

MARCO CAPRA

## Aspetti dell'impiego del coro nell'opera italiana dell'Ottocento

Scorrendo la trattatistica italiana del Settecento si ha la sensazione che il coro e il suo impiego operistico non costituiscano un argomento degno di trattazione né, tantomeno, un problema; sia che ci si riferisca all'opera squisitamente italiana, con la sua refrattarietà all'elemento corale, sia che il punto di riferimento vada cercato nelle esperienze riformiste, alle quali il coro deve il principale impulso all'emancipazione, della seconda metà del secolo. La situazione cambia radicalmente nell'Ottocento.

Nell'opera di ispirazione metastasiana, quand'anche i libretti talora prevedano interventi corali, la trasposizione musicale spesso li ignora o li riduce a pezzi solistici; oppure, quando tali interventi costituiscano il finale dell'opera, li traduce in pezzi a quattro voci eseguiti dai solisti. Naturalmente la prassi non esclude eccezioni, come per l'inaugurazione nel 1737 del Teatro di San Carlo di Napoli, quando i cori non vengono omissi: l'opera, *Achille in Sciro* di Metastasio con musica di Domenico Sarri, rappresenta probabilmente la prima occasione in cui viene messo in scena a Napoli un vero coro d'opera.<sup>1</sup> I coristi sono allievi provenienti dai vari conservatori della città; e proprio quest'ultima circostanza, che dobbiamo ritenere eccezionale, ci suggerisce indirettamente che la ragione di una siffatta pratica sminuente o addirittura liquidatoria nei confronti dei cori vada ricercata nel fatto che in molti teatri italiani dell'epoca una compagine corale semplicemente non esista. La situazione cambia gradualmente, con una significativa accelerazione impressa dalle tendenze riformatrici della seconda metà del secolo. A tal punto che, all'inizio dell'Ottocento, Napoli può vantare l'esistenza di una scuola per il coro annessa al teatro. Nel contratto d'appalto del 1812 si stabilisce infatti l'istituzione della scuola:

per i Cori, parti tanto essenziali nelle grandi Opere, il Governo stabilirà una Scuola senza predilezione nella scelta delle voci la quale sarà esercitata nel Ridotto del real Teatro, restando a carico del d.º Sig.r Impresario Barbaja sotto gli ordini del sud.º Sig.r Soprintendente, il Maestro, ed il mantenimento del locale per lo studio degli Allievi.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cfr. HELMUT HUCKE, *L'«Achille in Sciro» di Domenico Sarri e l'inaugurazione del teatro di San Carlo*, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, vol II: *L'opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa Napoli, 1987, pp. 21-32: 28.

<sup>2</sup> Cit. in FRANCESCO DEGRADA, *Al gran sole di Rossini*, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, cit., pp. 133-168: 136.

La circostanza, cui non sono evidentemente estranee l'influenza esercitata dal decennio di dominazione francese e gli influssi dell'opera riformata,<sup>3</sup> sembra preludere a un'epoca felice durante la quale al rilievo sempre maggiore che il coro assume nell'economia artistica dell'opera italiana corrisponda un'organizzazione didattica in grado di garantire il necessario livello qualitativo e quantitativo della compagine corale. Non sarà così, nella realtà dei fatti; al punto che la situazione dei teatri, da Napoli a Torino con poche eccezioni, costituirà una realtà sconcertante e in controtendenza rispetto al processo di generale qualificazione artistica che investirà settori fondamentali della produzione teatrale, quali l'orchestra e la messinscena.

\* \* \*

Nel 1878, il periodico napoletano «La musica» (che insieme ad altre testate in parte già prefigura le prime pubblicazioni strettamente musicologiche degli anni '90), ripercorre il grande cammino del quale il coro è stato protagonista dal tempo in cui «i cori non predevano parte alla scena, e si limitavano a gridare: *Giuriamo, celebriamo, cantiamo, distruggiamo, combattiamo* restando però immobili; e sebbene l'arte si giovasse di far parlare le moltitudini, pure queste erano quasi d'impaccio tenendole in un riposo ridicolo, e spesso contraddittorio col concetto delle parole».<sup>4</sup> Ma ora, continua il periodico, «il coro si adopera a tutt'altro scopo: esso ha una parte importante nell'azione del dramma lirico, e serve ad esprimere i sentimenti di un popolo, di un esercito, di sacerdotesse, di damigelle e di cose simili».<sup>5</sup> In tal modo il coro è divenuto un capitolo a sé stante nell'economia e nella struttura dell'opera in musica, e un elemento addirittura foriero di innovazioni radicali se un altro periodico di metà Ottocento riporta voci secondo le quali Verdi si appresterebbe a «introdurre nell'arte una di quelle riforme che sarebbero di gran giovamento al teatro italiano»: vale a dire «annettere la maggior importanza dell'Opera ai cori, mentre la parte necessaria a costituire l'azione drammatica verrebbe declamata, invece di essere cantata. Così l'elemento popolare avrebbe un largo campo dove espandersi, e la musica corrisponderebbe meglio allo scopo che si ha prefisso come arte».<sup>6</sup> Ancorché destituita di fondamento, la notizia è comunque emblematica di una situazione in cui viene ormai accettato il principio che il coro ha assunto un tale rilievo da essere

---

<sup>3</sup> Cfr. TOBIA R. TOSCANO, *Il rimpianto del primato perduto. Dalla Rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat*, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, cit., pp. 75-118: 86.

