

PAOLO RUSSO

I «cori d'accompagnamento». Per una drammaturgia d'un «bell'ornamento»

«Tutt'altra forma è l'aria moderna... con movimenti più o meno lenti e co' rispettivi ritornelli, frammischiati ... alcune volte dai cori: chiudendo colla così detta cabaletta, la quale anch'essa intrecciata coi Cori si fa sentire per lo meno due volte.¹»

Il coro intrecciato all'aria, dunque: una presenza nuova dell'operismo ottocentesco, teso ad articolare e compenetrare sempre più il numero musicale.² Nel 1836 è ormai considerata una modalità abituale per impiegare il coro nell'opera:³ in quanto pezzi «vocali a tre, quattro, e più voci raddoppiate, ed eseguite con orchestra o senza, avendo per oggetto di esprimere il sentimento di un'intera moltitudine di popolo», i cori possono infatti essere «concertati» e «formare quindi da per se soli un pezzo di musica» o essere, appunto, «d'accompagnamento, i quali in una aria sono subalterni, ed entrano talvolta soltanto nelle ultime cadenze».⁴

¹ PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Fontana, 1836, I, s. v. 'aria'.

² «Elementi che nell'opera seria settecentesca erano stati separati l'uno dall'altro – soli, coro *ensemble*, recitativo – nei primi decenni dell'Ottocento subiscono un processo di fusione i cui stadi essenziali sono riscontrabili nelle opere di Mayr e di Rossini. Troviamo intorno al 1830 una architettura complessa dove si accentua alternativamente la parte solista o quella del coro oppure quella dell'*ensemble*. La scala delle possibili realizzazioni porta, dall'aria a solo (ormai rara e rappresentata soprattutto dalla romanza) attraverso l'aria normale (che impiega il coro fra i suoi tempi e nella cabaletta) fino alla cosiddetta aria con coro (come quella di Oroveso 'Ah del Tebro' nel second'atto di *Norma*) e alla cosiddetta aria con pertichini [...] e inoltre si sviluppa in direzione dei veri e propri *ensembles*. Nella zona di passaggio dall'aria con pertichini all'*ensemble* vero e proprio (con coro) troviamo brani come la conclusione del secondo finale della *Norma* o il citato largo nel primo atto dei *Puritani*. In questa zona di passaggio il pubblico non era sempre capace di orientarsi»: FRIEDRICH LIPPMANN, *Lo stile belliniano in 'Norma'*, in *Opera e libretto I*, Firenze, Olschki, 1990, pp. 211-234: 211.

³ A dispetto della sua riconosciuta rilevanza, l'uso del coro nell'opera italiana ottocentesca non è molto studiato, si cfr. comunque BEATE HANNEMANN, *Canti rivoluzionari e culto del sole: l'opera rivoluzionaria e massonica al teatro La Fenice 1797-1815*, in *'L'aere è fosco, il ciel s'imbruna'*. *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 2000, pp. 299-314, PHILIP GOSSETT, *Becoming a citizen: The chorus in Risorgimento opera*, «Cambridge Opera Journal», II, 1, 1990, pp. 41-64 e JAMES PARAKILAS, *Political Representation and Chorus in Nineteenth-Century Opera*, «19th Century Music», XVI, 2, 1992, pp. 181-202.

⁴ P. LICHTENTHAL, *Dizionario cit.*, s.v. 'coro'.

Subalterni, presenti solo nelle ultime cadenze, eppure caratteristici delle arie moderne: se si raffrontano le voci 'aria' e 'coro' del *Dizionario e bibliografia della musica* di Pietro Lichtenthal si fatica a cogliere una chiara drammaturgia del coro nell'opera. È pacifico che debba esserci ma non è sempre chiara la funzione che deve svolgere, soprattutto quando partecipa alle arie soliste.

Secondo Lichtenthal⁵ il coro era entrato nell'opera sul modello dei greci, ma venne impiegato con parsimonia da Zeno e Metastasio, e prevalentemente in «alcune solenni occasione, p. e. nei sagrifizj, in una festa, in un trionfo ec.». Fu poi animato da Gluck che gli restituì

quel posto eminente che occupa tuttora presso i gran compositori: ... «il faut l'avoir vu, à ces répétitions, d'un bout du théâtre à l'autre, pousser, tirer, entraîner par les bras, prier, gronder, cajoler tour à tour les choristes, hommes et femmes, surpris de se voir mener ainsi, et passant de la surprise à la docilité, de la docilité à une expression, à des effets qui les échauffaient eux-mêmes, et leur communiquaient une partie de l'ame du compositeur; il faut l'avoir vu dans ce violent exercice, pour sentir toutes les obligations que lui a notre théâtre...».⁶

Se vediamo come il coro interviene e s'intreccia ai solisti in una delle più celebri opere di quegli anni, tuttavia, tale giudizio non parrebbe pienamente giustificato: nella sua *Norma* Bellini tralascia il coro nel Finale I cui affida solo poche incitazioni *da dentro* («Norma, all'ara»); limita gli interventi corali all'introduzione (n. 1), al finale secondo (n. 8), alla preghiera 'Casta diva' (n. 3) e all'aria di Oroveso 'Ah del Tebro' (n. 7): si ipotizza fosse stato Romani a insistere perché nell'opera fosse ridotto il ruolo del coro⁷ per potersi così concentrare sulla dinamica dell'intimo dramma affettivo senza tanta risonanza scenica a «far chiasso».⁸

Ben lungi dall'assumere quel ruolo dinamico e movimentato che Lichtenthal attribuisce al coro nell'opera moderna fin dai tempi di Gluck, in *Norma* esso interviene con grandi affreschi sonori statici e solenni. Solo nel-

⁵ Su Pietro Lichtenthal cfr. MARIANGELA DONÀ, *Peter Lichtenthal musicista e musicologo*, in *Ars iocundissima: Festschrift für Kurt Dorfmueller zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Horst Leuchtmann und Robert Münster, Tutzing, Schneider, 1984, pp. 49-63.

⁶ P. LICHTENTHAL, *ibid.*, cita qui Ginguené: l'ortografia francese approssimativa riproduce l'originale di Lichtenthal.

⁷ Su questa ipotesi, divulgata da Michele Scherillo, avanza dubbi JOHN ROSSELLI, *Bellini*, Milano, Ricordi, 1995, p. 116.

⁸ Lettera di Bellini del 24 agosto 1832, sulla quale cfr. F. LIPPMANN, *Lo stile belliniano in 'Norma'* cit., p. 214.

l'aria di Oroveso, cambia atteggiamento e dà sulla voce al solista: ne 'risuscita' per così la parte in una posizione di primo corifeo e trasforma il numero lirico in una gran pagina corale. Alle sollecitazioni bellicose di Oroveso risponde infatti con frammenti tratti dal suo numero assolo precedente (cfr. es. 1a e 1b).

È questo l'unico numero dell'opera, tra l'altro ridotto al solo cantabile,⁹ in cui il coro assurge a protagonista senza preoccuparsi di creare uno scenografico sfondo pittorresco.¹⁰ L'eccezione, tra l'altro, è chiaramente motivata da istanze drammatiche: qui l'intervento del coro serve a legare la tragedia privata di Norma tradita alle vicende del popolo e farle assumere quel rilievo pubblico che condurrà al finale II: il tema politico sostituisce insomma quel che in *Medea*, tragedia gemella e fonte letteraria diretta per *Norma*, rappresenta l'efferatezza dell'infanticidio.¹¹

In effetti Romani aveva dovuto affrontare un simile problema di integrazione tra dramma privato e dramma collettivo proprio nei suoi esordi librettistici, quando mise mano alla tragedia di Euripide per *Medea in Corinto* di Mayr¹² del 1813, un'epoca in cui la scelta di *Medea* come soggetto operistico dichiarava l'ambizione verso il mondo tragico elevato, verso il dramma esemplare e pubblico: in quel caso, però, e diversamente da quanto avrebbe fatto in *Norma*, per garantire rilievo universale alla vicenda mitica trasfusa in tragedia, Romani aveva trattato l'efferatezza dell'infanticidio entro un impianto drammatico monumentale con ricca presenza di cori.¹³ Poiché la varietà delle forme musicali corrisponde alla varietà di situazioni che ogni epoca o ogni autore ha ritenuto idonee all'intonazione musicale, il diverso utilizzo del coro nelle due opere, e soprattutto i diversi modi di integrarlo ai numeri solistici,

⁹ L'aria doveva essere completa ma venne poi tagliata nella redistribuzione del carico vocale per Carlo Negrini, creatore del ruolo di Oroveso: cfr. DAVIS KIMBELL, *Vincenzo Bellini, Norma*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 37, 71.

¹⁰ È «Una delle arie dell'epoca in cui il coro ha qualcosa di proprio da dire»: MARIA ROSARIA ADAMO-FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI, 1981, p. 417.

¹¹ Una esplicita reminiscenza del tema dell'infanticidio, delitto evitato per un soffio, è tuttavia presente anche in *Norma*: sulle fonti letterarie e in particolare sul parallelo tra *Medea* e *Norma* cfr., tra gli altri, PAOLO CECCHI, *Temi letterari e individuazione melodrammatica in 'Norma' di Vincenzo Bellini*, «Recercare», IX, 1997, pp. 121-153.

