

Questo glossarietto è tratto dal volume collettivo *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di Giorgio Paganone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010 (ISBN 978-88-8232-806-1), pp. 201-263, ed è riprodotto in questo sito col gentile consenso dell'Editore, che ne detiene i diritti ([www.pensamultimedia.it](http://www.pensamultimedia.it) • [info@pensamultimedia.it](mailto:info@pensamultimedia.it)).

# PICCOLO GLOSSARIO DI DRAMMATURGIA MUSICALE

di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pagannone

Questo glossario, che non ha pretese di completezza, offre al lettore un'illustrazione succinta di numerose "voci" relative al mondo del melodramma: concetti drammaturgici, termini tecnici, espressioni gergali, categorie critico-analitiche, convenzioni inveterate. Nel compilarlo ci siamo valse di dizionari e lessici specifici come il *New Grove Dictionary of Opera* e il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, Macmillan, 1992 e 2001), la *Nuova Enciclopedia della Musica* (Milano, Garzanti, 1983 e 1996), il *LESMU - Lessico della letteratura musicale italiana 1490-1950* di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato (Firenze, Franco Cesati, 2007), il *Breve lessico musicale* e *Le parole del teatro musicale* di Fabrizio Della Seta (Roma, Carocci, 2009 e 2010): in essi il lettore potrà trovare risposta a ulteriori interrogativi e dubbi. Segnaliamo anche il *Dizionario del teatro* di Patrice Pavis (Bologna, Zanichelli, 1998), per i lemmi sul teatro e la drammaturgia generale; qui ne abbiamo accolti solo alcuni, scelti tra quelli che nell'opera in musica hanno acquisito significati peculiari, non però termini teatrali generici (allestimento, palcoscenico, proscenio, sipario, personaggio, comparsa, confidente, ecc.) né concetti drammaturgici (esposizione, dilemma, nodo, suspense, peripezia o svolta, scioglimento, catastrofe, ecc.) o estetici (verosimiglianza, convenzione, forma chiusa/aperta, citazione, meta-teatro, straniamento, grottesco, ecc.) validi indistintamente per il teatro di parola e in musica. Fondamentale l'apporto critico di alcuni studiosi insigni, *in primis* Carl Dahlhaus con la sua *Drammaturgia dell'opera italiana* (Torino, EDT, 2005) e Harold Powers per la morfologia del melodramma dell'Ottocento (cfr. la Bibliografia ragionata a pp. 265-272).

Due avvertenze. (1) Sull'arco dei quattro secoli della storia dell'opera il significato di alcuni termini è mutato, in qualche caso incisivamente: non sempre in questo sintetico glossario è stato possibile darne preciso conto. (2) Scarseggiano qui i riferimenti a opere dell'ultimo cinquantennio; nel secondo Novecento non mancano, è vero, singole opere di spicco, ma non esagera chi dice che il genere 'opera in musica' è sostanzialmente tramontato intorno alla metà del

secolo scorso: le opere nuove e nuovissime conservano sì sparse vestigia della tradizione, ma le convenzioni poetiche, drammaturgiche e morfologiche che per quattro secoli ne hanno governato e regolato lo sviluppo hanno ormai perduto gran parte del loro vigore.

La data che accompagna il titolo delle opere citate è quella della “prima”, salvo diversa menzione (opere dalla lunga gestazione, come *L'anello del Nibelungo* di Wagner, o mai date integralmente in vita dell'autore, come *I troiani* di Berlioz, *Il convitato di pietra* di Dargomyžskij, *Il principe Igor* di Borodin, *Lulu* di Berg e *Guerra e pace* di Prokof'ev).

Grazie a Marco Beghelli, Saverio Lamacchia, Alessandro Roccatagliati, Luigi Ferdinando Tagliavini e Luca Zoppelli per i sagaci commenti e suggerimenti; tutti nostri gli errori residui.

**Accessori di scena.** Sono gli oggetti necessari alla → messinscena di un dramma (i tedeschi li chiamano *Requisiten*). Senza un fazzoletto non si può inscenare l'*Otello* di Shakespeare né quello di Verdi (1887); senza due pistole non si può dare l'*Eugenio Onegin* di Čajkovskij (1879). Ma nel teatro d'opera non basta ‘vedere’ il fazzoletto di Desdemona che passa di mano, non basta ‘udire’ lo sparo che fredda Lenskij: perché questi strumenti sprigionino il loro potenziale drammatico bisogna che la composizione musicale vi indugi sopra, magnificandoli. Occorre cioè che Jago s'impossessi del fazzoletto in un furtivo diverbio con Emilia inserito dentro un ampio, sognante → pezzo concertato (il quartetto nell'atto II, dominato dal canto sereno di Desdemona e dall'inquieto rimuginio di Otello); occorre che in uno straziante → canone i due amici, ormai straniati, intonino il loro esterrefatto addio alla vita (II, II). Occorre cioè un riscontro tra il fattore visivo, il significato drammatico e il discorso musicalmente organizzato.

