggia a Licida nell'*Olimpiade*.

⁴⁰ Si vedano, ad esempio, le posizioni di Antonio Eximeno: «Le tragedie de' Greci corrispondono ai nostri drammi in musica; l'episodio si cantava a guisa dei recitativi ed il rimanente a guisa delle nostre arie e duetti» (cfr. *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso decadenza, e rinnovazione*, Barbiellini, Roma 1774, p. 333).

⁴¹ Cfr. S. Mattei, *Elogio del Jommelli*, Martini, Colle 1785, pp. 106 e 120. Il corsivo è mio. Mattei sottolinea una contraddizione del sistema calzabigiano che sussiste nel voler «restituir alla musica l'interesse della tragedia Greca», rifiutandosi di musicare le massime sentenziose e le comparazioni, quando invece proprio nella tragedia greca «i cori non eran che dispute filosofiche, e teologiche lunghe e noiose, e si cantavano e i lor maestri non si diffidavano di metterli in musica» (ivi, p. 118). Tra le conseguenze dell'eliminazione delle parti di confidente Mattei rimarca l'inverosimiglianza contenuta nell'esternazione degli intimi affetti d'un personaggio al cospetto di una massa: «quell'eroe che non ha il suo confidente, con cui possa sfogare, dee consumare il tempo in soliloqui, o parlar col coro, come faceano i Greci assai peggio, cioè dire i segreti suoi pensieri ad una ciurma di gente» (ivi, p. 107).

⁴² Cfr. S. Arteaga, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine sino al presente*, Trenti, Bologna 1785, t. II, pp. 165-166.

⁴³ Ivi, t. I, 1783, p. 276.

gresso d'un principe trionfante, o qualche altro pubblico evento, sembravano giustificare la radunanza di molte persone in un luogo»⁴⁴.

Nel ventennio finale del Settecento il divario sempre più netto fra teoria e prassi s'evidenzia anche a riguardo della riflessione sulla coralità: mentre gli episodi corali diventano parte integrante del dramma serio e, in misura minore, di quello buffo, i letterati si trincerano dietro l'ormai logora accusa di inverosimiglianza⁴⁵. Varcata la soglia dell'Ottocento anche negli ambienti più conservatori pare oramai ineludibile dibattere di cori, ma al solo scopo di criticarne l'adozione. Nei suoi *Saggi teatrali analitici* Vincenzo Maria Cimaglia afferma:

*I cori, che formarono la parte essenziale del canto Greco e furono usati dal Metastasio ov' il bisogno li richiedea, fanno l'ultima novità che assolutamente ricerca l'uso presente. Io credo che i cori posti nel loro sito, e con parsimonia, abbelliscano il dramma; e siccome sono precisi nell'apertura, possono ancora aggregarsi alla fine di qualche terzetto; ma priego tutti i poeti di non mischiarli nelle arie e molto meno nel mezzo de' pezzi concertati. Essi producono sempre delle ingrattissime dissonanze e snervano l'espressione*⁴⁶.

Analogia insofferenza si trova in altri *laudatores temporis acti* quali Giovanni Agostino Perotti («Che diremo poi di quei tanto clamorosi cori che a forza si veggono introdotti pressoché in tutti i pezzi dell'opera?»⁴⁷) e Gabriele Rossetti. Quest'ultimo così s'esprime:

⁴⁴ Ivi, t. I, p. 323. Va sottolineato che Arteaga indica tra i difetti della drammaturgia musicale francese proprio «l'uso d'introdurne i cori» (ivi, p. 322).

⁴⁵ Si veda F. Franceschi, *Apologia in difesa delle opere drammatiche di Metastasio*, Marescandoli, Lucca 1786, p. 281: «Avendo [Metastasio] saggiamente stabilito che il coro dovesse riserbarsi ai sacrifici, ai trionfi, alle feste ed altre somiglianti occasioni, ove si può supporre che si cantino cose premeditate o anche improvvisate da una commossa moltitudine, le parecchie volte che ha potuto valersene a seconda di una tal massima, ha così ben vestito le piume de' cantori Cigni di Tebe e di Venosa che di tutti farsen potrebbe un aureo libretto». «Il continuo richiamo a Metastasio da parte di intellettuali, critici e musicisti ancora nei primi decenni dell'Ottocento non sia da considerare soltanto come un atteggiamento retrivo, nostalgico o reazionario, ma anche [...] come l'esigenza, viva ed urgente, di una poesia drammatica più elevata [...] esso rappresenta il desiderio di un recupero di un più vero ed intimo rapporto tra poesia e musica». Cfr. A. Ziino, *Luigi Romanelli ed il mito del Classicismo nell'opera italiana del primo Ottocento*, «Chigiana» XXXVI, 1984, pp. 173-215: 207-208.

⁴⁶ Cfr. V.M. Cimaglia, *Saggi teatrali analitici*, Coda, Napoli 1817², *Dissertazione II, Sul dramma serio e sua musica*, pp. 227-229. Su Cimaglia cfr. L. Mattei, *Paisiello, l'opera seria e un tenente di vascello*, in *Paisielliana*, a cura di P. Moliterni, Graphis, Bari 2006, pp. 88-106.