¹² È il primo libretto di Romani, prodotto sotto la diretta supervisione di Giovanni Simone Mayr per il San Carlo di Napoli, dove l'opera sarebbe andata in scena nel settembre 1813. Al proposito si veda il mio *'Medea in Corinto' di Felice Romani: storia, fonti e tradizioni di un libretto d'opera*, Firenze, Olschki, in corso di stampa.

¹³ Non è solo *Norma* che, nell'Ottocento, declina in toni intimi e 'decorosi' il dramma terribile di *Medea*: i rifacimenti del libretto di Romani per Selli (Roma 1839) e Mercadante (Napoli 1851), così come altre *Medee* musicali e letterarie ottocentesche dimostrano l'abbandono delle tinte forti nella rappresentazione della principessa barbara e l'indulgere a toni borghesi e quasi quotidiani se non addirittura femminili.

dimostra quanto radicalmente ne fosse cambiata la concezione nell'arco di soli due decenni, decenni dominati dalle opere di Mayr e Rossini. Per apprezzare alcune tappe di questa trasformazione è sufficiente infatti concentrarsi sulla loro produzione per il San Carlo, un teatro che si faceva vanto della magnificenza dei propri allestimenti, e della ricchezza degli interventi corali.

In *Medea in Corinto* il coro ha una presenza cospicua come effettivo ruolo drammatico e non soltanto come sfondo pittoresco: introduce entrambi gli atti, i suoi fugati e le sue esclamazioni danno evidenza e sostanza drammatica alle scene terribili¹⁴ dei due finali, dà il senso dell'incalzare degli eventi quando echeggia *da dentro* per uscire successivamente in scena, s'intreccia infine in molti numeri solistici. Talvolta si comporta da personaggio collettivo, tal'altra s'esibisce in veste di furie, o di popolo volta a volta festante intimorito minacciato, in altri casi assume poi funzioni di messaggero: in I,6 a mo' di coro greco intima l'esilio alla sposa di Giasone ma il suo intervento è limitato alla scena che introduce la prima cavatina di Medea;¹⁵ in II,12-13, invece, annuncia allo stesso Giasone la morte dell'amata Creusa e irrompe addirittura nel bel mezzo dell'aria 'Amor, per te penai' (n. 10), con cui il principe canta la serenità apparentemente raggiunta.

In quest'ultimo caso l'impatto drammatico è tale che il coro deforma le strutture del numero solistico: Romani inventa sezioni metriche capaci di sorprendere uno spettatore assuefatto alle convenzioni e aspettative d'ascendenza metastasiane, ancora molto efficaci nel 1813.¹⁶ L'aria sembrerebbe infatti chiudere una normale scena lirica settecentesca dove Giasone, solo, ha appena commentato in versi sciolti la propria fortuna amorosa. Il recitativo confluisce poi in una quartina di settenari a rima alterna che chiederebbe una seconda quartina bilanciata per la seconda sezione d'una normale aria col *da capo*. Ma in sua vece irrompe il coro che *da dentro* invoca aiuto: ai due ottonari 'd'invocazione del coro risponde Giasone per concludere la seconda quartina dell'aria. A quel punto il ritmo incalza, e passa da senari a ottonari, e nuovamente a senari, per una lunga sezione in cui il coro annuncia la morte di Creusa, Giasone esprime il proprio terrificato sconcerato e infine proclama propositi di vendetta. Il coro trasforma così una scena elegiaca apparentemente utile a sospendere momentaneamente l'azione del

¹⁴ Il *topos* delle scene terribili, per un periodo leggermente antecedente a quello di Mayr è stato studiato da MICHELA GARDA, *Da 'Alceste' a 'Idomeneo': le scene terribili nell'opera seria*, «Il Saggiatore musicale», I, 1994, pp. 335-360.

¹⁵ Già nel corso delle prime rappresentazioni Colbran tagliò la cavatina *O sommi dei* che fu poi definitivamente soppressa dall'opera. La scena introduttiva col coro in funzione dialogica restò invece presente in quasi tutte le riprese dell'opera, a quel punto monca del numero lirico.

¹⁶ Romani stesso, e Mayr con lui, le adotta in quest'opera nelle scene affidate a Egeo, rivale di Giasone e amante respinto di Creusa.

dramma,¹⁷ in una scena dinamica, compressa dall'incalzare degli eventi (cfr. il testo a p. 182-183).

Dal canto suo Mayr accoglie il suggerimento di Romani e intona la prima quartina con una melodia di fattura mozartiana, stabilmente incardinata nella tonalità d'impianto, Sib. Sebbene incisi introduttivi e ripetizioni interne variano con vezzi belcantistici la regolarità delle frasi, le due coppie di versi della prima quartina sono fondamentalmente intonate su frasi simmetriche di 4 + 4 battute. L'intera quartina è poi ripetuta su una seconda frase con *incipit* analogo alla precedente: la simmetria fraseologica è qui sbilanciata da una lunga cadenza di 10 battute che dilata il secondo membro (cfr. es. 2). L'andamento complessivo di questa prima sezione si può schematizzare così:¹⁸

Moderato¹⁹

[Introduzione orchestrale di 19 bb],

[2 bb.] a₄₊₄⁴ b₄₊₁₄⁰

La struttura è tipica dell'aria virtuosistica con asimmetrie variate incardinate su una metrica regolare, richiami tematici ma non vere ripetizioni del dettato melodico, sostanziale stabilità armonica. L'irruzione del coro *di dentro*, a b. 49, tuttavia, cambia radicalmente la forma: le esclamazioni e le voci rotte del popolo sono intonate in una lunga sezione armonicamente instabile che inizia in Sol minore e tocca le tonalità di Do min., Sol min., Mib magg., Re magg., Fa magg. prima di tornare alla tonalità d'impianto Sib. Il coro canta inoltre i propri versi della quartina di ottonari in quattro battute ciascuno, mentre Giasone ne impiega sei per concludere il proprio distico (cfr. es. 3): la quadratura della frase musicale richiede così una ripresa dei primi versi del coro per completarsi in otto battute.

[*Moderato*]

4 bb (coro, 1 verso, Sol minore) + 4 bb (coro, 1 verso, Sol minore) + 6 bb

(Giasone, 2 versi, Do minore) + 2 bb (ripresa del coro, 1 verso, Sol minore)

¹⁷ Nella fonte diretta di Romani, la tragedia *Medea in Corinto* di Domenico Morosini (Venezia 1806), infatti, questa scena costituisce effettivamente un momento elegiaco che scorre senza particolari sorprese. Provvedono le scene successive a cambiare repentinamente il clima emotivo verso la catastrofe tragica.

¹⁸ Con corona e pause, le prime due battute scorporano l'invocazione «Amor» dal primo verso e danno loro una funzione introduttiva che indico qui tra parentesi quadre. La melodia vera e propria inizia da b. 3 con i settenari organizzati a due a due su regolari frasi simmetriche di (2+2) + (2+2) battute ciascuna, armonicamente bilanciata nell'usuale giro armonico I-V | V-I.

¹⁹ In questo e negli schemi che seguiranno nel corso del capitolo, i pedici indicano i numeri di battute, gli apici i versi cantati, 0 indica eventuale testo ripetuto.

Il ritmo del coro dilata l'andamento convenzionale del rapporto tra testo e musica: la consuetudine vorrebbe intonati due versi ogni quattro battute,²⁰ ma qui l'orchestra ripete incisi melodici tra gli emistichi e dilata la successione delle esclamazioni; la frase di Giasone è invece ampliata da una sorta di progressione. L'effetto globale è di grande movimento e si contrappone alla sostanziale stabilità delle prime battute dell'aria.

Lo stesso avviene nel trattamento musicale della lassa²¹ di senari che segue, cantata dal coro ormai in scena e in dialogo con Giasone. Mayr ritocca l'assetto metrico: aggiunge un verso a Giasone e alcuni emistichi al coro, così da rendere meno meccanica l'alternanza tra i due interlocutori:

4 bb (coro – Giasone, 1 verso ciascuno, Mib), 4 bb (coro – Giasone, 1 verso ciascuno, Mib), 4 bb (coro, 2 versi, Mib), 4 bb (Giasone – coro, 1 verso ciascuno, Mib), 6 bb. (coro, 2 versi, con espansione dovuta a due bb. di progressione, modulante), 2 + 4 bb. (emistichio di Giasone – un verso e mezzo del coro: le due battute di Giasone funzionano come sospensione che ritarda l'avvio del conseguente della frase precedente, modulante a Reb).

Nella successiva quartina di ottonari continua il dialogo tra il principe e il popolo: la forma non chiude ancora, anzi resta a lungo sospesa tra Reb e Fa prima di cadenzare a Sib alla fine del primo distico.