Certi accessori consuetudinari connotano in maniera immediatamente riconoscibile situazioni drammatiche standard: così, nei → drammi per musica del Metastasio, la topica “scena delle sedie”, il lungo contraddittorio in cui i contendenti si pongono a negoziare urbanamente i conflitti che li oppongono, ma finiscono per acuirli viepiù; o, sull'arco di tutto il '700, la → scena (5) “con le catene”, in cui un principe incarcerato e prostrato esprime la propria indomita nobiltà.

**Acuto.** Con questo aggettivo sostantivato si designa il “picco” vocale più elevato, più smagliante e periglioso, nel → profilo vocale di una melodia. È il momento di gloria agognato e temuto dal cantante co-

me dal melomane. I compositori d'opera di solito lo collocano verso la fine di un pezzo, al culmine di una graduale ascesa (su un difficilissimo  $\text{Si}_b$  che va *morendo* in *pianissimo* si spegne la → romanza di Radamès all'inizio dell'*Aida* di Verdi, 1871). Se compare in testa a un'aria, si tratterà di una sfida giustificata dal testo («*Superbo* di me stesso», proclama spavaldo Megacle, un → castrato soprano, sul  $\text{Sol}_4$  preso di salto nell'attacco dell'→ aria di sortita nell'*Olimpiade* di Pergolesi, 1735). L'acuto più vertiginoso: il  $\text{Fa}_4$  nel → largo concertato del finale III dei *Puritani* di Bellini (1835), preso 'di testa' dal tenore G.B. Rubini (→ tipologia vocale, registro vocale); l'acuto più famoso e controverso: il cosiddetto "Do di petto" (in realtà anch'esso 'di testa') che i tenori amano inserire nella → cabaletta del protagonista nella parte III del *Trovatore* di Verdi (1853).

**Adagio.** Nel → melodramma dell'Ottocento, sezione lenta in un'→ aria o in un → duetto in → solita forma. Talvolta rimpiazzata da → 'cantabile', la denominazione 'adagio' è convenzionale: il movimento può anche essere Largo o Andante o addirittura Allegretto. Comporta normalmente una → *lyric form* (eventualmente due nei duetti), con la sua → coda e spesso una → comune.

**A due (A tre, A quattro, ecc.).** Dicitura che compare nei → libretti d'opera per indicare i versi o le strofe che vanno cantate simultaneamente da più personaggi. Spesso l'indicazione è rafforzata o sostituita da una graffa che racchiude le strofe destinate al canto simultaneo. Nell'Ottocento l'*a due* in coda a un → Adagio si fregia spesso di una → comune.

**Affetto, Passione, Sentimento, Emozione.** Oggi chiamiamo 'affetto' il sentimento di tenerezza che lega due persone. Nella psicologia del Sei-Settecento la parola designa invece un' 'affezione dell'animo', una commozione o perturbazione provocata da uno stimolo (esteriore o interiore) di marca positiva o negativa: in altre parole, una 'passione', vuoi mesta vuoi gioconda, subita dal soggetto. Il trattato di Cartesio, *Le passioni dell'anima*, 1649, le enumera e le classifica (ebbe per lettore sagacissimo il Metastasio).

In questa accezione l'affetto fornisce, si può dire, la materia prima al teatro d'opera, e non solo in quei due secoli. Nel → dramma per musica l'animo di un personaggio è l'arena in cui si scatenano affetti con-

trastanti, effigiati in altrettante → arie. Il concetto di ‘sentimento’, invalso alla fine del Settecento, si distingue solo gradualmente dall’affetto, in quanto implica una risonanza interiore più duratura, tende a sedimentarsi in un temperamento più costante.

Oggi, psicologi e giornalisti trattano soprattutto le ‘emozioni’, reazioni affettive intense con insorgenza acuta ma di breve durata: e non c’è dubbio che il teatro d’opera ne dispensi a piene mani allo spettatore sensibile. Ma oggetti prelibati del teatro d’opera restano, anche nel Novecento, i veementi conflitti affettivi patiti dai suoi personaggi, i sentimenti da cui sono posseduti.