<sup>4</sup> *Ricordi dei giovani compositori. Il coro*, «La musica», III, 6, 18 marzo 1878, pp. 1-3.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *I Coristi sostegno dell'opera*, «Gazzetta musicale di Firenze», II, 14, 14 settembre 1854, p. 55.

considerato «la prima espressione poetica e musicale dei popoli», secondo la definizione fornita da un periodico milanese nel 1848.<sup>7</sup> E anche Peter Lichenthal, nel suo famoso dizionario uscito nel 1826, tradisce, probabilmente in modo involontario, una certa deformazione operistica nel definire il coro come un pezzo vocale avente «per oggetto di esprimere il sentimento di un'intera moltitudine di popolo».<sup>8</sup>

In tale contesto appare perfettamente naturale che il coro, in tutte le sue possibili implicazioni, rientri a pieno titolo nella visione mazziniana della musica e del suo ruolo sociale.<sup>9</sup> Fusione di individualità e socialità – espresse non senza qualche approssimazione e ovvietà nei concetti di melodia e armonia, di musica italiana e musica tedesca – il «dramma musicale» nuovo ed europeo propugnato da Mazzini sembra trovare nel coro un'incarnazione quasi esemplare, una sintesi perfetta espressa in quella definizione di «individualità collettiva» che lascia presagire le opere 'corali' del primo Verdi, con particolare riferimento a *Nabucco* e ai *Lombardi alla prima crociata*, ovviamente. Conviene proporre per intero il passo che Mazzini dedica al coro:

E perché – se il dramma musicale ha da camminar parallelo allo sviluppo degli elementi invadenti progressivamente la società – perché il coro, che nel dramma Greco rappresentava l'unità d'impressione e di giudizio morale, la coscienza dei più raggiante sull'anima del Poeta, non otterrebbe nel dramma musicale moderno più ampio sviluppo, e non s'innalzerebbe, dalla sfera secondaria passiva che gli è in oggi assegnata, alla rappresentanza solenne ed intera dell'elemento popolare? Oggi, il coro, generalmente parlando, è come il popolo delle tragedie Alfieriane, condannato all'espressione d'un'unica idea, d'unico sentimento, in un'unica melodia che suona concordemente su dieci, su venti bocche: appare di tempo in tempo più come occasione di sollievo a' primi cantanti, che com'elemento filosoficamente, e musicalmente distinto: prepara o rinforza la manifestazione dell'affetto o pensiero che l'uno o l'altro dei personaggi importanti è chiamato ad esprimere, non altro. Or, perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea? Perché, relativamente al protagonista o ai protagonisti, non costituirebbe quell'elemento di contrasto essenziale a ogni lavoro, drammatico, – relativamente a se stesso – non darebbe più sovente immagine, col concertato, coll'avvicinarsi, coll'intrecciarsi di più melodie, di

<sup>7</sup> *Il coro*, «L'Italia musicale», I, 37, 15 marzo 1848, pp. 293-294: 293.

<sup>8</sup> PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Antonio Fontana, 1826, p. 215.

<sup>9</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, Milano, 1836. Per le citazioni seguenti si è utilizzata l'edizione pubblicata a Milano dai Fratelli Bocca nel 1943.

più frasi musicali, intersecate, combinate, armonizzate l'una con l'altra a interrogazioni, a risposte, della varietà molteplice di sensazioni, di pareri, d'affetti e di desiderii che freme d'ordinario nelle moltitudini?<sup>10</sup> Perché mancherebbero al genio le vie di salire musicalmente da quella inerente varietà, alla non meno inerente unità, che sgorga pur sempre certa e savia da quel conflitto di tendenze e giudizi? Perché gli sarebbe difficile, traducendo il consenso venuto a gradi e per via di persuasione, risalire all'accordo generale, unendo dapprima due voci, poi tre, poi quattro, e via così in una serie d'intonazioni ascendenti, e per un artificio simile a quello che Haydn poneva in opera, s'io ben ricordo, a esprimere nella *Creazione* il momento in cui la luce si versa dalla pupilla di Dio, su tutte cose? O perché non balzerebbe a un tratto dall'uno al tutto ogniqualvolta il consenso emerge rapido, onnipotente, come il *Mora, Mora!* di Palermo, da una ispirazione, da un ricordo di gloria, da una memoria d'oltraggio, o da un oltraggio presente? I modi d'espressione popolare e di traduzione musicale son mille; né io li so; ma il Genio li sa, o li saprà quando vorrà porvi l'animo e quando l'altre più vitali condizioni di miglioramento adempite, gli daranno conforto a sviluppare anche questa. Bensì riesciranno indispensabili alcuni miglioramenti materiali a un tempo di scienza e d'altro nei cori. Oggi, tranne in Milano, dove l'esecuzione almeno è mirabile, i cori sono quasi per tutto scelleratamente condotti.<sup>11</sup>

L'accento alla qualità dell'esecuzione con la quale Mazzini conclude le sue riflessioni si inserisce perfettamente in un *cahier de doléances* comune a tutti i commentatori lungo l'intero secolo XIX. La mancanza di una tradizione corale professionistica in ambito teatrale si riallaccia certamente al ruolo episodico e affatto secondario che il coro svolge nell'opera barocca italiana:

---

<sup>10</sup> In un altro passo, Mazzini afferma: «Ogni uomo – e più evidentemente chi vien scelto ad attore di un dramma, – ha tendenze proprie, carattere proprio, stile proprio e non d'altri; è insomma un concetto che tutta una vita sviluppa. Perché non raffigurare quel concetto in un'espressione musicale appartenente a quell'individuo, non ad altri? E perché daresti uno stile di parole all'uomo, che non degnate di uno stile di canto? Perché non valervi più frequentemente e con più studio dell'istrumentazione, a simboleggiare, negli accompagnamenti intorno a ciascuno dei personaggi, quel tumulto d'affetti, d'abitudini, d'istinti, di tendenze materiali e morali che oprano più sovente sull'anima sua, e la spronano a volontà, ed entrano per sì gran parte nel compimento dei suoi destini, nelle ultime deliberazioni che hanno a sciogliere il fatto speciale rappresentato? Perché non più generi di melodia, dove son più generi di personaggi? Perché col ricorrere a tempo d'una frase musicale, d'alcune note fondamentali e piccanti, non tradireste la tendenza che più spesso li domina, l'influenza dell'organo che più spesso li sprona?» (G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., pp. 157-158). Come esemplari, sotto questo aspetto, cita i personaggi di Don Giovanni nell'opera di Mozart e di Bertram nel *Roberto il diavolo* di Meyerbeer.

<sup>11</sup> G. MAZZINI, *Filosofia della musica*, cit., pp. 159-162.

un ruolo la cui subalternità risalta tanto più al confronto della prepotente e monopolizzatrice funzione svolta dai solisti. Non è nei limiti di questa trattazione riflettere sulle cause del fenomeno: resta in ogni caso la sensazione che la massa corale sia stato probabilmente l'unico elemento rimasto escluso da quella progressiva evoluzione professionale che ha interessato l'intero sistema produttivo operistico nel complesso delle sue componenti artistiche, gestionali e manovalati, dall'avvento del teatro con fini commerciali, nel quarto decennio del Seicento, in avanti.

