

CECILIA LUZZI

La tavola rotonda *Mito e maschera. Il coro come 'dramatis persona'*
(Arezzo, 28 agosto 2003)

Una tavola rotonda sulla prassi esecutiva corale dal titolo *Mito e maschera. Il coro come 'dramatis persona'* ha inaugurato la cinquantunesima edizione del Concorso Polifonico. Nella giornata di giovedì 28 agosto si è rinnovata quella che, dall'edizione 2000, è divenuta una consuetudine, parte integrante del Concorso: un incontro di approfondimento e insieme di aggiornamento sulle ricerche musicologiche relative a temi strettamente connessi con il mondo della coralità. I cinque interventi della tavola rotonda di quest'anno – coordinata da Ivano Cavallini – hanno esaminato da prospettive diverse le funzioni primarie che il coro assolve in alcuni generi di teatro nella storia di «lunga durata» della drammaturgia: dalle origini preclassiche, in particolare nel mondo etrusco, alle manifestazioni cinquecentesche nel teatro comico senese e nella mascherata polifonica, a quelle sette-ottocentesche dell'opera. Funzioni che vanno da quella antropologica in cui il coro è espressione rituale della religiosità collettiva, a quella spettacolare, esornativa o come già nella drammaturgia classica, funzione mimetica, di personaggio, oppure, nella drammaturgia moderna, voce dell'autore. Gli interventi presentati hanno inteso dissodare un terreno ancora incolto, offrire primi spunti di riflessione in vista di indagini più sistematiche che offrano un quadro il più possibile completo delle funzioni e dei tratti stilistici che il coro assume nella storia del teatro.

Nella relazione introduttiva l'etruscologo Armando Cherici ha offerto una ricognizione sul ruolo del coro e della coralità nel mondo etrusco (*Alle origini preclassiche della maschera e del mito: il mondo etrusco*). Partendo da una prospettiva antropologica secondo la quale religione e dramma hanno una vita iniziale parallela, in quanto spiegazione della realtà la prima e sua interpretazione collettiva il secondo, Cherici ha rilevato anche nella cultura etrusca – come testimoniato da Tertulliano nel suo *De spectaculis* – una presenza di azioni drammatiche all'interno dei riti, nelle quali, come già alle origini della drammaturgia greca e romana, il coro è protagonista e voce della collettività. Questa stretta relazione fra tempio e teatro, che si registra nel mondo sannitico ed etrusco, è una testimonianza fondamentale per ciò che riguarda il mondo pre-classico ed è confermata dalla presenza del teatro nel recinto sacro accanto al tempio.

Maria Luisi (*'Cantiamo tutti, e tu canta con noi'. Note sull'impiego del coro nel teatro comico senese*) ha osservato questa «coralità» d'impronta popolare nel teatro comico senese prodotto nei primi trenta-quaranta anni del

Cinquecento da quel gruppo di autori-attori di estrazione artigiana, definiti per lungo tempo dalla storiografia come pre-Rozzi. Un teatro caratterizzato da una drammaturgia semplice, ludica e quasi rituale, che trova il suo apice spettacolare nell'espressione musicale. La presenza musicale in questo repertorio, corrisponde almeno a tre diverse tipologie, come semplice richiamo classicistico in fine di commedia (canzone finale), impiego continuo dello stacco musicale all'interno dello svolgimento della trama (una sorta di primitive intromesse) e infine all'assunzione della musica come parte fondante di tutta l'azione scenica. In tutte e tre le tipologie la presenza della coralità è intesa come moderna applicazione di un'eredità classica, rispondente alla definizione di Angelo Ingegneri alcuni anni più tardi, in cui il coro, è una «congregazione di persone, ridottesi insieme a cantare, et a ballare, et a simili diporti, e trattenimenti» (*Della poesia rappresentativa*, 1598). In questo repertorio si possono incontrare commedie come il *Bernino* (1516) e la *Scatizza* (1523) di Pierantonio Legacci che portano in scena una vera e propria festa con balli e canti collettivi, alla cui partecipazione viene invitato anche il pubblico; oppure opere come la *Veglia villanesca* (1521) di Francesco Fonsi, tutta basata su giochi d'improvvisazione, essenzialmente di tipo musicale e ancora una volta impostati sul coinvolgimento del pubblico. Fino ad arrivare a forme in cui è difficile stabilire il confine tra l'evento teatrale e l'esperienza ludico-rituale collettiva come le *Egloghe* maggiaiole di Leonardo Maestrelli detto Mescolino, composte intorno al 1510 e basate su una trama esilissima, semplice pretesto per attivare meccanismi spettacolari estremamente coinvolgenti.