⁴⁷ Cfr. G.A. Perotti, *Dissertazione sullo stato attuale della musica italiana*, Stamperia Picotti, Venezia 1812, p. 95. Perotti attribuisce a Piccinni il merito di aver «introdotti i cori legati coll'azione» (ivi, p. 37). Sulla figura di Perotti cfr. A. Ziino, *La Dissertazione sullo stato attuale della musica italiana (Venezia 1811) di Giovanni Agostino Perotti ed una lettera inedita di Giovanni Paisiello*, «Quadrivium», XXII, 1981, 1, pp. 201-213.

*Ma ciò che più insulta alla ragione è l'abuso continuo de' lunghi cori che domandano, rispondono, entrano in dialogo, confabulano, ecc. ecc. Il coro perché possa tirare a lungo con un seguito d'idee ha da introdursi nelle funzioni spettacolose, in cui si supponga che le strofe da lui cantate sien di antecedente concerto, come per esempio quello dell'Achille in Sciro: Ah di tue lodi al suono. Quello del Tito Serbate o Dei custodi. Negli altri casi al coro non vien concesso dal verisimile che il dire due o tre parole tutto al più, ch'esprimano il primo impulso di una moltitudine mossa dallo stesso interesse. Io comprendo bene che tutte le belle arti sono fondate su d'una ipotesi, tolta la quale esse non sussisterebbero [...] ma qual è l'ipotesi su cui son fondati codesti complessi di uomini che agiscono come se fossero uno solo? [...] Insultato senso comune, ne ridi o ne fremi*⁴⁸?

Tali scritti costituiscono l'estrema propaggine del dibattito settecentesco sul melodramma, condotto da letterati che identificavano i propri destinatari in altri letterati e nel quale veniva ribadito il primato della poesia sulle altre componenti dello spettacolo d'opera, facendo perdurare un latente disagio verso quei segmenti d'un libretto, episodi corali compresi, che più di altri si prestavano ad una pericolosa invadenza della musica sul dramma.

Un decisivo punto di svolta nella concezione drammaturgica dei cori fu determinato da quei librettisti sperimentatori di nuovi istituti formali che alla dimensione letterata seppero abbinare la pratica della scrittura scenica⁴⁹. Alessandro Pepoli, eccentrica figura di conte drammaturgo⁵⁰, elaborò una sorta di personale riforma del melodramma che rifacendosi al modello calzabigiano ne esasperava alcuni tratti, in particolar modo la concezione unitaria dello spettacolo d'opera, la tendenza alla fluidità tra numeri musicali, la richiesta agli interpreti di una più corretta partecipazione scenica e il sostanzioso impiego di brani corali. Tale riforma trova un'ampia formulazione nella *Lettera ad un uomo ragionevole sul melodramma detto serio* – che precede la ristampa (1789)

⁴⁸ Cfr. G. Rossetti, *Riflessioni sullo stato attuale della nostra musica*, p. 4. Il manoscritto, conservato presso la Biblioteca Comunale di Vasto, è stato trascritto in T. Toscano, *Il rimpianto del primato perduto. Studi sul teatro a Napoli durante il decennio francese (1806-1815)*, Bulzoni, Roma 1988, pp. 169-188.

⁴⁹ A questo proposito si è dimostrata pionieristica l'attenzione di Marita McClymonds in uno dei suoi più riusciti saggi, *The Venetian Role in the Transformation of Italian Opera Seria During the 1790s*, in *I vicini di Mozart. Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di M.T. Muraro e D. Bryant, Olschki, Firenze 1989, I, pp. 221-240: 231-232: «Central to the new style was the use of the chorus as a freely-participating character rather than as an unyielding and unwieldy block of music».

⁵⁰ Per una bibliografia su questa misconosciuta figura di letterato/drammaturgo, troppo spesso considerato solo come velleitario antagonista di Alfieri in campo tragico, si veda L. Mattei, *Il battesimo della Fenice: Paisiello e i "Giuochi" d'un conte drammaturgo*, in *Pepoli-Paisiello. I Giuochi d'Agrigento*, Ricordi, Milano 2007, pp. 9-56: 23.

del *Meleagro*, prima 'tragedia per musica' scritta nel 1785 – nella quale oltre a ripercorrere i consueti *topoi* della polemica sul melodramma (corrotto tanto dagli abusi dei cantanti, quanto da un sistema impresariale diffidente verso drammi troppo carichi di «situazioni musicali» e non rispettosi delle convenienze teatrali) Pepoli elabora proposte originali tra le quali spicca quella di rinnovare «l'idea della voce rispettabile di tutto un popolo nell'ufficio de' Cori» che «ben intesi formano sempre, e formavano presso i Greci, la parte più bella dello spettacolo»⁵¹.