Si è accennato all'inizio alla sostanziale indifferenza a riguardo mostrata dalla trattatistica italiana pre-ottocentesca. Una prova ulteriore della totale insignificanza dell'elemento corale viene dal fatto che nemmeno Benedetto Marcello accenni minimamente al coro quale componente significativa della moda teatrale del suo tempo, laddove, se solo la realtà gliene avesse fornito il pretesto, certamente non avrebbe sprecato la ghiotta occasione di una caratterizzazione caricaturale dei coristi. Di tali caratterizzazioni è invece ricca la letteratura ottocentesca, che si alimenta di un'aneddotica tanto sterminata da far quasi concorrenza alle figure tradizionalmente protagoniste di tali gallerie di caratteri, o di *fisiologie* secondo la terminologia del tempo, quali sono l'*impresario* e la *prima donna*.

Con l'Ottocento, il coro sembra dunque aver acquisito un ruolo di primaria importanza nella struttura artistica e organizzativa dell'opera; ma senza che al nuovo *status* corrisponda immediatamente la necessaria evoluzione qualitativa. Tutte le fonti, sia archivistiche sia giornalistiche, concordano sulla estrazione popolare dei coristi e sulla loro mancanza di una sufficiente educazione musicale. Questa è la situazione di Torino alla metà del secolo, come viene raccontata dal compositore Luigi Rossi:<sup>12</sup>

I nostri Coristi non sono veramente cattivi, ma, vaglia il vero, sono ben lontani dall'esser buoni, specialmente le donne introdotte ne' nostri teatri da non molti anni. Per poco non v'ha fra i nostri coristi chi da sé solo sia in grado di studiare anche in abbozzo la parte sua; sono quasi tutti pretti orecchianti, e non pervengono a sapere discretamente la loro parte se non a forza di prove, nelle quali il povero maestro è obbligato a condurre continuamente con la sua la loro voce. Onde ne conseguita che troppo di frequente essi mancano di quella franchezza che sola può dar vita all'esecuzione; e il loro *forte* riesce o fiacco o stridulo, il *piano* (caso mai si tenti di farlo) snervato, mal sicura l'intonazione, vacillante la misura. Il poco effetto dei nostri cori deesi ripetere in gran parte anche dal numero de' coristi,

<sup>12</sup> Luigi Felice Rossi (Torino, 1805-1863), allievo a Napoli di Pietro Raimondi e Nicola Zingarelli, è autore di musica sacra e operistica.

scarso rispetto della vastità dei teatri, ed alla forza dell'orchestra. Venti-quattro coristi al teatro Regio sono pochi, e pochissime dodici coriste. Così a un dipresso al teatro Carignano, dove sono dodici uomini ed otto donne, e al d'Angennes, dove otto uomini formano in tutto e per tutto il complesso del Coro. Pare tuttavia che il Torinesi abbiano a ripromettersi miglior ventura nell'avvenire, dappoiché nel nuovo contratto d'appalto dei due teatri maggiori è stabilita la formazione di una scuola di canto appositamente per fornire i teatri di coristi.<sup>13</sup>

Il quadro che ci si presenta è tale da confermare l'idea di una concezione e una organizzazione corale ancora legate a pratiche dilettantesche dal punto di vista qualitativo e a un ruolo quantitativamente secondario nell'equilibrio delle varie componenti dello spettacolo. La circostanza che sbrigativamente si pensi di correre ai ripari fissando nel contratto d'appalto per i due teatri di pertinenza regia (il Regio propriamente detto e il Carignano) l'istituzione di una scuola per i coristi lascia comunque la sensazione che lo stato delle cose sia ancora sostanzialmente quello stigmatizzato da Mazzini quasi dieci anni prima e che le risorse siano del tutto inadeguate alle esigenze espresse dai compositori. Giova ricordare che, quando Luigi Rossi delinea la situazione torinese, nel 1845, Verdi ha già composto *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata* ed *Ernani*, opere nelle quali il coro svolge una funzione primaria sotto ogni aspetto. Markus Engelhardt ha analizzato le diverse modalità di utilizzo del coro nelle opere del giovane Verdi, dall'esordio con *Oberto conte di San Bonifacio* nel 1839 a *Stiffelio* nel 1850.<sup>14</sup> La classificazione che ne deriva mette in luce la ramificata presenza dell'elemento corale nella struttura delle opere del compositore di Busseto; ma è certamente estendibile anche alle opere di altri autori negli stessi anni: 1. *La presenza motivica del coro nelle sinfonie*; 2. *Il coro nell'apertura d'atto*; 3. *Interventi corali nelle quattro componenti principali della scena solistica standard* (tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta); 4. *Il coro di risposta*; 5. *Il coro nelle scene a duetto*; 6. *I pezzi corali separati all'interno dell'atto*; 7. *Il pezzo per coro come quadro autonomo*; 8. *Il coro come preparazione del finale*; 9. *Il coro nel pezzo concertato*.

L'ampia casistica delinea un sistema di elementi stabile e consolidato, un codice compositivo del quale il coro è divenuto parte integrante e di primo piano. In tale contesto, la «Gazzetta musicale di Firenze» nel 1855 può scri-

<sup>13</sup> LUIGI ROSSI, *Sullo stato attuale della musica in Torino. Lettera I.<sup>a</sup>. Della musica teatrale*, «Gazzetta musicale di Milano», IV, 4, 26 gennaio 1845, pp. 15-16.

<sup>14</sup> MARKUS ENGELHARDT, *Posizioni e funzioni del coro nella drammaturgia musicale del primo Verdi*, in 'Una piacente estate di San Martino'. *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, pp. 151-169.

vere senza alcuna esagerazione che il coro è diventato «una parte essentialissima nelle Opere per musica, e che se dalla felice scelta degli artisti principali dipende sempre o quasi sempre il buono o cattivo esito di un'Opera, non meno il Coro contribuisce con la buona o cattiva esecuzione a rialzarne o a deteriorarne in grandissima parte l'effetto».<sup>15</sup> Ma l'argomento centrale dell'articolo del periodico fiorentino riguarda la necessità di provvedere all'educazione musicale dei coristi, vista l'inadeguatezza delle masse corali e lo scarso fra esigenze artistiche dei compositori e possibilità esecutive:

Ora siccome più volte ci è avvenuto e specialmente negli ultimi tempi, di deplorare anche nel nostro maggior Teatro [della Pergola] che vantasi per il meglio provvisto una cattivissima esecuzione in fatto di Cori, spinti dall'amore che professiamo all'Arte, osiamo invocare una Riforma, o almeno un'istituzione rigeneratrice per il miglioramento, e l'educazione essentialissima di una parte così importante del moderno Teatro.