Solo da qui, b. 113, tornato finalmente alla tonalità d'impianto, Mayr espande la melodia in periodi ampi e compiuti per i quali i due versi restanti della quartina non sono sufficienti e vengono perciò entrambi ripetuti: cantati inizialmente nelle canoniche quattro battute, vengono replicati con progressione in altre otto. Questa melodia di 4 + 8 battute è anticipata da una frase d'orchestra di quattro battute, analoga per timbro all'introduzione dell'aria: un richiamo che, assieme alla somiglianza del materiale tematico con la prima sezione, al ritorno dell'armonia iniziale e al netto cambiamento dell'accompagnamento orchestrale – già in primo piano a garantire compattezza metrica e fraseologica, passa ora in secondo piano e si riduce a sostegno del

²⁰ È questa una consuetudine già studiata per il repertorio rossiniano e post rossiniano nelle strutture melodiche definite *lyric forms*: anche in *Medea in Corinto*, tuttavia, è il rapporto più frequente. Sulla *lyric form* cfr. JOSEPH KERMAN, *Lyric Form and Flexibility in 'Simon Boccanegra'*, «Studi verdiani», I, 1982, pp. 47-62; M.R. ADAMO-F. LIPPMANN, *Vincenzo Bellini* cit., pp. 427-429. Più recenti sono STEVEN HUEBNER, *Lyric Form in 'Ottocento' Opera*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVII, 1992, pp. 123-147 e GIORGIO PAGANNONE, *Mobilità strutturale della 'lyric form'*. *Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi», VII, 20, maggio 1996, pp. 2-17.

²¹ Sull'uso del termine 'lassa', cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani, librettista*, Lucca, LIM, 1996, pp. 146 ss.

canto del tenore – configurano questa parte come un accenno di ripresa. Ormai stabilizzata la tonalità d'impianto, la lassa di senari che segue da b. 130 non porta novità di rilievo dal punto di vista armonico e suonerebbe dunque come coda cadenzante e vocalizzata, se non cantasse testo nuovo.²²

Il diverso statuto della seconda sezione, sostanzialmente assimilabile alla musica di scena, senza frasi o periodi coerentemente organizzati, consente di schematizzare quest'aria in forma tripartita con coda (ABA' + coda) giacché il percorso tonale, i richiami timbrici e tematici distinguono nettamente l'intonazione dei versi centrali del coro. Ma anche²³ come aria che in un unico movimento incorpora diverse sezioni (ABA'C)²⁴: se si prescinde dalle articolazioni armoniche e si osserva la fisionomia ritmica delle parti, infatti, la sezione cadenzante sugli ultimi senari ha un profilo incalzante che, seppure non confermato dal cambio di agogica, è però evidenziato (e

²² Vista la varietà con cui si presentano le forme di Mayr, intendo qui per 'coda' una sezione che rispetta, oltre al primo, almeno un altro dei tre requisiti individuati da ROBERT ANTHONY MOREEN, *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas*, PhD., Princeton University, 1975, p. 163: a) suspension of tonal movement: successive cadences are on the final tonic of the piece; b) suspension of text exposition: the text of a coda is entirely repetition; c) the important characters in the number sing together and equals. La definizione di coda data da Pietro Lichtenthal nel suo *Dizionario* consente d'altronde quest'uso del termine più retorico, che formale: «Coda, s. f. Nome che si dà al periodo aggiunto a quello che potrebbe terminare un pezzo di musica, ma senza finirlo in modo così completo e brioso» (corsivo mio).

²³ La partitura di *Medea in Corinto* mostra molto spesso ambiguità formali, soprattutto là dove rappresenta situazioni o affetti concitati e movimentati senza per questo rinnegare i riferimenti stilistici della tradizione belcantistica e virtuosistica. Il tentativo di soddisfare entrambe queste esigenze estetiche e drammatiche, teoricamente e storicamente divergenti, spinge Mayr a proporre soluzioni formali talvolta paradossali, come i frequenti accenni a placide riprese tematiche, che suonano come se fossero del tutto indifferenti alle catastrofi luttuose nel frattempo avvenute nelle sezioni dinamiche del numero. D'altronde, quanto Mayr sia ancora attratto dalle arie solistiche *dal segno* degli anni Ottanta è sottolineato da SCOTT L. BALTHAZAR, *Mayr and the Development of the Two-Movement Aria*, in *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra*, atti del convegno internazionale di studi (Bergamo, 16-18 novembre 1995), a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, Assessorato allo Spettacolo, 1997, pp. 229-251.

²⁴ Sulle varie fogge che può presentare la struttura musicale forma prima della codifica rossiniana valga vedere SCOTT L. BALTHAZAR, *Mayr, Rossini and the Development of the Opera seria Duet: Some Preliminary Conclusions*, in *I vicini di Mozart, I: Il teatro musicale tra Sette e Ottocento*, a cura di David Bryant, Firenze, Olschki, 1989, pp. 377-398: 384 che osserva come già Cimarosa nei suoi duetti «incorporates into a two-tempo, slow-fast, design» le quattro sezioni della futura 'solita forma'. Strutture analoghe sono poi evidenziate da CHARLES BRAUNER, *Vincenzo Bellini and the Aesthetics of Opera Seria in the First Third of the Nineteenth Century*, Ph.D. Yale University, 1972, che osserva come se molti duetti di Mayr sono quadripartiti nel libretto ma tripartiti nella musica (veloce, lento, veloce) perché uniscono il dialogo intermedio con il movimento veloce finale, altri inglobino, invece, tutte e quattro le sezioni in un unico movimento.

incoraggiato) dal movimento sincopato dell'orchestra (cfr. es. 4).
Riassumendo abbiamo:

Sezione A, Si bemolle maggiore
Amor per te penai;
per te più non sospiro;
la pace al cor donai:
per te respiro – amor...

Sezione B, Sol minore – Mi bemolle maggiore – Re bemolle maggiore –
Fa maggiore
CORO Accorrete.... Oh tradimento!...
Oh perfidia! Oh don funesto!
GIASONE Giusti dèi! Qual grido è questo!
Quale in sen mi desta orror!

SCENA 13

Donzelle, Corinti, Giasone

CORO O noi sventurate!...
O regno dolente...
GIASONE Che avvenne? Parlate
CORO Creusa innocente...
GIASONE Ohimè la consorte...
CORO In braccio di morte.
La veste fatale...
TUTTI veleno mortale...
in sen le portò.
GIASONE Io moro.
s'abbandona; il coro lo circonda e lo sostiene.
TUTTI Infelice!
Il cor gli mancò.
GIASONE *dopo alquanto pausa*
Dove sono? chi mi desta?
Sole, ancor per me risplendi?

Sezione A', Si bemolle maggiore
Cara sposa! Oh dio! M'attendi:
sul tuo petto io morirò
in atto di partire
Lasciatemi, o barbari...
seguirla vogl'io...

CORINTI No: vivi la vendica...
GIASONE Atroce, il cor mio
 vendetta farà.

Coda o C, Si bemolle

Ohimé! più non spero
in vita riposo...
Ho tutto perduto,
non sono più sposo...
Orrendo sul ciglio
un velo mi sta.

Parte seguito da' Corinti e dalle donzelle

Ci siamo dilungati molto, fors'anche troppo, sull'analisi di quest'aria perché mostra bene come Mayr riesca a coordinare la viva e dinamica presenza del coro con il rilievo del solista, l'incalzante movimento in scena con l'impianto di tradizione virtuosistica. La frammentaria sezione B organizza l'intervento del coro, che repentinamente interrompe lo sfogo amoroso di Giasone e annuncia, anche agli spettatori, l'avvio della catastrofe. La ripresa tonale (A'), un po' paradossale a quel punto, si giustifica come conferma dell'iniziale proposito di Giasone d'unirsi alla sposa, seppure oramai nella morte; la sezione cadenzante finale accompagna l'uscita di scena dell'eroe, che s'avvia alla vendetta. Ma a dar forma ad una simile successione di eventi e sentimenti sono i moduli tradizionali della variazione virtuosistica con frasi bilanciate, rese poi asimmetriche da ripetizioni interne e progressioni su materiale tematico sempre analogo e mai identico. L'intero numero oscilla di continuo tra semplici frasi tematiche ed ampie espansioni variate. La ridotta differenza strutturale tra frasi tematiche e frasi cadenzali, ambo costruite su incisi omogenei e accostati secondo principi di varietà più che di contrasto,²⁵ consente a Mayr di rendere autonoma anche la sezione cadenzante finale che, coi modi armonici e vocali della coda intona testo nuovo e non si limita alla ripetizione insistita di frammenti poetici già ascoltati nelle sezioni tematiche.

La strategia compositiva è in linea con la tradizione napoletana, i cui principali esponenti s'erano da tempo indaffarati a integrare sempre più profonda-

²⁵ Lo osserva anche Philip Gossett nell'introduzione all'edizione facsimile dello spartito di *Medea* edito da Carli (*Medea in Corinto... a facsimile edition of a printed piano-vocal score* New York, Garland, 1986): «Mayr made effort to 'modernize' his score ... by attempting to create longer lyrical periods in the Rossinian manner», e correggendo così il suo stile basato su «a succession of shorter fragments. In lyrical scenes this technique is rarely moving, but in highly dramatic scenes the succession of shorter phrases can be striking in its immediacy and emotional power».

mente il coro nel meccanismo drammatico:²⁶ la «moltitudine di popolo» non si limita ad un ruolo celebrativo ma interloquisce con autorevolezza con i solisti. Il risultato è che l'equilibrio formale si altera e le strutture dell'aria solistica ne risentono, accolgono la presenza del coro: danno forma a questa interazione perfino in quelle scene più caratterizzate in senso cerimoniale e festoso, dove tutto sommato al popolo non spetterebbe che un ruolo di magnificenza, ampiezza scenica, eco sonoro.