**A parte.** La battuta o le battute che nel dialogo un personaggio pronuncia (e canta) *tra sé*, come se gli altri interlocutori in scena non lo udissero, oppure rivolge di soppiatto a uno solo di essi; di solito, nei → libretti sono racchiuse tra parentesi tonde.

**Appoggiatura.** Nota di abbellimento che nel canto “appoggia” l’accento tonico della parola: collocata di norma un tono sopra o mezzo tono sotto la nota reale cui si riferisce, essa determina una dissonanza transitoria, immediatamente risolta sulla nota reale in coincidenza della sillaba atona successiva; donde un’accentuazione enfatica del discorso verbale e melodico. Fino a metà ’800 il compositore non esplicita l’appoggiatura: ma ogni qualvolta un segmento di frase (verbale e melodica) termini con due note contigue eguali, il cantante ha l’obbligo di “appoggiare” la prima delle due; e ciò tanto nel → recitativo quanto nell’→ aria o nei → pezzi concertati. Verdi, che nel breve recitativo dopo il → quartetto nell’atto III del *Rigoletto* (1851) vuole un’elocuzione furtiva, prescrive espressamente: «Questo recitativo dovrà essere detto *senza* le solite appoggiature».

**Aria, Arietta.** Brano vocale solistico, di forma chiusa (dotata cioè di un inizio, uno svolgimento e una conclusione), composta su → versi lirici; in esso il personaggio-cantante di solito esprime il proprio → affetto o sentimento, e fa sfoggio delle proprie qualità canore. Dal punto di vista drammatico può oscillare tra i due estremi del → monologo e dell’aria d’azione, rivolta a un interlocutore in scena (che può rimanere zitto o replicare con brevi → pertichini).

Nel → dramma per musica del Seicento le arie hanno di solito forma strofica (la stessa melodia viene intonata identica o simile per due o

più strofe poetiche consecutive); e all'interno della strofa la melodia ha spesso la forma *aab*.

Nell'→ opera seria del Settecento le arie hanno perlopiù la forma col 'da capo' (due strofe poetiche, di cui la prima viene integralmente ripresa con la stessa musica dopo la seconda, più o meno contrastante: A|B|A oppure AA'|B|AA') e contengono spesso impervi vocalizzi (→ canto melismatico). Un altro modello ricorrente, specie nell'→ opera buffa, è l'aria bipartita (di norma: lento–veloce); nell'opera seria di fine secolo si incontra spesso un → rondò. Di preferenza, l'aria è collocata al termine di una → scena (3), un attimo prima che il personaggio rientri tra le quinte ('aria d'entrata'); più rare le arie d'uscita o di sortita, cantate al momento di venire in scena (→ cavatina; → *liaison des scènes*).

Nel → melodramma ottocentesco la struttura di un'aria è più complessa e presenta di solito tre tempi (→ solita forma), con un significativo mutamento emozionale tra il primo (→ adagio) e il terzo (→ cabaletta).

**Autoimprestito (*Self-borrowing*).** Su tutto l'arco della storia dell'opera è documentata la prassi di prendere a prestito pezzi di musica preesistenti traendoli da partiture operistiche proprie (e anche da altri generi musicali, con o senza voci) per includerli – più o meno rimaneggiati, e all'occorrenza contraffatti nelle parole – in opere nuove, di solito senza dichiararlo. È più raro che il prestito avvenga a carico d'altri autori; attuato in maniera palese e dichiarata, esso dà luogo a un → pasticcio. Hanno praticato l'autoimprestito su larga scala, e con risultati artistici inoppugnabili, operisti come G.F. Händel, C.W. Gluck e G. Rossini, perlopiù mettendo a frutto opere anteriori cadute in dimenticanza o sconosciute al pubblico dell'opera nuova. Come quella del pasticcio, la prassi dell'autoimprestito implica una sia pur limitata intercambiabilità dei → numeri chiusi e presuppone un certo tasso di standardizzazione tanto delle forme quanto degli → affetti. Casi a tutta prima paradossali, come l'→ aria della schiava ebrea Elcìa nel *Mosè in Egitto* di Rossini (II, VI; Napoli 1818), che nel rifacimento parigino (*Moïse et Pharaon*, II, v; 1827) passa in bocca alla consorte del Faraone, non contraddicono il principio: l'angoscia nell'animo di una donna (sposa o madre che sia) per la sorte dell'uomo adorato accomuna il sentimento delle due arie.