Rimanendo in ambito cinquecentesco, l'intervento di Ivano Cavallini (*Il 'theatrum mundi' nella mascherata polifonica*) ha offerto alcuni spunti per un'indagine di più ampia portata sulla mascherata, un genere musicale e teatrale – ammesso sia lecito parlare di genere –, di cui possiamo rintracciare le origini a Firenze e Siena, ma che si è sviluppato autonomamente a Venezia e in area padana nella seconda metà del Cinquecento assumendo da altri generi musicali, quali ad esempio canto carnascialesco, frottola, villanesca, giustiniiana, greghesca, i principali tratti stilistici. Il progetto di un'indagine sistematica sulle mascherate, che Alfred Einstein definì un genere «parassita», potrà orientarsi verso tre diversi percorsi, indagando aspetti musicali e drammaturgici in aree geografiche ben specifiche, oppure esaminandole per generi musicali a sé stanti (frottola, canto carnascialesco, villanesca, ecc.) ma anche orientandosi all'analisi dei singoli tipi ('Pantaloni', 'Tedeschi', ecc.).

Le relazioni successive hanno registrato presenza e funzioni del coro nel teatro d'opera, in particolare Paolo Russo (*Le arie intrecciate ai cori: drammaturgia di un «bell'ornamento»*) ha preso in esame l'uso del coro intrecciato all'aria solista nell'operismo italiano fra Sette e Ottocento. Nell'ambito della generale ridefinizione degli scopi espressivi a cui venne destinata l'opera seria fra le poetiche riformatrici settecentesche e la codifica delle forme

operata da Rossini, i cori sono passati infatti da ingredienti necessari alla costruzione musicale di dinamiche situazioni drammatiche, a corone cerimoniali che arricchiscono l'enfasi retorica delle arie solistiche. Dal punto di vista formale vengono di conseguenza relegati in posizione subalterna, ed entrano talvolta soltanto nelle ultime cadenze, oltre che nei *tempi di mezzo*, nei ponti delle cabalette, nelle code. Una drammaturgia del coro ottocentesco non può dunque prescindere da un'analisi retorico-cerimoniale del numero lirico che valorizzi l'equilibrio complessivo delle sezioni del numero e il bilanciamento delle parti oltre allo studio delle melodie più orecchiabili e memorabili esposte nelle *lyric form*.

L'intervento di Marco Capra (*La funzione del coro nell'Opera italiana dell'Ottocento*) si è orientato alla realtà dell'Opera italiana dell'Ottocento, in cui il coro sembra essere l'unica componente della produzione del tutto refrattaria al processo di qualificazione artistica che investe gli altri settori dello spettacolo, ponendosi in aperta contraddizione con il ruolo primario che viene invece assumendo nell'economia musicale e drammatica dell'Opera. Un ruolo che evolve in senso quantitativo e qualitativo nel corso del secolo: dalle grandi personificazioni di massa degli anni 1830 e 1840, quando il coro è spesso chiamato a rappresentare un popolo o un gruppo omogeneo, alle più realistiche caratterizzazioni della seconda metà del secolo, quando la massa si assottiglia disgregandosi nelle sue componenti e il coro cessa di essere un *personaggio* vero e proprio. Eppure, paradossalmente, lo strumento-coro non sembra evolvere di pari passo. Infatti, se i grandi cori all'unisono delle prime opere di Verdi, con l'orchestra bene attenta a sottolineare la melodia e a condurre gli esecutori passo per passo dall'inizio alla fine, possono essere motivati *anche* dalla necessità pratica di facilitare il compito a coristi essenzialmente dilettanti, con l'evoluzione in senso polifonico della scrittura tardo ottocentesca i cori si trovano a dover affrontare problemi esecutivi che sembrano trovare soluzione solo o soprattutto nella paziente opera dei maestri e nella moltiplicazione delle prove.