Nella sua aria di sortita ('Di gloria all'invito', n. 2), per esempio, Giasone è accolto vittorioso dal popolo di Corinto e dall'esercito degli Argonauti. La scena serve solo ad amplificare l'esordio del dramma con ampio sfarzo scenico,²⁷ evidenziato nel testo dall'uniformità metrica, dalla regolarità della scansione accentuativa e dalla ridondanza tra solista e coro. La cavatina è strutturata in quartine parallele di senari, diversificate per schemi di rime in relazione agli interlocutori cui Giasone si rivolge: in successione il re di Corinto, la principessa, i seguaci; è statica, perché nulla viene a turbare il trionfo dell'eroe; nella tradizione delle arie belliche è in Re maggiore con trombe, timpani e banda militare. Preceduta da un solenne coro cerimoniale in ottonari, prevalentemente omoritmico, la voce di Giasone si libra come vera affermazione di potenza, diremmo quasi di erotico esibizionismo.²⁸ La statura dell'eroe costringe poi il coro ad adeguarsi alla sua scansione in senari:²⁹ in quel metro è infatti

²⁶ Si ricordi che a Napoli aveva operato a lungo Calzabigi reduce della stagione riformatore gluciana a cui allude Lichtenthal, e assieme a lui (e in concorrenza con lui) avevano operato riformatori ben più radicali come De Gamerra. Sull'operismo napoletano di fine Settecento e sulla sua vena programmaticamente riformatrice cfr. FRANCO PIPERNO, *Teatro di stato e teatro di città. Funzioni, gestioni e drammaturgia musicale del San Carlo dalle origini all'impresariato Barbaja*, in *Il teatro di San Carlo*, a cura di Carlo Marinelli Roscioni, Napoli, Guida, 1987, pp. 61-118 e TOBIA R. TOSCANO, *Il rimpianto del primato perduto: dalla rivoluzione del 1799 alla caduta di Murat*, in *Il teatro di San Carlo, 1737-1987: l'opera, il ballo*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa, 1987, pp. 77-118.

²⁷ Nella tradizione del mito di Medea una scena di trionfo analoga a quella di Romani si trova solo nella *Médée* di Cherubini dove il librettista Hoffmann aveva immaginato che il vello d'oro fosse stato portato a Corinto da tutti gli Argonauti. L'espedito aveva consentito a Hoffman di creare la giusta ampiezza scenica e retorica per introdurre il colpo di scena dell'improvviso e inaspettato apparire di Medea, che a sua volta adatta all'opera un celebre quadro dell'omonimo balletto di Noverre.

²⁸ È sufficiente d'altronde dar senso allegorico al primo verso per scioglierne le implicazioni erotiche. Sulle valenze erotiche del canto lirico cfr. il quadro di riflessioni e studi che tracciano MARCO BEGHELLI, *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, rispettivamente alle pp. 123-136, e DAVIDE DAOLMI-EMANUELE SENICI, *L'omosessualità è un modo di cantare. I contributi 'queer' all'indagine sull'opera in musica*, ivi, pp. 137-178.

²⁹ Il passaggio da ottonari a senari ben ritmati caratterizza il personaggio nello stereotipo dell'eroe e non dell'amante patetico – sul quale è invece tagliato il rivale Egeo: una simile successione si riscontra per esempio nella sortita da Arsace della *Semiramide* impasticciata da Da Ponte (1811). Cfr. DANIELA GOLDIN, *Vita, avventure e morte di Semiramide*, in EAD. *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985, p. 200.

scandita la strofa con cui il coro intercala a mo' di ritornello i suoi omaggi alla famiglia reale.

Inaspettatamente, però richiami tematici collegano il coro introduttivo all'esordio dell'eroe: nel suo primo distico, intonato come stentorea apostrofe vocalizzata, plateale e acuta, Giasone rivolge una frase di ben sette battute al sovrano, ma in realtà al pubblico che deve riconoscere subito lo *status* e la dignità sociale del personaggio. Come si vede nell'esempio n. 5, il periodo iniziale è ambivalente perché le prime sette battute variano il tema della seconda strofa del coro (bb. 49-53), che non tornerà più nel corso dell'aria; le altre presentano invece regolarità metrica nell'accompagnamento orchestrale prima assente,³⁰ e sono costruite su un andamento armonico e melodico nuovo, analogo a quello che intonerà di lì a poco le altre quartine dell'aria. Il tutto sembra insomma costruito con una sezione introduttiva di cerniera tra coro d'apertura e solista e un inizio dell'aria vera e propria introdotta dalle tre battute d'orchestra (bb. 8-10).³¹ Da quel momento infatti il coro e Giasone si alternano: l'eroe, già rivoltosi al sovrano in questa prima quartina, prosegue nelle due successive per rendere omaggio all'amata, e salutare poi il popolo tutto; ogni volta il coro acclama le sue dichiarazioni. Entro ogni frase o 'strofa' l'impianto tonale è assolutamente stabile, idoneo a garantire la coerenza della struttura sotto le imprevedibili foggie che assumono le varianti del canto solistico di Nozzari, vero «completamento e prolungamento del compositore».³²

Dopo la plateale apertura delle prime sette battute, 'Di gloria all'invito' è dunque costruita in un crescendo di sontuosità secondo moduli virtuosistici che potremmo definire a strofe variate. La seconda e la terza ripresa dell'eroe

³⁰ Cfr. la distinzione tra melodie 'aperte' e 'chiuse' in FRIEDRICH LIPPMANN, *Per un'esegesi dello stile rossiniano*, «Nuova rivista musicale italiana», II, 1968, pp. 813-856: 817, oltre al commento di SAVERIO LAMACCHIA, *'Solita forma' del duetto o del numero? L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore musicale», VI, 1999, pp. 119-144.

³¹ Anche l'articolazione armonica contribuisce a questa ambiguità: l'antecedente apre in tonica e chiude in dominante così da consentire al conseguente di ripartire in tonica. Ma le tre battute orchestrali intermedie provvedono a completare la cadenza avviata dall'antecedente e ad aprirne un'altra per lanciare il conseguente:

I-V || I-V⁷ - I-V-I

³² RENATO DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, VI, Torino, EdT, 1988, pp. 1-76: 8, utilizza queste parole per definire il ruolo del cantante nell'opera italiana e affrancarlo da una tradizione critica e storiografica che a lungo l'ha dipinto come strumento passivo, competitore o usurpatore del ruolo creativo dell'autore. Se le sue osservazioni valgono sempre nel caso dell'opera italiana, tanto più sono adeguate al caso di un cast d'eccezione come fu quello composto da Colbran, Nozzari e García per le recite di *Medea in Corinto*. Sulla questione cfr. anche DANIELA TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da 'Tancredi' a 'Semiramide'*, Roma, Torre d'Orfeo, 1996, pp. 11-17.

hanno andamento sufficientemente analogo alle bb. 11 e seguenti della prima per essere riconosciute, appunto, come riprese, sebbene si costruiscano su un fraseggio sintatticamente più coerente e regolare (cfr. es. 5).³³ I *refrains* del coro, così come le regolari e brevi introduzioni orchestrali a ogni ripresa di Giasone e la costanza del metro poetico e musicale danno rilievo agli interventi del tenore e lasciano percepire una struttura strofica molto netta, non inficiata nemmeno dall'improvviso scarto tonale alla dominante su cui è omogeneamente intonata la seconda quartina, con relativo 'applauso' del coro.

Coro introduttivo, Re maggiore

Fosti grande allor che apristi
 mari ignoti a ignote genti;
 grande allor che i Tauri ardenti
 il tuo braccio al suol prostrò.
 Ma più grande allor che pace
 col tuo sangue acquista un regno,
 quando al trono fai sostegno,
 che rovina minacciò.

Preludio, Re maggiore

GIASONE Di gloria all'invito
a Creonte fra l'armi volai;

Sezione A, Re Maggiore

 per te s'io pugnai,
 tel dica il tuo cor.
 CORINTI Di gloria il sentiero
 tu calchi primiero;
 per te degni eroi
 soccombe il valor.

Sezione A', La maggiore

GIASONE Spronavami all'ire
a Creusa l'amato tuo nome;
 m'accrebbe l'ardire
 Imene ed Amor.
 CORINTI Di gloria, *etc.*

³³ La quartina rivolta all'amata, è articolata in nove battute (per la ripetizione di un emistichio nel finale) ma seguita poi da sei battute di coda; l'ultima quartina è cantata in altre nove battute (sempre per la ripetizione di un inciso verso il finale) prima che il coro s'aggiunga al solista in un'ampia coda finale di ben 26 battute.