È certo che interpretare convenientemente le migliori composizioni delle Opere sì antiche che moderne si vorrebbero Cori composti non solo di buone voci, ma altresì di individui provvisti di sufficienti cognizioni musicali e che non avessero per guida il solo orecchio, il quale in un insieme di canti sovente intralciati e difficili devia facilmente dalla giusta intonazione e degenera in una confusione assordante. Degli orecchianti infatti potranno tutt'al più ben eseguire un canto popolare, una Salmodia, ma giammai eseguiranno perfettamente un insieme di modulazioni variate e di passaggi astrusi e difficoltosi; né colle molte e frequenti prove si otterrà pure l'intento, che musicisti cotali costeranno sempre una grandissima fatica al Maestro istruttore, e finiranno coll'annojarsi e col non arrivare mai a interpretare perfettamente il pensiero del Compositore.

Per porre un riparo a tale grandissimo inconveniente, v'è chi proporrebbe sull'esempio di Milano e non so se di altre Città, di valersi degli alunni dei Conservatorj e dei Licei di pubblica istruzione. Non v'è dubbio che così sarebbe evitato un male, ma si andrebbe certamente incontro ad altri. E come costringere prima di tutto a cantare nei Cori persone le quali non frequentano le pubbliche scuole che coll'idea di divenire Artisti e che forse riguarderebbero come umiliante la condizione loro imposta di Coristi? come pretendere di rimpiazzare ed escludere ad un tratto persone che in gran parte traggono la sussistenza da quella che riguardano come loro professione e come diritto esclusivo del loro cetto? Chi porterà il primo la mano a una Riforma così audace e così perentoria? E quando anche si giungesse a tanto, potranno mai rimpiazzarsi con voci giovanili e non ben svi-

<sup>15</sup> *I Coristi*, «Gazzetta musicale di Firenze», II, 32, 18 gennaio 1855, p. 125.

luppate, le voci robuste e sonore degli attuali Coristi che pur si troveranno sempre esclusivamente nella classe operaja? in questa classe dove le abitudini più laboriose e attive contribuiscono a maggiore sviluppo di forze fisiche e di voci più maschie e sonore?

Non così adunque, non su tali basi può a senso nostro istruirsi una essenziale riforma nei Coristi che pur tanto necessita, ed è la sola parte del moderno Teatro che non segua il musicale progresso. La più facile e sicura intrapresa per una riforma di tal genere noi crediamo invece non potersi ottenere che coll'istruzione e colla buona educazione musicale delle Masse.<sup>16</sup>

Dobbiamo credere che il problema denunciato da Mazzini nel 1836, riproposto negli stessi termini da Luigi Rossi a Torino nel '45 e quindi dall'ignoto articolista fiorentino dieci anni più tardi non sia di facile soluzione e nemmeno geograficamente limitato, se ancora nel '78 a Napoli ci si chiede: «ma dove sono gli esecutori? E gli esecutori si avrebbero ove s'instituissero le scuole corali».<sup>17</sup>

A ben vedere, la situazione dei cori italiani sembra riproporre nella prima metà del secolo quella delle orchestre che in quello stesso periodo si trovano alle prese con la musica teatrale e sinfonica di provenienza francese e tedesca in senso lato. L'epoca è infatti segnata dalla diffusa consapevolezza che le nostre compagnie orchestrali, nate e cresciute per le esigenze strumentali dell'opera italiana, sono tecnicamente e stilisticamente inadeguate ad affrontare altri repertori. La questione si pone con tutta evidenza quando la reazione intellettuale al monopolio operistico, già serpeggiante nella prima metà del secolo, inizia a raccogliere frutti significativi dagli anni 1850 in avanti, con il progressivo radicamento e diffusione del concetto di 'musica classica', lo sviluppo della musica strumentale nell'ambito delle società filarmoniche, la nascita di una quantità di associazioni e iniziative *ad hoc*, nonché il delinear-si di un'attitudine musicologica già evidente nei periodici musicali fin dalla metà del secolo. Di questo ampio movimento beneficiano le compagnie orchestrali, che, partendo comunque da una base professionale, non incontrano soverchie difficoltà nell'adattarsi a nuovi repertori quando il gusto del pubblico lo richieda e il mercato ne offra l'opportunità. In linea con questa generale tendenza, anche nel settore corale si nota un fermento nuovo: iniziative che associano didattica e pratica esecutiva nascono un po' ovunque, da Torino a Genova, da Firenze a Milano. Proprio il capoluogo lombardo vede nella seconda metà del secolo una fioritura di associazioni, alcune delle quali si

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ricordi dei giovani compositori. Il coro*, «La musica», III, 6, 18 marzo 1878, pp. 1-3.



rifanno alle esperienze delle società corali europee, tedesche e francesi soprattutto.<sup>18</sup> Nel 1874 nascono la Società del Quartetto Corale e la Società di Canto Corale per iniziativa rispettivamente del tedesco Martin Röder e di Alberto Leoni, animatore delle Scuole Popolari di Musica. Entrambe costituite da dilettanti di ceto medio o elevato (a differenza dei cori che agiscono nei teatri), sono l'esatto corrispettivo delle iniziative che in ambito nazionale si prefiggono di coltivare e diffondere la musica strumentale, da camera in particolare, nonché lo studio e la proposta di repertori stranieri o del passato. Comune è anche la volontà di sovvertire il monopolio operistico che regola la vita musicale italiana: si tratta infatti di esperienze che, a Milano come altrove, sono indirizzate all'esecuzione di musica sacra e corale profana, e che non sembrano in alcun modo trasmettere all'ambito teatrale il fervore che le anima e, soprattutto, quella generale tendenza alla qualificazione professionale. Alla metà del secolo, tuttavia, nascono anche iniziative riferite al teatro. Degna di nota è quella dell'impresario Boracchi di istituire a Milano una scuola di musica per giovani coristi a sostegno del coro della Scala. Conviene seguire brevemente le vicissitudini della scuola. In occasione del primo saggio degli allievi, svoltosi a porte chiuse nel Teatro della Canobbiana nel novembre del 1854, un resoconto della «Gazzetta musicale di Milano» riporta:

I giovani d'ambo i sessi che presero parte all'esperimento oltrepassano il numero di cinquanta. Han voci buone in complesso: fra le quali ci sembrano prevalere per freschezza, omogeneità ed intensità quelle dei mezzisoprani e dei secondi tenori o baritoni. Contansi nondimeno anche alcune metalliche voci di soprano, le quali recheranno sensibile vantaggio al coro generale delle donne, troppo per verità mancante di veri soprani.