**Ballad opera.** Il termine designa un tipo di commedia burlesca e satirica con inserti musicali, in voga a Londra tra il 1728 e il 1735, basato sullo stesso principio del → *vaudeville* (1): strofette ricalcate su melodie di canzoni e → ariette alla moda (tratte anche da autori di qualità, come G. Bononcini e H. Purcell). Imperituro capostipite del genere fu *The Beggar's Opera* (L'opera del mendicante) di J. Gay, musiche arrangiate da J. Chr. Pepusch (1728): 200 anni dopo servì da farsariga all'*Opera da tre soldi* di Brecht e Weill (→ teatro epico).

**Ballata.** Nell' → *opéra-comique* e poi nel → melodramma romantico in genere si distinguono con questo termine brani, perlopiù di carattere narrativo, di forma strofica (stessa musica per due o più strofe poetiche), cantati come tali da personaggi primari (→ musica in scena; talvolta l'accompagnamento orchestrale simula il suono di un'arpa o di un liuto). Intonate per passatempo, esibiscono lì per lì un carattere vuoi leggero e scanzonato, vuoi arcano e premonitore, ma quasi sempre racchiudono – nelle parole e magari anche nella musica, che in tal caso verrà rammemorata nel seguito dell'opera (→ motivo di reminiscenza) – un significato recondito che, per presagio o per antifrasi, si realizza poi nel corso dell'azione (→ ironia drammatica). Esempi di ballate misteriose che si autoavverano: Jenny nell'atto I della *Dama bianca* (Boieldieu, 1825: leggenda del fantasma nel castello di Avenel); Senta nell'atto II del *Vascello fantasma* (Wagner, 1843: leggenda dell'Olandese volante). Esempi di ballate leggiadre che vengono poi atrocemente smentite dall'esito del dramma: il brindisi intonato da Maffio Orsini, che ancora non sa d'aver bevuto vino avvelenato nell'atto II della *Lucrezia Borgia* (Donizetti, 1833); la spensierata “ballatella” di Nedda nell'atto I dei *Pagliacci* (Leoncavallo, 1892).

**Balletto di corte, Ballet de cour, Masque (Mask).** Genere spettacolare coltivato soprattutto tra metà Cinque e metà Seicento nelle corti d'Italia (*in primis* Firenze, Mantova e Torino), di Francia e d'Inghilterra, secondo tradizioni in parte differenziate, accomunate però dal principio base: celebrare il sovrano regnante. Gli ingredienti: effetti scenotecnici; dialogo recitato; inserti canori e strumentali; multiformi episodi danzati in costume, affidati nella prima parte a ballerini professionisti, indi allargati alla partecipazione della corte, incluso il sovrano. La struttura drammatica di base: un'azione allegorica di significato politico-morale, su soggetti mitologici o cavallereschi o fiabe-

schi, che, muovendo da un conflitto tra forze antagonistiche, attraverso varie vicissitudini e non senza interventi sensazionali (magici, soprannaturali, ecc.) conduca infine al sopravvento dell'armonia sotto il segno del buon governo. Un esempio ben noto: il *Ballo delle ingrate* di O. Rinuccini e C. Monteverdi (1608).

Annoverato da alcuni tra i "prodromi" del teatro d'opera (cfr. anche → intermedi), presenta sì elementi comuni ma se ne distingue in tronco proprio perché, coinvolgendo direttamente gli spettatori nel ballo conclusivo, prevede che *non* ci sia separazione tra palcoscenico e platea, fattore costitutivo invece nel → melodramma di ogni età. In Francia – dove non è mai svanita del tutto la memoria del *Balletto della Regina* di B. Belgioioso (Beaujoyeux), 1581 – elementi del *ballet de cour* persistono tuttavia nel Sei-Settecento in forme intermedie come la → *comédie-ballet* e l'→ *opéra-ballet*, e nel → *divertissement* operistico.

La variante inglese – autori dei *masques* più acclamati sono ai primi del '600 il commediografo B. Jonson e lo scenografo I. Jones – acuisce l'antitesi di base mediante episodi marcatamente grotteschi collocati in apertura (il cosiddetto *antimasque*). In Inghilterra il *masque* fu poi coltivato anche nei teatri pubblici, fuori dalla corte, per tutto il Sei e parte del Settecento, a mo' di spettacolo nello spettacolo. Un esempio di *masque* incluso in un dramma di parola: *The Fairy-Queen* (La regina delle fate) di H. Purcell (1692) inserito in un rimaneggiamento del *Sogno di una notte d'estate* (ca. 1595). Da questa stessa commedia shakespeariana B. Britten ha ricavato un'opera in piena regola (1960), che culmina in un *masque* con tanto di *antimasque*, recitato alla corte di Teseo e Ippolita.