Il ruolo di primo piano assunto dal coro in queste arie dà la misura dell'ampiezza della sperimentazione napoletana a fine Settecento e inizio Ottocento,³⁶ sperimentazione di forme e di situazioni drammatiche 'musicabili', che la musica cioè potesse aspirare a esprimere con mezzi propri, magari coordinando l'integrazione tra coro e pantomima.³⁷ Nella *Medea in Corinto* sono infatti contemplate tutte le tipologie di presenza drammatica del coro elencate poi da Lichtenthal:

sia che il coro esprima con immagini contrastate il tumulto di una sedizione, o le parti si sfidino mutuamente o l'uno domandi ciò che l'altro ricusa, e difenda ciò che il suo avversario vuol attaccare; sia che riuniti da un sol interesse, i personaggi dimostrino i loro timori, il loro spavento, la loro gioia innocente o feroce, la loro riconoscenza, indirizzino voti al cielo, si leghino con un giuramento solenne, sia che in una festa trionfale un intero popolo innalzi fino al cielo canti di vittoria: il coro è uno dei più bei ornamenti della scena lirica, ed offre colle sue masse imponenti il complesso più magnifico dell'unione della melodia all'armonia, e delle voci all'orchestra.

È questa la tradizione con cui pochi anni dopo il varo di *Medea in Corinto* deve fare i conti Rossini al suo esordio napoletano, quando lo si avvisava che stava per avventurarsi in un teatro che risuonava «ancora dei melodiosi accenti delle *Medea* e della *Cora* dell'egregio sig. Mayr».³⁸ E tuttavia se conteggiano gli interventi corali nelle opere napoletane di Rossini – e per quanto grossolano sia questo metodo di analisi³⁹ – si nota che in verità il coro ha un

zione con largo uso di ottoni e arpa, gli elementi marziali, e lo «stile bombastico, grandioso, alla Grand'opéra» non sembrano, infatti, neppure questi, conquiste definitive di Mayr ma opzioni stilistiche tra tante da usare all'occorrenza (e magari anche prima del 1803).

³⁶ Già nella moderata *Fedra* di Salvioni e Paisiello (1788), per dirne una, è prevista una scena drammatica in cui all'apparire del Toro marino inviato da Nettuno a ghermire Ippolito, il coro irrompe improvvisamente e deforma la regolare struttura d'un duetto d'amore tra il principe e Aricia. Cfr. PAOLO RUSSO, *Fedra o Aricia: le ragioni delle cagioni episodiche*, in *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*, atti del convegno (Taranto, 20-23 giugno 2002), a cura di Francesco Paolo Russo, in corso di stampa.

³⁷ Sull'introduzione del ballo 'analogo' nell'opera cfr. ANDREA CHEGAI, *Sul 'Ballo analogo' settecentesco: una drammaturgia di confine fra opera e azione coreutica*, in *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Miloss*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1996, pp. 139-175.

³⁸ Il «Giornale delle due Sicile», in un citatissimo articolo del 25 settembre 1815.

³⁹ È evidente che un simile approccio quantitativo prescinde dalle dimensioni e dall'impegno compositivo di ciascun numero lirico, e deforma quindi la percezione dell'effettiva incidenza del ruolo drammatico del coro. È però significativo della quantità e varietà di situazioni in cui esso può essere coinvolto.

ruolo molto variabile;⁴⁰ poco frequenti sono inoltre le occasioni in cui il coro non è soltanto «concertato» destinato cioè a «formare da per se solo un pezzo di musica» d'introduzione o d'ambientazione dopo una mutazione scenica, ma «d'accompagnamento» che lo intrecci cioè all'aria solista. La tabella I elenca tutti i pezzi con coro nelle opere napoletane serie di Rossini – introduzioni e finali d'atto compresi – ma esplicita solo i casi in cui il coro si intreccia a numeri solisti.

Tabella I

Elisabetta, regina d'Inghilterra (1815)

nn. 1-4, 8, 10, 11, 15; n. 3: cavatina di Elisabetta; n. 11: scena e aria di Norfolk; n. 15: scena e rondò di Elisabetta

Otello (1816)

nn. 1, 2, 5, 9, 10; n. 2: cavatina di Otello

Armida (1817)

nn. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 15; n. 5: scena e aria di Gerlando

Mosé in Egitto (1818)

nn. 1, 2, 5, 7, 8, 10, 11, 12; n. 2: quintetto con coro; n. 7: aria di Amaltea; n. 8: scena e quartetto; n. 11: aria di Elcia; n. 12: preghiera di Mosé

Ricciardo e Zoraide (1818)

nn. 1-3, 5, 6, 8, 9, 12, 14, 15; n. 2: scena e cavatina di Agorante; n. 12: scena e quartetto; n. 15: gran scena di Zoraide

Ermione (1819)

nn. 1-3, 6, 7, 9, 10; n. 3: duetto di Ermione e Pirro; n. 6: aria di Pirro; n. 9: gran scena di Ermione

La Donna del Lago (1819)

nn. 1-2, 6, 7, 9, 10, 12, 13; n. 2: coro e duetto di Elena e Uberto; n. 6: coro e cavatina di Rodrigo; n. 9: duetto e terzetto di Elena, Uberto e Rodrigo; n. 10: aria di Malcom

Maometto II (1820)

nn. 1, 3, 4, 5, 6, 8, 11; n. 3: scena e terzettone; n. 4: coro e cavatina di Maometto; n. 8: scena e aria di Maometto

Zelmira (1822)

nn. 1, nn. 4, 5, 6, 8, [8], 10, 11; n. 4: coro e cavatina di Ilo; n. 5: duetto di Ilo e Zelmira; n. 6: aria di Antenore; n. 8: coro e aria di Emma; n. 10: quintetto

⁴⁰ Cfr. D. TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio* cit., p. 19, che rivede una osservazione di FRANCESCO DEGRADA, *Al gran sole di Rossini*, in *Il teatro di San Carlo, 1737-1987* cit., pp. 133-168: 136 e 164.

Con l'eccezione delle opere di tradizione quaresimale⁴¹ – come il *Mosé in Egitto* (ma prima ancora il «dramma con cori» *Ciro in Babilonia*), – il coro parrebbe spesso marginale, soprattutto in drammi come *Otello*, *Armida* o *Ermione* più concentrate sulle vicende individuali; perfino in opere come *Maometto II* o *Zelmira* dove la ricerca formale è radicale, le masse corali ne sono poco coinvolte e comunque principalmente negli ampi numeri d'assieme: introduzioni, finali, oltre che in quel numero incredibile per dimensioni e concezione drammatica che è il terzettone del prim'atto del *Maometto*.

In queste opere infatti muta radicalmente la drammaturgia del coro e il suo apporto all'aria solista: la standardizzazione delle forme che le caratterizza si ripercuote sulla varietà formale e drammatica cui era stato impiegato precedentemente nelle sperimentazioni napoletane e di Mayr in particolare. Ora non è più elemento drammatico dinamico che deforma la struttura dell'aria ma normalmente si riduce a corona cerimoniale che sottolinea ed enfatizza le articolazioni della struttura standard nel tempo di mezzo, nella volta della cabaletta e nella coda. Carlo Ritorni avrebbe d'altronde osservato poco dopo che sebbene «coi rondò va unito il coro, né perciò quelli si dicono meno essere pezzi *assoli*» d'altronde «un semplice suono d'instrumenti fa lo stesso uffizio» del coro *da dentro* e in generale «qualche volta un altro interlocutore, specialmente secondario, nella cavatina piucché nei rondò, fa invece del coro, ciocché dicesi pertichino, accompagnando subalternamente».⁴² Vi sono infatti casi in cui la sua presenza è ancora più marginale: nell'aria di Gernando in *Armida* (n. 5) interviene soltanto nel tempo di mezzo con una invocazione *da dentro* che consente al tenore di far scattare la cabaletta. Nel rondò finale di *Elisabetta regina d'Inghilterra* si limita ad animare il tempo di mezzo irrompendo in scena e a festeggiare il lieto fine con poche battute conclusive: ad intrecciarsi con il tempo d'attacco e il cantabile dell'aria di Elisabetta provvede il coro «di musicisti»⁴³ composto dai soli Leicester, Matilde, Guglielmo. Le arie di Pirro nell'*Ermione* (n. 6) e di Antenore in *Zelmira* (n. 6) – arie che pure sperimentano nuovi agglomerati vocali e un primo tentativo di superare la schematicità del numero chiuso – utilizzano il coro nei punti canonici ma non ne sfruttano la presenza per alterare la forma del numero lirico: in *Ermione*

⁴¹ Su questa tradizione cfr. gli studi di FRANCO PIPERNO, *Il 'Mosè in Egitto' e la tradizione napoletana di opere bibliche*, in *Gioachino Rossini 1792-1992: Il testo e la scena*, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994, pp. 255-271; *'Stellati sogli' e 'immagini portentose'*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini e Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 267-298.

⁴² *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica, compilati da Carlo Ritorni*, Milano, Giacomo Pirola, 1841, pp. 42-43.