I pezzi eseguiti furono tre: cioè il coro della *Carità* di Rossini cantato dalle allieve, poi quello in *fa* nel secondo atto della *Norma* eseguito dagli allievi; terzo venne finalmente quello in *la* minore nell'introduzione del *Mosè*, cantato dagli allievi ed allieve riuniti. L'esecuzione fu pregevole per assieme, per intonazione, per colorito. All'esecuzione dei tre cori si fe' precedere quella di alcuni armoniosi solfeggi, dal maestro Carrer scritti appositamente per la scuola: questi solfeggi, a più voci, erano pur eseguiti in massa.

Tutto calcolato, lo ripetiamo, il saggio non poteva riuscire più appagante.

<sup>18</sup> Sull'argomento specifico e su altre associazioni corali dell'epoca, si veda: MARIA GRAZIA SITÀ, *L'associazionismo a Milano*, in *Milano musicale. 1861-1897*, a cura di Bianca Maria Antolini, Lucca, LIM, 1999 (Quaderni del Corso di Musicologia del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, 5), pp. 233-281: 248-260.

Questi cinquanta giovani, fusi nella massa degli altri soliti cinquanta coristi, comporranno un corpo di oltre cento voci, che imporrà, nonché all'udito, alla vista istessa.<sup>19</sup>

Dallo stesso resoconto si apprende inoltre che la scuola, fondata in quello stesso anno, accoglie non meno di 100 allievi, e che l'istruzione, sotto la responsabilità del maestro Venceslao Cattaneo, mira a trasmettere non solo una buona esecuzione d'assieme, ma anche che «ogni allievo emetta i suoni con sano metodo, cosicché colle ulteriori esercitazioni le voci abbiano a vantaggiare, anziché a soffrire», nonché a fornire una base teorica sufficiente alla lettura della musica.<sup>20</sup> L'anno successivo, fallito l'impresario Boracchi, la Scuola di Canto per Coristi si ricostituisce sotto la guida del già direttore Cattaneo grazie ai proventi di una sottoscrizione. Il nuovo Regolamento prevede che l'ammissione alla scuola sia limitata a giovani tra 17 e 21 anni per gli uomini, 15 e 21 per le donne; e che la definitiva ammissione possa avvenire solo dopo tre mesi di prova e un esame di conferma. Il corso è articolato in un primo anno aperto a tutti coloro che abbiano mostrato attitudini sufficienti a far parte di un coro, e in altri due per quegli allievi dotati di maggiori qualità e per i quali si possa prevedere un futuro impiego in teatro come parti secondarie o comprimarie. Il Regolamento prevede inoltre che nel primo anno le lezioni, comuni per gli allievi di entrambi i sessi, si svolgano quotidianamente per la durata di due ore per ciascun sesso; e che nei due anni successivi, salite a tre le ore giornaliere, le lezioni – in questo caso definite di «bel canto» – siano separate per i due sessi.<sup>21</sup> Simili iniziative sembrano appannaggio dell'impresa privata: dopo l'iniziativa dell'impresario Boracchi, è infatti la volta dei fratelli Bogetto, che a Torino, nel 1857, annunciano l'istituzione di una Scuola gratuita di canto «per formare allievi coristi, seconde parti e supplimenti». I fratelli Bogetto, proprietari e impresari del Regio Ippodromo Vittorio Emanuele II,<sup>22</sup> affidano la direzione della scuola al maestro Luigi Fabbrica e organizzano un corso triennale per allievi di entrambi i sessi, i quali possono anche essere impiegati, dietro la corresponsione di un compenso commisurato alle loro capacità, negli spettacoli musicali dati al

---

<sup>19</sup> *Rivista*. (Milano, 25 novembre), «Gazzetta musicale di Milano», XII, 48, 29 novembre 1854, pp. 381-382: 382.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Cfr. *Rivista* (Milano, 11 agosto), «Gazzetta musicale di Milano», XIII, 32, 12 agosto 1855, pp. 251-252.

<sup>22</sup> Inaugurato nel 1856, con una capienza di 4500 posti, il Regio Ippodromo perde quasi subito l'iniziale destinazione circense per essere adattato anche alle rappresentazioni di opere in musica e balli.

Vittorio Emanuele.<sup>23</sup> Si tratta in ogni caso di tentativi sporadici e dalla vita sempre difficile, come testimonia un altro progetto di scuola per coristi da destinare ai teatri che nel 1858 si fa strada all'interno del Conservatorio di Milano, per poi, nonostante il favore iniziale, finire nel nulla, dimenticato in fretta dopo gli avvenimenti politico-militari dell'anno successivo.<sup>24</sup>

Bisognoso di cure – come testimoniano non solo le lamentazioni di critici e cronisti, ma soprattutto le continue iniziative che sorgono ovunque per migliorarne il livello qualitativo – il coro per il teatro d'opera sembra refrattario a ogni rimedio e tenacemente legato a una fisionomia caratteristica che attraversa con pochi cambiamenti tutto il secolo:

Altro non è che una quarantina d'uomini, tra calzolai, legnajuoli, garzoni di bottega e servitori di piazza che ci tiene occupati al presente. Eglino sono chiamati, insieme a una ventina, fra quondam-prime donne, ex-comprimarie e seconde-donne-emerite a sostenere nell'opera una parte importante, quella del coro. Non è di poco momento nelle opere medesime la parte del coro né di poca difficoltà: esso ha i suoi pezzi a *solo*, prende parte all'azione e al dialogo, e nei pezzi di concerto spesso gli tocca di fornire un officio che è malagevole e di briga non poca. Eppure, tutte queste ardue condizioni si superano leggermente da una compagnia di buona gente che hanno appena un poco di tintura di teorica musicale e spesso anche niuna: ma da buoni e pazienti orecchianti, per cura di apposito maestro istruiti, giungono sovente a fare il loro dovere alla meglio. [...]