**Ballo teatrale (Balletto).** Assai mutevole il rapporto tra ballo e opera. Ingrediente essenziale nelle forme di spettacolo cantato in uso nelle corti italiane e d'Oltralpe del Cinque-Seicento (→ balletto di corte; → intermedi), in certe tradizioni il ballo ha continuato a essere una componente necessaria del teatro d'opera nelle sue forme più auguste, in particolare in Francia nei secc. XVII e XVIII (→ *divertissement*; → *comédie-ballet*; → *opéra-ballet*) e ancora nel XIX (→ *grand opéra*).

Nella tradizione italiana le strade del ballo e dell'opera si sono invece biforcute in due percorsi paralleli e incomunicanti: già a metà Seicento il → dramma per musica esclude dall'azione gli episodi coreografici, o tutt'al più li relega al termine degli atti. Di fatto nei teatri primari del Sette-Ottocento lo spettacolo operistico affianca alla recita del



dramma per musica quella di uno o più balli teatrali intercalati tra gli atti (più un ballo comico o leggero alla fine), privi in linea di principio di qualsiasi attinenza tematica con l'azione dell'opera; da questa separazione e specializzazione dei due generi è sorto ciò che oggi chiamiamo comunemente 'balletto' (che ormai fa serata a sé). Nel → melodramma dell'Ottocento i pezzi ballabili occasionalmente previsti nell'azione sono volentieri sonorizzati da una → banda sul palco o interna (Verdi: *Rigoletto*, 1851; *La traviata*, 1853; *Un ballo in maschera*, 1859). L'eccezione che conferma la regola è data dalle opere italiane che a fine Ottocento ricalcano il modello del *grand opéra* e che, per l'abbondante presenza di balli, vennero talvolta designate col termine composto → opera-ballo: esempi preclari l'*Aida* di Verdi (1871) e *La Gioconda* di Ponchielli (1876).

L'→ operetta infine, soprattutto parigina e viennese, include volentieri nell'azione drammatica scene di danza (quadriglia, can-can, valzer, polka, ecc.); in realtà, tanto nell'operetta quanto nel → *musical*, i ritmi fortemente connotati dei balli alla moda pervadono gran parte dei → numeri canori, solistici e corali, anche nei momenti in cui non c'è azione coreografica (sono, per così dire, dei 'ballabili' in potenza).

**Banda sul palco, banda interna.** Già in Mozart (*Don Giovanni*, 1787, finale II; *Così fan tutte*, 1790, II, IV) compaiono in scena gruppi di strumenti a fiato che eseguono ballabili o serenate incluse nell'azione (→ musica in scena). Adottato da Rossini a partire dal *Ricciardo e Zoraide* (1818), l'impiego di una banda militare di soli fiati e percussioni – a vista sul palcoscenico oppure tra le quinte – si stabilizza come una risorsa scenico-musicale caratteristica del → melodramma italiano, per procurare effetti di volta in volta guerreschi (le due bande nella *Donna del lago*, 1819) o cerimoniali (*Semiramide*, 1823) o innodici (la "preghiera" nell'ultim'atto del *Mosè in Egitto*, 1819). Di regola gli scheletrici "spartitini" della banda (melodia e basso) venivano strumentati dal maestro di musica della guarnigione militare di stanza in città, in base all'organico disponibile; ma Verdi prescrive apposite «trombe egiziane» per la marcia trionfale nel → finale I dell'*Aida* (1871); e la banda che suona la "ritirata" alla fine del quadro II della *Bohème* di Puccini (1896) è orchestrata di tutto punto per pifferi, trombe e tamburi.

**Barform (Satz, Sentence).** Modello di melodia costituito da due brevi motivi seguiti da una frase più lunga e conclusiva, sovente disposti in climax (*a-a-b*, ma anche *a-a'-a''*). L'ultima frase di solito raggiunge la nota più acuta (→ acuto). Un esempio è il celebre «Amami, Alfredo» nella *Traviata* (1853; II, VI).

Il termine designa in origine un modello macroformale di ascendenza medievale, praticato soprattutto in area tedesca, e rimesso in auge da Wagner nei suoi drammi musicali (cfr. soprattutto *I maestri cantori di Norimberga*, 1868, dove tale tecnica compositiva è illustrata e sperimentata nell'azione stessa). La struttura di riferimento è sempre tripartita, secondo lo schema *a-a-b* (*Stollen–Stollen–Abgesang*, ossia 'piede-piede-volta' o 'piede-piede-epodo').