⁴³ *Ammaestramenti* cit., p. 140: «Distinguo due generi di coro. Quando favellano turbe, quando cantano musicisti».

l'interesse è concentrato nell'interazione tra Pirro e gli altri solisti, Oreste Andromaca Ermione, nell'adagio quasi trasformato in duetto tra quest'ultima e Pirro, e nella fusione tra tempo di mezzo e cabaletta; il coro interviene solo nella coda dell'adagio e nella volta e coda della cabaletta. Nell'aria di Antenore in *Zelmira*, eccezionalmente, il coro sottrae addirittura l'adagio dell'aria al solista ma la percezione complessiva è comunque banalmente quella di un numero frastagliato con tradizionale pezzo corale in un unico movimento⁴⁴ frammisto al tempo d'attacco e al tempo di mezzo: la sua presenza è quindi sostanzialmente indifferente per la struttura dell'aria.⁴⁵

Eventuali eccezioni risaltano, pertanto, appunto come tali: la ricchezza del coro nella cavatina di Elisabetta (*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, n. 3), per esempio, rende interessante, nell'opera che presentava Rossini per la prima volta al pubblico napoletano, un celebre autoimprestito dall'*Aureliano in Palmira* e veste con panni seri una cavatina comica che stava per essere riutilizzata nel *Barbiere di Siviglia*;⁴⁶ il coro conclusivo di *Armide*, con gesto drammatico plateale impedisce ad Armida di cantare la propria cabaletta, e s'integra con la pantomima dei demoni che tirano il carro della maga.

Ridotto a poco più che un pertichino, in generale il coro parrebbe davvero superfluo, soprattutto fino a che in un numero lirico consideriamo significativa solo la sua struttura formale. Poiché tuttavia la percezione che, allora come oggi, si aveva dell'opera riconosceva un ruolo rilevante alla presenza dei cori, val la pena di interrogarsi su quale fosse il nuovo quadro drammatico a cui esso il contribuiva con il suo fascino, val la pena di chiedersi quale altra chiave di lettura possa funzionare nello stabilire il senso dei numeri operistici, un senso che possa accogliere anche il coro con la sua prevedibilità formale.

Allo scopo può servire verificare come Rossini costruisca uno dei *topoi* più tipici dell'operismo sancarlino. In *Otello* (1816), *Ricciardo e Zoraide* (1818), *La Donna del lago* (1819), *Maometto II*, *Zelmira* prevede infatti una di quelle scene di trionfo dell'eroe-amoroso tanto care a Nozzari e particolar-

⁴⁴ Sui cori in un unico movimento che entrano a far parte di insiemi più vasti o semplicemente abbinati a un altro pezzo cantabile, cfr. D. TORTORA, *Drammaturgia del Rossini serio* cit., p. 47.

⁴⁵ Se ne veda l'analisi in S. LAMACCHIA, *L'aria in quattro tempi nel primo Ottocento* cit., p. 130, dove osserva che «nell'aria della *Zelmira* il coro sottrae addirittura ad Antenore il ruolo di solista per un intero tempo cantabile. Nondimeno, lo schema drammatico musicale... non cambia».

⁴⁶ La cabaletta di Elisabetta è ripresa dalla cabaletta *Ma se mi toccano* di Rosina. Cfr. il saggio di JEREMY COMMONS introduttivo alla edizione discografica di *Elisabetta regina d'Inghilterra*, Opera Rara-orc22. Philip Gossett nella introduzione al facsimile della partitura autografa di *Otello* edita da Garland nel 1979 chiarisce che «while [*Elisabetta* e *La gazzetta*] remaining above the level of *pasticcis*, show the composer nervously presenting himself to the demanding Neapolitan public by borrowing many of the better pages from early operas» (p. I).

mente curate da Mayr nella sua *Medea*. Coro, marcia di trionfo e banda sul palco costruiscono scene sontuose analoghe a quelle che accolse Giasone nella Corinto di Creonte e Creusa (e Medea). Probabilmente doveva essere prevista anche in *Elisabetta* perché il coro n. 4 e il successivo recitativo di Nozzari sembrano preparare con tutti i crismi una stentorea cavatina che invece incredibilmente manca.

In *Otello* e *Ricciardo* la situazione drammatica è ricalcata pari pari sulla *Medea in Corinto*: in tutti e tre i casi siamo ad inizio dell'opera (n. 2) e abbiamo un eroe amoroso che rientra vincitore accolto dal popolo e dall'esercito festante. Le cavatine di Otello e Agorante, tuttavia, non seguono direttamente la marcia e il coro introduttivo, ma sono preceduta da alcune battute in recitativo, prima di articolarsi poi nelle forme dell'aria quadripartita.⁴⁷ Le tre strofe che in Mayr servivano ad esaltare il virtuosismo del tenore sullo sfondo di un numero essenzialmente corale vengono riconcepite in termini solistici, come alternanza di momenti affettivi diversi, e il passaggio da una passione all'altra viene giustificato da mozioni interiori dell'animo dell'eroe: il tenore si trova riconvertito da stentoreo esibizionista a soggetto portatore di emozioni più complesse e sfumate.

OTELLO (I,1-2: Introduzione e Cavatina di Otello, nn. 1-2)

CORO	Viva Otello, viva il prode delle schiere invitto duce! Or per lui di nuova luce torna l'Adria a sfolgorar. Lui guidò virtù fra l'armi, militò con lui fortuna, s'oscurò l'Odrisia luna del suo brando al fulminar	Allegro, 4/4 Fa
OTELLO	Vincemmo o prodi. I perfidi nemici caddero estinti. Al lor furor ritolsi [...]	Vivace marziale 4/4 Re
	A sì per voi già sento nuovo valor nel petto. Per voi d'un nuovo affetto sento infiammarsi il cor. (Premio maggior di questo da me sperar non lice:	Andantino, 6/8 La

⁴⁷ Sulle arie quadripartite cfr. S. LAMACCHIA, 'Solita forma' del duetto o del numero? cit.

ma allor sarò felice
quando il coroni Amor.)
JAGO (T'affrena! la vendetta
cauti dobbiam celar.)
CORO Non indugiar; t'affretta [Tempo I 4/4] Re
deh vieni a trionfar!
OTELLO (Amor dirada il nembo
cagion di tanti affanni,
comincia co' tuoi vanni
la speme a ravvivar.)
CORO Non indugiar, t'affretta
Deh! vieni a trionfar.

RICCIARDO E ZORAIDE (I,1: Introduzione e Cavatina, nn. 1-2)

CORO Cinto di nuovi allori Andantino Marziale 2/4 Do
riede Agorante a noi,
degli africani eroi
primiero nel valor.
Tra bellici sudori
fiaccò l'orgoglio insano
del temerario Ircano
col brando punitor.

AGORANTE Popoli della Nubia, ecco tra voi
il vostro duce, il re; vinsi, dispersi
i ribelli seguaci
del fuggitivo Ircano,
ei, che nato nell'Asia, in questi lidi
fondò nascente impero, e ardì negare
di sua figlia Zoraide a me la mano,
che pur ritolsi al rapitor Ricciardo,
per cui sdegnoso contro me già move
tutte d'Europa le nemiche schiere;
proveranno ancor queste il mio potere.
Minacci pur: disprezzo Marziale 4/4 Fa
quel suo furore insano.
Con questa invitta mano
di lui trionferò.
Sul trono a suo dispetto Andantino 6/8 Lab
tutti i trionfi miei

	coronerà colei che il core m'involò.	
CORO	Sì, con quel serto istesso, che offrirti è a noi concesso, che amor per te formò.	Allegro 4/4 modulante
AGORANTE	Or di regnar per voi tutta la gioja io sento; e tanto è il mio contento, che esprimerlo non so.	Allegro 4/4 Fa

La notevole analogia delle due arie non deve stupire: i libretti per *Otello* e *Ricciardo e Zoraide* sono infatti usciti dalla medesima penna di Francesco Berio di Salsa. In libretti successivi, invece, – nella *Donna del lago*, in *Zelmira* (entrambi di Andrea Leone Tottola) e in *Maometto* – per la medesima situazione drammatica, Rossini toglie il recitativo tra il coro introduttivo e l'aria così che il coro stesso funga quasi da scena introduttiva. Il coro torna poi ad animare solo le sezioni standard: nella cavatina di *Maometto II* (n. 4), che pure riesce a dar forma alle quattro sezioni canoniche con due sole quartine di testo, il coro si inserisce nel tempo di mezzo ed echeggia poi nella volta e nella coda della cabaletta.

MAOMETTO Sorgete, e in sì bel giorno,
 o prodi miei guerrieri,
 a Maometto intorno
 venite ad esultar.

CORO Del mondo al vincitor
 eterno plauso e onor.

MAOMETTO Duce di tanti eroi,
 crollar farò gl'imperi,
 e volerò con voi
 del mondo a trionfar.