I coristi (parlo di quelli dei principali teatri) non fanno generalmente male la parte loro, avuto riguardo alla importanza e difficoltà di essa. Lo sanno i compositori, che non si avventurerebbero sì di leggieri ad affidar loro tanto, siccome fanno, alla cieca [...].<sup>25</sup>

L'ultima considerazione mette in luce un elemento di primaria importanza, come quello degli effetti che il livello degli interpreti deve necessaria-

<sup>23</sup> Cfr. *Torino. Scuola gratuita di canto per formare allievi coristi, seconde parti e supplimenti*, «Gazzetta musicale di Milano», XV, 24, 14 giugno 1857, pp. 190-191.

<sup>24</sup> «Nel 1858 fu progettata una scuola coristica che si voleva istituire presso il Conservatorio allo scopo di fornire buoni coristi ai regi teatri. Il progetto fu accolto con calore dal Direttore che presentava un Regolamento interno per la nuova istituzione e sollecitava dalla Direzione delle Pubbliche Costruzioni, l'allestimento di un apposito locale. Ma sopraggiunti gli avvenimenti del '59, il Conservatorio fu occupato dalle truppe nazionali fino al giugno dell'anno seguente, e non si parlò più di questo progetto quantunque si presentasse l'occasione di riprenderlo in esame in una nuova riforma del Regolamento» (LODOVICO MELZI, *Cenni Storici sul R. Conservatorio di Musica di Milano*, Milano, R. Stabilimento Ricordi, 1873, pp. 15-16).

<sup>25</sup> C.M., *Schizzi musicali. I Coristi*, «Gazzetta musicale di Milano», XI, 44, 30 ottobre 1853, p. 191.

mente avere sulle scelte dei compositori. Un già citato articolista napoletano, nei suoi *Ricordi dei giovani compositori*, scrive di autori obbligati a condurre i coristi «per mano» nell'esecuzione dei pezzi loro affidati:

un buon maestro nel coro può mostrare tutto il suo valore, purché abbia gli esecutori; ma la mancanza di buoni coristi costringe i maestri a non potersi servire di tutte le risorse che può offrire questo pezzo di musica, di maniera che i compositori sono condannati spesso a mettere la melodia nell'orchestra, e fare accentare le parole del coro sugli accordi da' quali nasce la melodia, rendendo così la voce umana un accompagnamento con danno dell'arte e del buon senso. Ed a questi stessi accordi accentati spesso non si dà un'esatta disposizione, servendosi il compositore ordinariamente di raddoppi di parti vietate in contrappunto, e ciò per facilitare i debolissimi esecutori.<sup>26</sup>

Le annotazioni dell'articolista sono illuminanti per chi conosce le critiche mosse al primo Verdi, definito negli anni '40 «papà dei cori», sovente accusato di abusare di raddoppi orchestrali della melodia cantata, di unisoni, ottave parallele e quant'altro. E gettano una nuova luce anche sulla condotta dei suoi cori di maggior successo e presa sul pubblico: cori in gran parte all'unisono che sembrano dilatare al massimo la sezione cantabile di un'aria solistica. In tal caso, alla luce di quanto emerso sinora, si può azzardare l'ipotesi che lo stile corale del primo Verdi – e lo stesso valga per altri suoi contemporanei e successori – sia dovuto certamente a una scelta consapevole di espressività immediata, in funzione di un coro che tende a farsi espressione compatta di un popolo (il «coro-nazione», come lo si potrebbe definire sulla scorta delle riflessioni di Gilles De Van<sup>27</sup>); ma probabilmente anche a esigenze pratiche legate alle caratteristiche e ai limiti delle masse corali alle quali Verdi e gli altri autori devono affidare le loro composizioni.

In realtà non sappiamo molto della resa dei cori in sede esecutiva, giacché

---

<sup>26</sup> *Ricordi dei giovani compositori. Il coro*, cit.

<sup>27</sup> «I protagonisti delle prime opere si stagliano di solito su uno sfondo costituito da comunità nazionali (Ebrei contro Assiri, Lombardi contro Infedeli, Indiani contro Spagnoli) o dei gruppi di emarginati (briganti, corsari, zingari). L'individuo appare di conseguenza come l'esponente di un gruppo etnico o sociale di cui assume e condivide i valori. La natura compatta della comunità è manifesta nei numerosi cori che si trovano nelle opere giovanili e che diedero a Verdi il soprannome di «papà dei cori»; se alcuni di essi hanno una funzione secondaria, come i cori di «ancelle», «dame di compagnia», «compagni d'armi», i più celebri foggiano l'immagine di una comunità forte, unita, senza incrinature, insomma di una nazione: è il caso di *Va, pensiero* del *Nabucco*, di *O Signore dal tetto natio* (*I Lombardi*) o ancora *Si ridesti il leon di Castiglia* (*Ernani*) fino ai cori della *Battaglia* o delle *Vêpres siciliennes*» (GILLES DE VAN, *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 169-170).

gli articoli dedicati al coro e ai coristi nel loro complesso forniscono giudizi generici e assai spesso caricaturali, le recensioni dei singoli spettacoli sono sempre assai poche di notizie a riguardo e anche i compositori nelle loro testimonianze epistolari si comportano in genere allo stesso modo.

Qualche dato oggettivo è invece accertabile riguardo a un aspetto non secondario come quello della consistenza quantitativa delle compagini.