### **Baritono, Basso → Tipologia vocale**

**Cabaletta.** Termine invalso negli ultimissimi del Settecento, per designare il motivo melodico del tempo conclusivo (altrimenti detto → stretta) in un' → aria o in un → duetto, assai spesso di carattere vivace e brillante (→ solita forma); ma nel → melodramma romantico s'incontrano anche esemplari di cabalette sognanti, malinconiche o dolenti. Comporta di regola la doppia enunciazione della strofa poetica e della musica ad essa corrispondente. Per sineddoche, nell'uso corrente il termine è venuto a designare la stretta *in toto*.

**Cadenza.** (1) Formula melodico-armonica che chiude una frase (o un intero brano); è l'equivalente di un punto fermo nel sistema di interpunzione che articola il discorso musicale. L'opera italiana dell'Ottocento ama suggellare i pezzi più vibranti con cadenze reiterate a catena, denominate ironicamente «cadenze felicità felicità felicità» (Donizetti).

(2) Il termine può designare anche un breve passo improvvisato e vocalizzato, di carattere perlopiù virtuosistico, cantato senz'orchestra e senza battuta, per concludere una sezione (in particolare un → *adagio*) con una sgargiante efflorescenza canora (→ comune).

**Canone.** Nella composizione musicale il termine designa una struttura additiva: una voce attacca una melodia che, a distanza di qualche battuta, viene ripresa identica da una seconda voce, e poi da altre ancora, mentre la melodia iniziale procede; in altre parole, la melodia si

combina via via con la propria continuazione, in un tessuto senza suture. Nell'opera in musica si presenta spesso in una forma tecnicamente meno artificiosa, con fasi successive ben delimitate e distanziate: la prima voce enuncia un'intera frase melodica; la seconda voce la riprende da zero, mentre la prima intona un controcanto; e via di seguito, ingrossando man mano il tessuto sonoro. L'effetto è quello di una serie di strofe eguali, ma con graduale incremento di sonorità. Questo tipo di canone strofico, in cui sembra che le parti vocali ritornino sempre daccapo e il tempo giri a vuoto, viene talvolta utilizzato per sonorizzare momenti di sospensione (p.es. il brindisi nel → finale II di *Così fan tutte* di Mozart, 1790; il trepidante quartetto nel prim'atto del *Fidelio* di Beethoven, 1805-14) e nel → melodramma dell'800 l'attimo di sbigottimento collettivo nel → largo concertato (p.es., nel finale dell'atto II del *Nabucco* di Verdi, 1842, il quartetto con coro «S'appressan gl'istanti»). In certi casi la ripetizione della melodia iniziale è condotta con maggior libertà, per adeguare l'enunciazione del tema al diverso registro dei cantanti (→ tipologia vocale): è il caso del famoso largo nel finale I del *Barbiere di Siviglia* di Rossini (1816), «Freddo ed immobile».

L'esibita artificiosità del canone a entrate ravvicinate – diciamo il canone “a maglie strette” – si presta a sua volta a effetti suggestivi, vuoi allegorici (come la risposta in canone di Teresa sedotta dal protagonista nel duetto d'amore del *Benvenuto Cellini* di Berlioz, 1838; I, IV) vuoi arcani (la Voce del Ghiacciaio nell'opera-jazz *Jonny spielt auf* di Křenek, 1927; II, VII) vuoi assurdi (il canone a otto voci per la dettatura simultanea di otto inserzioni giornalistiche nel *Naso* di Šostakovič, 1930; II, v).

**Cantabile.** Il termine può denotare tanto uno stile vocale, caratterizzato da meliosità e regolarità nel fraseggio, quanto – per metonimia – un brano composto in questo stile.

In questa seconda accezione è usato anche come sinonimo di → adagio nella → solita forma.

**Canto logogenico / Canto patogenico.** Le due denominazioni (introdotte dal musicologo C. Sachs nel 1943) designano due stili di canto contrapposti. Logogenico è il canto plasmato sulla parola, vocalmente contenuto, che dà il massimo risalto all'elocuzione del testo. Patogenico è invece il canto derivato «da uno stimolo irresistibile che fa

affiorare le estreme possibilità del cantante»; è caratterizzato da ampi salti melodici, da un → profilo vocale “a picchi” e da uno stile vocale impervio, volentieri proiettato sugli → acuti (p.es. la celebre aria della Regina della Notte, «Der Hölle Rache», nell’atto II del *Flauto magico* di Mozart, 1791).