Nella cavatina di Ilo, n. 4 della *Zelmira*, partecipa sia alla cabaletta in quinari ben profilata 'Cara, deh attendimi' sia alla sezione precedente che fonde tratti da tempo d'attacco e cantabile:⁴⁸ il suo apporto è però decisamente

⁴⁸ Sul profilo melodico delle varie sezioni del numero cfr. FRIEDRICH LIPPMANN, *Per un'esegesi dello stile rossiniano*, «Nuova rivista musicale italiana», II, 1968, p. 813-856: 917 e poi S. LAMACCHIA, *L'aria in quattro tempi nel primo Ottocento* cit., pp. 122.

secondario rispetto allo spaesamento creato da questo esordio irregolare. Nell'aria di Rodrigo della *Donna del lago* (n. 6), infine, il coro interrompe più volte il canto solista con materiale tematico della prima sezione del numero e garantisce una notevole compattezza che potrebbe richiamare il canto con *refrain* visto nella *Medea in Corinto*: a ben vedere però, neanche qui la vera novità sta nell'integrazione tra solista e coro, ma nell'esordio dell'aria con una sezione cabalettistica. Rodrigo, eroe amante sì ma arrogante e insensibile che tenta di forzare Elisabetta alle nozze impostele dal padre, esordisce infatti nel tempo d'attacco con una breve melodia aperta che ha già il piglio ma soprattutto la forma di una cabaletta. Dal canto suo il coro si limita ad asseverare questa percezione: interloquisce fin da questa prima sezione nella 'volta' (cfr. es. 6) e nella coda, e ripete la medesima formula nella vera cabaletta conclusiva.

Lo sfarzo serve a dar voce all'arroganza di Rodrigo: la sua cavatina d'altra parte deve imporsi con rilievo all'attenzione dello spettatore perché è una delle poche apparizioni di Rodrigo, personaggio emotivamente poco rilevante – tanto da essere presente in un solo altro numero dell'opera (terzetto n. 9) oltre che in questa cavatina e, ovviamente, nel finale (n. 7) –, ma anche personaggio drammaticamente essenziale poiché procura tutte le principali peripezie della vicenda.

In questo caso, quindi, ma anche negli altri sopra accennati, il coro assolve dunque ad una funzione principalmente retorica, destinata ad amplificare degnamente alcune situazioni drammatiche. La sua presenza nelle code vocalizzate e non tematiche conferisce loro una esplicita funzione drammatico-assertiva,⁴⁹ soprattutto qualora abbiano estensioni largamente superiori alla sezione tematica o s'incarichino di presentare parti di testo rilevanti dal punto di vista narrativo e drammatico. Nelle ridotte dimensioni delle singole sezioni del numero, quando sono arricchite dal coro queste sezioni cadenzali assolvono al medesimo ruolo retorico della stretta nella macroforma del numero – secondo Lichtenthal «una specie di perorazione, e una parte essenziale del discorso musicale».⁵⁰

La nuova percezione del ruolo del coro era esplicitata già allora dall'«Avvertimento al pubblico» premesso al libretto del *Barbiere di Siviglia* che imputa alcuni scostamenti dall'originale di Beaumarchais alla «necessità di introdurre nel soggetto medesimo i cori, sì perché voluti dal moderno uso, sì perché indispensabili all'effetto musicale in un teatro di una ragguardevole

⁴⁹ Su questo vale partire da G. PAGANNONE, *Mobilità strutturale della 'lyric form'* cit., e ID., *Tra 'cadenze felicità felicità felicità' e 'melodie lunghe lunghe lunghe'*, «Il Saggiatore musicale», IV, 1997, pp. 53-86.

⁵⁰ P. LICHTENTHAL, *Dizionario* cit., s.v. 'stretta'.

ampiezza». Il rilievo retorico che il coro riversa sul numero musicale a cui s'intreccia, s'estende come per sineddoche anche all'intero rito sociale della rappresentazione teatrale: per travestire in stile comico una cabaletta seria come quella di Elisabetta per Rosina era necessario togliere il coro, ma in un teatro d'una ragguardevole ampiezza perfino in un'opera buffa esso era percepito ormai come necessario ornamento, nonostante che «l'incidenza del tratto epico (la funzione drammatico musicale riservata al coro è di tipo eminentemente narrativo) crei scarti sistematici nella percezione del tempo della rappresentazione, di fatto inadeguata alla commedia per musica».⁵¹

Una volta ridefinito il suo ruolo da drammatico-coreutico⁵² a retorico celebrativo, il coro contribuisce in modo decisivo a determinare la gerarchia delle arie (e dei personaggi). In tutte le arie che abbiamo sopra indicato – dalle cavatine di Otello e Agorante a quelle di Rodrigo, Maometto e Ilo – emerge soprattutto nelle code con esplicite funzioni drammatico-assertive; in quella di Rodrigo, la forma è costruita con due apparenti cabalette in modo da creare più occasioni di volte e code così che il coro possa aumentare i propri interventi e il proprio 'peso' drammatico'. In generale quando s'intrufola al termine di un'aria costruita nella convenzionale architettura in tre o quattro parti, il coro ne modifica le proporzioni, ne sposta il baricentro, amplifica una sezione a scapito delle altre, e soprattutto deforma l'equilibrio tra sezione tematica e sezione cadenzale. Ne risultano forme che potremmo definire «end-accented», in analogia ai finali dotati di una stretta più estesa rispetto al *concertato* intermedio.⁵³ Ne abbiamo già viste in Mayr, in quei numeri lirici in cui la sezione enfatica conclusiva assumeva dimensioni largamente superiori a quelle tematiche, o esponeva parti di testo rilevanti dal punto di vista narrativo e drammatico; nell'operismo rossiniano, e poi in quello di Bellini e Donizetti, tuttavia, sono sempre più frequenti. Come si vede dalla tabella II, le code delle cavatine sono molto estese in rapporto all'intero numero eppure devono limitarsi per la presenza della banda sul palco che contribuisce all'enfasi nel numero; nei casi che per situazione drammatica non possono contemplare la banda militare il fenomeno è ancor più macroscopico come si vede nell'aria di Antenore di cui, vista la forma irregolare, diamo il conteggio della sola cabaletta.

⁵¹ FEDELE D'AMICO, *A proposito d'un 'Tancredi'*, in *Colloquium 'Die stilistische Entwicklung der Italienischen Musik Zwischen 1770 und 1830 und ihre Beziehungen zum Norden'*, (Rom 1978), Laaber, Arno Volk-Laaber Verlag, 1982 (Analecta musicologica, XXI), pp. 61-71.

⁵² Sull'intreccio tra ruolo coreutico e corale in Rossini cfr. *Di sì felice innesto. Rossini, la danza, e il ballo, teatrale in Italia*, a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1996.

⁵³ La definizione è di S. L. BALTHAZAR, *Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale* cit., p. 237: una traduzione italiana che prendesse a prestito la terminologia metrica, le definirebbe forme tronche: rispetterebbe la sostanza ma tradirebbe il corretto equilibrio formale.

Tabella II

Otello, n. 2 Cavatina di Otello

battute	11 di introduzione orchestrale	vivace marziale, 4/4, Re
”	21 di tempo d’attacco,	vivace marziale, 4/4, Re
”	19 di cantabile	andantino, 6/8, La
”	12 di tempo di mezzo	I tempo, 4/4, Re
”	63 di cabaletta:	I tempo, 4/4, Re
	23 di prima sezione	
	5 di volta	
	35 di seconda sezione con coda	
”	40 di marcia conclusiva.	

Ricciardo e Zoraide, n. 2 Cavatina di Agorante

battute	17 di introduzione	
”	37 di tempo d’attacco	marziale, 4/4, Fa
”	36 di cantabile,	andantino, 6/8, Lab,
”	16 di tempo di mezzo	allegro, 4/4, modulante
”	77 di cabaletta:	allegro, 4/4, Fa
	23 prima sezione	
	11 di volta	
	43 di seconda sezione con coda	
”	38 di marcia della banda sul palco	

Donna del lago, n. 6 Cavatina di Rodrigo

battute	40 di marcia	allegro moderato, 4/4, Do
”	64 di coro	allegro moderato, 4/4, Do
”	205 di Aria	
”	65 di tempo d’attacco:	a piacere, 4/4, Do
	23 di prima sezione	
	21 di ponte con coro e materiale tratto dalla marcia introduttiva	
	15 di ripresa abbreviata con coro	
	6 di coda con coro	
”	58 di cantabile	andante con moto 2/4 Fa
”	15 t. di mezzo del coro con materiale della introduzione	allegro, 4/4, modulante
”	67 di cabaletta:	allegro, 4/4, Do
	15 di prima sezione	
	13 di volta	
	40 di ripresa con coda e marcia conclusiva	

Zelmira, n. 6, Aria di Antenore

...

battute	89 di cabaletta:	allegro, 3/4, La
	17 di prima sezione,	
	14 di volta,	
	58 di seconda sezione con coda	

La trasformazione dell'intervento del coro da situazione drammatica dinamica a enfasi retorica cerimoniale nei confronti del solista si può considerare una convezione consolidata nel corso degli anni venti dell'Ottocento, e si ripercuote sul repertorio precedente assimilandolo. Nel 1829, pochi anni prima della *Norma*, il Teatro Carcano decise di presentare al pubblico milanese i successi europei di Giuditta Pasta,⁵⁴ recuperò *Medea in Corinto* e chiese a Mayr alcuni ritocchi alla partitura,⁵⁵ tra questi una nuova cavatina per il trionfo di Giasone, 'Di gloria all'invito'. La struttura che abbiamo sopra definito 'a strofe variate', venne riformulata e l'exasperazione delle differenze di fraseggio, di agogica, di accompagnamento, di contenuto testuale della strofa intermedia, trasformò la cavatina in una vera aria quadripartita; fra gli omaggi a Creusa e a Creonte, Romani inserì, infatti, una riflessione nostalgica *a parte* dell'eroe su Medea, la consorte ripudiata, e Mayr la intonò come vero e proprio cantabile.