Nel corso di un'accademia a beneficio degli asili d'infanzia data al Teatro San Carlo nel 1845 i due cori principali del *Nabucco* e dei *Lombardi* furono eseguiti da 120 donne e 100 uomini accompagnati da 200 strumentisti, come riporta Emanuele Muzio, amico e allievo di Verdi.<sup>28</sup> Tuttavia la circostanza non è rilevante ai nostri fini, essendo inserita in un contesto del tutto eccezionale come quello di una beneficiata; così come sono ancor meno indicativi i 370 coristi – numero ottenuto mettendo insieme almeno sei formazioni diverse (fra le quali il coro della Scala, che quindi si presume di entità assai inferiore) – che nel 1880 eseguono a Milano l'*Ave Maria* e il *Pater noster* di Verdi.<sup>29</sup> Nella prima metà dell'Ottocento, la realtà dei maggiori teatri probabilmente non si discosta troppo da quella prefigurata all'inizio dal secolo dalla situazione di Napoli, dove, per di più in un'epoca di relativo splendore proprio per quanto riguarda i cori, il numero dei coristi del Teatro di San Carlo è fissato dal capitolato d'appalto in 30 fra uomini e donne;<sup>30</sup> e un poco inferiore è quello dei coristi attivi al Regio di Torino alla metà degli anni '40, come si è visto in precedenza.<sup>31</sup> A Parma, per l'inaugurazione del nuovo Teatro Ducale (il futuro Regio) nel 1829 – occasione quindi di particolare fastosità e rilevanza – i coristi sono 40;<sup>32</sup> ma nel Carnevale 1929/30 il numero subito scende a 16,<sup>33</sup> come d'altra parte prevede il capitolato d'appalto valido dal 26 dicembre 1831 al 30 novembre 1840: «Vi sarà un Capo de' Cori con almeno 16 Coristi; si aggiungeranno delle Coriste quando così lo Spettacolo esiga, e riconosca necessario dalla Direzione». <sup>34</sup> I patti prevedono dunque una soglia minima di coristi con la facoltà di assumerne altri in qualità di 'aggiunti' qualora le necessità delle opere in programma lo prevedano. In tale conte-

<sup>28</sup> Lettera di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi, datata 10 aprile 1845.

<sup>29</sup> Cfr. M.G. SITÀ, *L'associazionismo a Milano*, cit., pp. 233-81: 254.

<sup>30</sup> Cfr. F. DEGRADA, *Al gran sole di Rossini*, in *Il Teatro di San Carlo. 1737-1987*, cit., pp. 133-168: 135.

<sup>31</sup> Cfr. L. ROSSI, *Sullo stato attuale della musica in Torino. Lettera I.<sup>a</sup>. Della musica teatrale*, cit.

<sup>32</sup> Cfr. ALESSANDRO STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dall'anno 1829 al 1840*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1841, p. 2.

<sup>33</sup> Ivi, p. 17.

<sup>34</sup> Parma, Archivio storico del Teatro Regio, *Capitolati e regolamenti: 1812-52*, Quaderno de' patti per l'Impresa degli Spettacoli del Ducale Teatro di Parma, p. 2, art. 3.

sto emerge inoltre con chiarezza che l'impiego delle donne è un evento eccezionale e, in quanto tale, soggetto a superiore approvazione: si tratta di una circostanza normale all'epoca, tanto che il numero delle voci maschili risulta sempre preponderante rispetto a quello delle voci femminili, e diffusa geograficamente, come si evince dall'articolo citato in precedenza sulla situazione dei teatri di Torino, in cui si accenna alle «donne introdotte ne' nostri teatri da non molti anni».<sup>35</sup> Ritornando alla situazione di Parma, il numero dei coristi si assesta a 24 durante gli anni 1830; e tale è l'entità del coro nel Carnevale 1833/34, in cui è prevista la prima locale di *Norma*, opera di impegno corale non trascurabile.<sup>36</sup> Negli anni 1840 il numero oscilla tra 26 nel 1844/45<sup>37</sup> e 45 nel 1843/44;<sup>38</sup> ma nella Primavera del 1844, quando è in programma la prima locale dei *Lombardi alla prima crociata*, il coristi sono 35.<sup>39</sup> Nell'anno precedente, stagione di carnevale 1842/43, per la prima locale del *Nabucco* sono impiegati 33 coristi.<sup>40</sup> Lo *standard* è tuttavia quello che viene definito nell'art. 12 del Capitolato d'appalto valido dal dicembre 1846 alla fine del 1849, in cui si dispone: «Vi avranno in ogni spettacolo sì di carnevale che di primavera venti coristi, e dieci coriste».<sup>41</sup> Ma in quegli stessi anni le differenze fra i vari teatri possono essere sensibili, come testimonia il caso del Teatro Comunitativo di Piacenza che, per l'appalto dal dicembre 1845 al novembre 1848, prevede per le stagioni di carnevale e di primavera un numero di coristi non inferiore a 12 uomini e 6 donne.<sup>42</sup>

Nella prima metà del secolo solo eventi eccezionali mutano radicalmente la situazione: è il caso dell'esecuzione dello *Stabat mater* di Rossini a Parma nell'estate del 1842, quando si forma una compagine *ad hoc* di 72 coristi («dilettanti, professori e coristi di ambo i sessi»)<sup>43</sup>. Si ha la sensazione che

<sup>35</sup> L. ROSSI, *Sullo stato attuale della musica in Torino. Lettera I.<sup>a</sup>. Della musica teatrale*, cit.

<sup>36</sup> Cfr. A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dall'anno 1829 al 1840*, cit., p. 88.

<sup>37</sup> Cfr. A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1845*, Parma, Tip. Ferrari, 1846, pp. 2.

<sup>38</sup> Cfr. A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1844*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1845, pp. 2-3.

<sup>39</sup> Ivi, p. 41.

<sup>40</sup> Cfr. A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1843*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1844, pp. 2-3.

<sup>41</sup> Capitolato per l'appalto degli spettacoli nel Ducale Teatro di Parma dal 1.<sup>o</sup> dicembre 1846 a tutto il novembre 1846, riportato in A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1845*, cit.

<sup>42</sup> Parma, Archivio storico del Teatro Regio di Parma, *Capitolati e regolamenti: 1812-52*, Quaderno dei patti e delle condizioni pel rinnovamento dell'appalto per un triennio degli spettacoli soliti darsi ogni anno nel Teatro Comunitativo di Piacenza, p. 3, art. 14.

<sup>43</sup> Cfr. A. STOCCHI, *Diario del Teatro Ducale di Parma dell'anno 1842*, Parma, Giuseppe Rossetti, 1843, p. 45.

questi casi fuori dalla norma costituiscano comunque il modello di riferimento per un coro ideale, anche e soprattutto per il confronto con le società corali che qualche decennio più tardi cominceranno a diffondersi, e che, certamente grazie al carattere volontaristico e non oneroso della partecipazione, potranno contare su organici più ampi di quelli teatrali.<sup>44</sup> Tuttavia, quando l'editore Edoardo Sonzogno organizza il cartellone 1888-89 al Teatro Costanzi di Roma con lo scopo di presentare allestimenti memorabili che fungano da traino alle opere e agli autori della sua scuderia, vanta anche il dispiego di masse ingenti fra le quali spicca una compagine di 70 coristi.<sup>45</sup> Ma all'epoca non è più un evento eccezionale poter disporre di un numero di coristi doppio rispetto a qualche decennio prima: per quella stessa stagione di carnevale, infatti, anche il Teatro Regio di Parma dispone di 70 coristi, come puntualmente fa rilevare la locandina.<sup>46</sup> Il programma prevede opere impegnative dal punto di vista corale, quali *Lohengrin*, *Faust* e *La gioconda*: circostanza perfettamente in linea con la predilezione per il gusto francese o francesizzante dello spettacolo operistico in voga nella seconda metà del secolo, e per questa stessa ragione determinante nell'evoluzione, almeno quantitativa, delle masse corali.