**Canto sillabico / Canto melismatico** (anche: **spianato/ornato**). Sillabico è lo stile di canto caratterizzato dall’aderenza tra melodia e testo poetico: a ogni sillaba corrisponde *una* nota (cfr. p.es. il → duettino «Là ci darem la mano» nel *Don Giovanni* di Mozart, 1787, I, IX). Melismatico è lo stile di canto caratterizzato da prolungati vocalizzi. La grande aria del protagonista nell’atto III dell’*Orfeo* di Monteverdi (1607) è pubblicata in due diverse stesure: la versione sillabica del verso «Alma da corpo sciolto invan presume» p.es. presenta undici note (una per ciascuna sillaba metrica); quella melismatica ne conta 90, di cui 41 sulla sola sillaba tonica «*invan*». Non è detto che il canto sillabico sia meno artificioso del melismatico: il sillabato a raffica, lo scilinguagnolo parossistico, che è la specialità del basso buffo (→ ruolo), è un caso estremo di “meccanizzazione” stilizzata della persona (l’esempio classico: il secondo tempo dell’→ aria buffa di Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini, 1816; I, X).

**Castrato, Musicista.** Praticata su un maschio in età prepuberale, la castrazione inibisce la muta della voce; da adulto il castrato, dotato di una laringe non “virilizzata” e di un apparato polmonare sovrasviluppato, mantiene una voce acuta, in registro di soprano o contralto (→ tipologia vocale, registro vocale). Le ragioni che nell’Italia moderna, e anzi nel cuore stesso della cristianità (la Cappella Sistina, ossia il coro privato del pontefice, ammise i castrati a partire dal 1562 e li abolì definitivamente nel 1903), hanno consentito, tollerato e favorito lo sviluppo di questa pratica e il gusto per il tipo di voce che ne derivava, sono della più varia natura (sociale, giuridica, demografica, ideologica, morale, teologica, ecc.; cfr. J. Rosselli); il fenomeno preesiste comunque all’invenzione dell’opera in musica. Come interprete di “prime parti” maschili (→ convenienze teatrali) il castrato – spesso detto, per antonomasia, ‘musicista’ – predomina sulle scene operistiche per un secolo e mezzo abbondante, a partire dal 1640 circa, per poi cedere il passo al tenore (negli *Orazi e i Curiazi* di Cimarosa, 1796, i due protagonisti-antagonisti sono un tenore e un castrato soprano).

L'ultima grande parte da protagonista destinata a un castrato (G.B. Velluti) fu quella del *Crociato in Egitto* di Meyerbeer (1824).

Va fugato l'equivoco, diffuso, di un'indistinta intercambiabilità dei sessi. Beninteso i castrati impersonavano parti femminili dovunque fosse vietato alle donne esibirsi in scena, come a Roma fino al 1797 (→ *travesti*, 1): altrimenti si rispettava, almeno tendenzialmente, l'identità sessuale dei cantanti maschi, in Italia come altrove in Europa (p.es. a Londra con Händel; non comparvero mai castrati nei teatri francesi); più frequente semmai il caso di ruoli maschili impersonati da donne in assenza di castrati (in particolare nelle parti serie dell'→ opera buffa). Il caso della serenata di J.A. Hasse (Napoli 1725), in cui il soprano Farinelli cantò Cleopatra e il contralto Vittoria Tesi cantò Marcantonio, è più l'eccezione che la regola (non fu comunque un lavoro teatrale). Nel *Siroe* di Hasse (Bologna 1733) le parti del protagonista maschile e del suo antagonista furono affidate a castrati soprano, il Farinelli e il Caffarelli, quella della protagonista femminile, che nel dramma compare sempre in abiti virili, a un contralto donna (la stessa Tesi) specializzata nel → *travesti* (2). L'apparente inversione dei → ruoli vocali si spiega all'interno del sistema delle voci (e della → costellazione dei personaggi) vigente nel → dramma per musica: nel Sei-Settecento, prevalendo comunque le voci acute (maschili o femminili), si osserva infatti una polarità acuto ↔ grave tendenzialmente coordinata con omologhe polarità drammatiche, valide per i personaggi di ambo i sessi: giovane ↔ anziano, nobile ↔ ignobile, benevolo ↔ malizioso.

L'«effeminatezza» del castrato – il percepibile scarto tra la mole corporea del «canoro elefante» (così, satiricamente, G. Parini) e la sua voce, duttile ed educata come in una donna – viene avvertita dalla psicologia sei-settecentesca come segno non tanto di un'ambivalenza sessuale, quanto di una desiderabile predisposizione alla sensibilità, all'effusione dell'→ affetto.

**Cavatina.** A fine Seicento si denomina 'cavata' una breve frase melodica in stile → arioso, che il compositore ri-cava da un passo in → versi sciolti.