Proprio il mancato rispetto delle «etichette teatrali» e, nello specifico, un'eccessiva invadenza dei Cori fu all'origine dello scontro tra Pepoli e il celebre cantante evirato Marchesi che si rifiutò di interpretare a Venezia *La morte d'Ercole*⁵². La diatriba ispirò un secondo scritto pepoliano, anteposto all'edizione a stampa della *Morte d'Ercole*: il dialogo *Le nuvole concesse*. Alle rimostranze del cantante Storditello (Marchesi) che si lamenta in primo luogo della presenza nel libretto di «più Cori del bisogno, e più lunghi del bisogno», il poeta Cordisasso (Pepoli) ribatte: «Ma non v'avete voi chiesto, secondo il vostro linguaggio, un'Opera a Cori?»⁵³. Questa *Opera a Cori* – dove le «belle situazioni» ideate dal librettista prevalevano sulle «musicali delizie» dell'evirato cantore – effettivamente andava ad inficiare la centralità del pezzo chiuso tramite un continuo susseguirsi di eventi spettacolari, avviati dalla sontuosa *Introduzione* con coro che, a differenza del *Meleagro*, apriva l'opera e che inaugurava una soluzione poi mantenuta in tutti i melodrammi del Pepoli.

Considerato il carattere sperimentale di queste tragedie in musica e la loro onerosità a livello dei costi di produzione non stupisce che esse trovassero realizzazione solo nello spazio privato e mecenatesco dei teatri di proprietà del conte (a Padova e a Venezia), nei quali egli stesso si esibiva in veste di cantante, mimo o ballerino.

Fecero eccezione i *Giocchi d'Agrigento* e la *Virginia*, di cui Pepoli curò personalmente la messinscena alla Fenice nel 1792 e nel 1794. Nonostante Pepoli avesse accettato di scendere a compromessi con le esigenze del sistema impresariale non mancarono le polemiche, delle quali è rimasta traccia nella corrispondenza tra il conte e il sacerdote Francesco Boaretti. L'infuocata lettera di Pepoli nell'elencare le varie accuse mosse dai suoi detrattori si sofferma su quella di «chi sciamò esservi troppi Cori, scordandosi che tutti piacciono, e che tutti son vari»⁵⁴. Nella sua pacata risposta Boaretti loda in particolare la natura dei cori «sempre intrinseci all'azione, né snodati come lo sono molti dei greci. Erano li cori del gusto antico; furono dappoi esiliati, indi richiamati; piacquero, si ricercarono Drammi con cori; è forse giunto il tempo che i cori tornino a spiacere?»⁵⁵.

Con il senno dei posteri è negativa la risposta a quest'ultima domanda: i cori nel melodramma dell'Ottocento diverranno un'entità drammaturgica indispensabile, vero personaggio collettivo interagente con i solisti e pienamente partecipe dell'azione drammatica. Sebbene velleitarie e utopistiche le sperimentazioni di Pepoli ebbero dunque il merito di individuare una via – quella dell'*Opera a cori* concepita come «un evento musicale unico e inalterabile, completo nelle sue proposte spettacolari fuori dal tempo e dal commercio teatrale coevo»⁵⁶ – che librettisti quali Foppa, Sografi, Rossi, sapranno percorrere e sviluppare con esiti felici all'interno di quel sistema impresariale che il conte drammaturgo aveva potuto rifiutare.

⁵¹ Ivi, pp. 24 e 16. Della drammaturgia di Metastasio, discussa alle pp. 13-20, Pepoli non accettava fra le altre cose «l'esilio per lo più dato ai Cori». Il conte per altro era consapevole che «I Cori e i Balli intrecciati coi Cori, domandano un maggior numero di persone, vale a dire di paghe, o per lo meno un lusso maggiore di abiti e una varietà più incomoda di vestiarj; dico incomoda all'Impresario» (ivi, p. 23).

⁵² Ad andare in scena al S. Benedetto fu *Lapoteosi d'Ercole* di Mattia Butturini (1791), amico del Pepoli e librettista di non scarso valore. Va notato che comunque anche in questo libretto la presenza della massa corale è notevole (ben nove interventi) e l'impianto drammaturgico conserva non pochi elementi dell'opera di Pepoli. Per un raffronto delle due versioni si veda l'interessante testimonianza offerta da P. Napoli-Signorelli, *Opuscoli vari*, Stamperia Orsiniana, Napoli 1795, vol. IV, pp. 64-65; il quale predilige le soluzioni pepoliane, affermando che «se l'autore ha introdotti in questo dramma non pochi cori, l'azione vi guadagna per parte della verisimilitudine, sempre che in essi il prudente decoratore e l'esperto maestro di musica seconderanno l'interesse e la proprietà delle situazioni che tengono l'uditorio svegliato».

⁵³ Cfr. A. Pepoli, *Le nuvole concesse*, Curti, Venezia 1790, pp. iv-xv: v.

⁵⁴ Cfr. A. Pepoli, *Due lettere sul dramma per musica intitolato i Giocchi d'Agrigento*, s. l, s. d. [ma 1792], p. 8.

⁵⁵ Ivi, pp. 22-23.

⁵⁶ Cfr. A. Chegai, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera tra sette e Ottocento*, Le Lettere, Firenze 2000², p. 79.