Tuttavia dobbiamo pensare che, sia pure con le debite eccezioni, la situazione generale non sia definitivamente mutata in meglio, se ancora nel 1883 un altro periodico napoletano – «Archivio musicale», testata dall'impostazione ormai musicologica – lamenta le carenze di sempre, sia per quanto concerne la consistenza dei cori, sia per la loro qualificazione che resta, ancora, squisitamente dilettantesca:

Non dissimuliamo che con tutta la buona volontà, con tutta l'energia non si potrebbero organizzare delle grandi masse – forse nemmeno delle piccole – corali. Spesso ci siamo trovati nella condizione di dover tacere, di non voler dare il resoconto ai nostri lettori di qualche concerto, di qualche esecuzione in generale; perché, come ci viene appunto adesso a proposito dei cori, avremmo voluto invece parlare di tutt'altro, di un peccato di origine, di scuola, o meglio di non scuola: avremmo voluto dire, in breve, che d'arte non se ne può fare perché gli elementi che ci forniscono i nostri conservatorii, e non parliamo di quello di Napoli solamente, ma dell'Italia in genere, sono elementi guasti, irriducibili, se pure gli istituti forniscono

<sup>44</sup> Cfr. M.G. SITÀ, *L'associazionismo a Milano*, cit.

<sup>45</sup> Cfr. MARCO CAPRA, *Casa Sonzogno tra giornalismo e impresariato*, in *Casa musicale Sonzogno*, a cura di Mario Morini, Nandi Ostali, Piero Ostali, Milano, Sonzogno, 1995, vol. I, pp. 243-290: 265.

<sup>46</sup> Parma, Archivio storico del Teatro Regio di Parma, *Avvisi teatrali: 1860-1913*.

qualche elemento di sorta, come avviene appunto per i cori, pei quali una scuola, sia pure dentro o fuori il nostro conservatorio, non esiste.<sup>47</sup>

Intanto è cambiato il modo di scrivere per il coro e le funzioni ad esso assegnate. La vecchia idea di coro come unica voce interprete di un popolo, il «coro-nazione», ha lasciato a poco a poco il posto a una concezione che risponde a criteri di maggior differenziazione e caratterizzazione sociale, anche quando formalmente il carattere nazionale viene mantenuto. È il caso – per rimanere a Verdi, che rappresenta meglio di chiunque altro l'evoluzione del coro durante l'Ottocento – della scena del trionfo nell'*Aida* (atto II/2), in cui il popolo egizio, anche in un frangente che dovrebbe favorire la massima coesione sociale, si smembra e articola nelle sue varie componenti: donne, sacerdoti, popolo indistinto. Con l'omaggio a una definizione più naturalistica del popolo e alla moda del *colore locale*, il coro perde quella qualifica di *personaggio* che aveva assunto pochi decenni prima, quando era del tutto plausibile la definizione di 'aria per coro' attribuita a *Va, pensiero*, e si adatta a rappresentare una massa meglio definita e più realistica, ma certo più anonima. La polifonia si riappropria a poco a poco dello spazio che le compete, e la compagine corale si trova così alle prese con problemi esecutivi che esulano dalla sua tradizione più recente. La massa si smembra e si assottiglia nella trama polifonica, e l'orchestra entra nel gioco, quasi del tutto svincolata dalla vecchia mansione di tutrice del coro. «In tutto il pezzo l'orchestra è *descrittiva* e non mai semplicemente *accompagnante*, come nei cori di un tempo e di un'arte irrevocabile»,<sup>48</sup> afferma Amintore Galli<sup>49</sup> a proposito del coro *Fuoco di gioja* dell'*Otello* (I/1), nella bellissima analisi in occasione della prima assoluta nel febbraio 1887. Eppure i cori sembrano sempre gli stessi: «Riguardo alle masse corali, per la maggior parte composte da orecchianti, ed istruite con una pazienza inalterabile che s'avvicina all'eroismo, [...] non vi sono elogi che bastino»,<sup>50</sup> rileva un critico dopo la prima rappresentazione dell'opera a Brescia.

Al di là degli esiti, dunque, il divario fra esigenze compositive e possibilità degli esecutori rimane, latente e sempre uguale a se stesso. Con il *Falstaff*, sei anni dopo, la contraddizione si risolve, e la parabola corale semplicemente si chiude con il suo annientamento. In questo capolavoro del teatro da

---

<sup>47</sup> Cronaca. Napoli 10 Giugno 1883, «Archivio musicale», II/7, giugno 1883, pp. 231-233: 232.

<sup>48</sup> AMINTORE GALLI, *L'Otello di Verdi alla Scala di Milano*, «Il teatro illustrato», VII, 74, febbraio 1887, pp. 19-26: 20.

<sup>49</sup> Amintore Galli (Talamello, Rimini, 1845–Rimini, 1919), è critico musicale, compositore e insegnante. Dal 1874 al 1904 è direttore musicale della Casa editrice Sonzogno.

<sup>50</sup> Si tratta della recensione di Giovan Battista Nappi sulla «Perseveranza» di Milano, citato nella «Gazzetta musicale di Milano», XLII, 33, 13 agosto 1887, pp. 249-251: 251.



camera, la massa, sia pure quella disgregata e quasi dissolta dell'*Otello*, non ha ragion d'essere: sono gli stessi solisti a surrogarne le funzioni e a dare un volto agli individui che la compongono. E a loro, soprattutto, è affidata l'apoteosi finale, con quella grande fuga comica che prende le mosse – paradossalmente, dal nostro punto di vista – dall'invito di Falstaff: «Un coro e terminiam la scena».