CORINTI Grande sei, primier varcando
nuovo mar fra ignote genti;
grande sei, ché i Tauri ardenti
il tuo braccio al suol prostrò.
Ma più grande allor che pace
col tuo sangue acquista un regno,
quando al trono fai sostegno,
che rovina minacciò.

GIASONE Sposa, signore, è pago
il comun voto: io vinsi. Oh me felice!
che almen potei mostrarvi, amico il fato,
he un cor non serbo a' benefizi ingrato.

a Creonte Di gloria all'invito
tra l'armi volai;
per te s'io pugnai
tel dica il tuo cor.

⁵⁴ Cfr. il mio *Giuditta Pasta cantante pantomima*, «Musica e storia», X, 2002/2, pp. 497-532.

⁵⁵ Sulla vicenda il mio '*Medea in Corinto*' di Felice Romani cit.

- CORINTI Di gloria il sentiero
 tu calchi primiero;
 per te degli eroi
 soccombe il valor.
- GIASONE (Pur, fra sì liete immagini,
 Medea scordar non so:
 è un'empia, è ver, ma misera,
 ma questo cor l'amò.)
- L'amante, l'amico
 voleste a difesa?
 Corinto fu illesa:
 nemici non ha.
- Di sposo, di figlio
 chiedeste il valore?
 Corinto terrore
 di Grecia sarà.
- CORO La patria fu illesa
 nemici non ha:
 Corinto terrore
 di Grecia sarà.

Il cerchio si chiude e Mayr riprende a Rossini ciò che gli aveva prestato ai suoi esordi napoletani: il calco per questa riscrittura sta infatti nelle cavatine di Otello e Agorante. Alcuni versi in recitativo staccano l'aria dal coro precedente, Mayr evita poi i richiami tematici tra le sezioni corali e l'aria, sovrappone l'esercito e il popolo al solista solo nei punti di articolazione della forma, ma soprattutto dilata notevolmente la coda conclusiva: quel che era un grande affresco corale d'esordio⁵⁶ si trasforma in una vera e propria aria del primo tenore.⁵⁷ Nella versione del Carcano, d'altra parte, il ruolo di Giasone s'era notevolmente accresciuto, almeno nell'economia globale della compagnia: ad Egeo, l'altro primo tenore a suo tempo interpretato da García, venne tagliata un'aria del second'atto (II,10) e il suo ruolo fu ridotto a poco più che una seconda parte.

⁵⁶ Sulle funzioni drammatiche dei numeri musicali in *Medea in Corinto*, cfr. il mio *'Medea in Corinto' di Felice Romani e Johann Simon Mayr*, dissertazione per il Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali, Università di Bologna, a. a. 2001-2002, relatori Lorenzo Bianconi e Paolo Fabbri.

⁵⁷ Una lettura di *Di gloria all'invito* come modello delle arie quadripartite si trova in S. LAMACCHIA, *'Solita forma' del duetto o del numero?* cit.

Esempi musicali
Example musical

Es. / Ex. 1a - *Norma*, Coro e sortita di Oroveso, bb. 41-46.

191

Unbre vein

Unbre vein

- ciam - po, unbre vein ciam - po non ci tur - bi, non ciar -

- ciam - po, unbre vein ciam - po non ci tur - bi, non ciar -

Es. / Ex. 1b - *Norma*, Coro e sortita di Oroveso, bb. 139-141.

The image shows a musical score for the Coro and sortita of Oroveso from the opera *Norma*. The score is written for four parts: Oroveso (bass), two vocalists (soprano and bass), and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The lyrics are: "Di - vo - riam in cor - lo sde - gno, tal che co - vi...". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a more active bass line in the left hand.

OROVESO
Di - vo - riam in cor - lo sde - gno, tal che
co - vi...
co - vi...

Es. / Ex. 2 - *Medea in Corinto*, Scena e aria di Giasone, Amor per te penai, bb. 71-79.

a - mor per te per te pe - na - i per te più non so -
 pi - ro La pa - ce al cor do - na - i per
 te ve - sti - pi - ro amor per te per te pe - na - i per

Es. / Ex. 3 - *Medea in Corinto*, Scena e aria di Giasone, Amor per te penai, bb. 95-105.

496

Coro di dentro.

Cor-re - te

O tradi - men - to

Cor-re - te

GIASONE.

fi - da

Gusti

O don fu - nes - to

Dei qual gridòe ques - to oh Dei quale in

The image shows a page of a musical score for 'Medea in Corinto' by Paolo Russo. It features a chorus of six voices (three men and three women) and a solo part for Giasone. The music is in a minor key and 4/4 time. The lyrics are in Italian. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The page number 496 is centered at the top. The chorus part is marked 'Coro di dentro.' and the solo part is marked 'GIASONE.'. The lyrics are: 'Cor-re - te', 'O tradi - men - to', 'Cor-re - te', 'fi - da', 'Gusti', 'O don fu - nes - to', 'Dei qual gridòe ques - to oh Dei quale in'.

Es. / Ex. 4 - *Medea in Corinto*, Scena e aria di Giasone, Amor per te penai, bb. 186-230.

tro - ceil cor mio ven - det - ta fa - rà si ven -

olet - ta fa - rà oi -

mè più non spe - ro in - vi - ta ri - po - so ho tut - to per -

du - to non so - no più spo - so or - ren - do sul

ci - glio un ve - lo mi - sta or - ren - do su'

177

ci - glio un ve - lo mi - stà - - - un ve - lo mi -

stà an - dia - mo a - tro - ce il cor
non tar - dar tu la ven - dica a -
non tar - dar tu la ven - dica a -

pp *f* *mp* *f*

mio ven - det - ta ven - det - ta fa - ra si a - tro - ce il cor
tro - ce ven - det - ta su lei piom - be - rà a - tro - ce ven -
tro - ce ven - det - ta su lei piom - be - rà a - tro - ce ven -

f *mp* *f* *mf* *f*

mio ven - det - ta fa - rà ven - det - ta - fa -
 det - ta su lei piom - be - rà su lei piom - be -
 det - ta su lei piom - be - rà su lei piom - be -

8^{va}
 ri ven - det - ta fa - rà ven - det - ta fa - rà
 ra su lei piom - be - rà si piom - be - rà
 rà su lei piom - be - rà si piom - be - rà

(1779 .)

Es. / Ex. 5 - *Medea in Corinto*, Cavatina di Giasone, Di gloria all'invito, bb. 9-14, 30-37, 56-65.

per

te sio pi... gna... tel di... ca tel

spro - na - vami all' j - - re. l a - ma - - to tuo

no - - me niac - creb - - be lar - di - - re j - me - ne i - -

ah se a-mante

rie-ro com - batto combatto per vo - - - i va do per-

so - i per noi ne-mi - - co fu - - - - - rer - - - -

per fa del'e.

per te + v.

Cres.

Detailed description: This is a page of a musical score for vocal and piano accompaniment. It features a vocal line with lyrics in Italian and a piano accompaniment. The score is written in a single system with multiple staves. The vocal line is in a soprano or alto clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are: "ah se a-mante", "rie-ro com - batto combatto per vo - - - i va do per-", "so - i per noi ne-mi - - co fu - - - - - rer - - - -", "per fa del'e.", "per te + v.", and "Cres.". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex melodic line in the right hand. The score is marked with "Cres." (Crescendo) at the end of the piano part.

Es. / Ex. 6 - Donna del lago, Cavatina di Rodrigo, bb. 146-153.

146

Ott. *ff* *colla parte* [a tempo]

Ob. *ff*

Cl. *in Do* *ff*

Fg. *ff*

Cor. *in Do*

Trb. *in Do* *a2*

Trbn. *[I, II]* *ff*

Tp. *in Do* *tr* *ff*

Gr. C. [Flauti] *ff*

Rod. [a piacere] [a tempo]
Ec - co - mi a vo - i,

C O R O
pa - trio amor o' in - va - da, deh! gui - da - ci a tri - on
pa - trio amor o' in - va - da, deh! gui - da - ci a tri - on.

I *ff* *colla parte* [a tempo]

II *ff*

Vlo *ff*

Vc. e Cb. *ff*

150

[col canto] [a tempo]

Ott.

Ob.

Cl.
in Do

Fg.

Cor.
in Do

Trb.
in Do
a2

Trbu.
[I,II]
[III]

Tp.
in Do

Gr.C.
[Piatti]

Rod.

[a piacere] [a tempo]

ec - co-mi a vo - i; se me-co sie-te, io vo - -

- far!

- far!

[col canto] [a tempo]

I

Vni

II

Vlo

Vc. e
Cb.

ff

ff

ff

ff