Nel Settecento si denomina 'cavatina' un'→ arietta semplice, senza da capo, composta su una sola strofa di testo (p.es. «L'ho perduta, me meschina», cantata da Barbarina all'inizio dell'atto IV nelle *Nozze di Figaro* di Mozart, 1786, che addirittura sfocia nel → recitativo).

Nell'Ottocento il termine non viene più usato per distinguere una for-

ma particolare bensì per designare l' → aria (in → solita forma) che un personaggio principale canta alla sua prima comparsa sulla scena (detta anche 'aria di sortita'); ha cioè un valore di posizione. In tal senso, nel → melodramma sono spesso denominati 'cavatina' i brani solistici collocati nell' → introduzione (non sempre in solita forma).

**Coda.** Nella morfologia musicale (non solo operistica) questo lemma, evidentemente metaforico, designa di norma il segmento terminale di un tempo in sé concluso: nell'opera, lo si osserva in → numeri chiusi d'un sol tempo, o in uno dei tempi che lo compongono (l' → adagio, la → cabaletta, ecc.). Come in anatomia, la coda può avere dimensioni assai variabili, e può anche mancare del tutto. Rispetto al corpo principale del brano, del quale costituisce appunto l'appendice, si riconosce in base a tre fattori: è attaccata a una frase melodica in sé compiuta (p.es. una → *lyric form*), dunque è idealmente separabile; ripete copiosamente il testo precedente (di regola la coda *non* ha testo proprio); assevera la tonalità di arrivo mediante reiterate → cadenze (1), assicurando così un senso di conclusione più marcato: e non è raro che la voce o le voci si effondano in floride → cadenze vocali (2). Al senso di arresto del movimento procurato dalla coda contribuisce spesso anche una graduale modificazione del tempo musicale, vuoi *stringendo* vuoi *rallentando*. Non si creda tuttavia che la coda abbia una mera funzione accessoria; anzi, specie nel → melodramma dell'800 può comportare un incremento di tensione rispetto alla melodia principale: nella → cabaletta finale di Edgardo nella *Lucia di Lammermoor* (1835), «Tu che a Dio spiegasti l'ali», la coda spicca il volo in un ultimo slancio di passione («o bell'alma innamorata»), che culmina nell' → acuto (La<sub>3</sub>).

**Coloratura.** Ornamentazione virtuosistica di una melodia, scritta dal compositore ovvero lasciata all'improvvisazione del cantante (→ canto sillabico/melismatico; → canto logogenico/patogenico).

**Color locale.** Concetto della poetica letteraria e figurativa, sorto in Francia e coltivato soprattutto in età romantica, la *couleur locale* designa l'insieme degli elementi che caratterizzano in senso pittoresco un ambiente, un'epoca, una regione, un paese più o meno esotici o remoti. Il teatro d'opera può alimentare il color locale (oltre che nei soggetti, nella → messinscena, nei costumi) mediante elementi sonori

(→ segno drammatico-musicale) riconosciuti tipici di una tradizione culturale o etnica o storica individuata.

Nel '700 le opere di soggetto turchesco (p.es. *Il ratto dal serraglio* di Mozart, 1782) si limitano a esibire lo strumentario tipico della → banda dei giannizzeri (ottavino, triangoli, grancassa, piatti). Nell'800 soprattutto il → *grand opéra* sfrutta il colore sonoro per connotare gruppi in conflitto: nel *Guglielmo Tell* di Rossini (1829) i patrioti svizzeri sono effigiati con motivi ricavati dai *ranz des vaches*, i richiami dei vacari elvetici già descritti da J.-J. Rousseau; negli *Ugonotti* di Meyerbeer (1836) il nobile protestante Raoul canta una → *romance* dal colorito rinascimentale (viola d'amore solista), mentre il suo servitore Marcel non perde occasione per ostentare il proprio credo in un severo corale luterano. Ma non ogni gruppo sociale, non ogni etnia trovano un connotato musicale plausibile in ogni fase stilistica: non c'è musica "asburgica" nel *Guglielmo Tell* né "cattolica" negli *Ugonotti*, non musica "babilonese" nella *Semiramide* di Rossini (1823) né "unna" nell'*Attila* di Verdi (1846). Solo nell'era dell'orientalismo e del colonialismo la ricerca di colori musicali esotici o folklorici più o meno autentici pervade intere partiture operistiche (la Spagna più inventata che reale in *Carmen*, Bizet 1875; la Palestina in *Sansone e Dalila*, Saint-Saëns 1877; l'India in *Lakmé*, Delibes 1883; il Giappone in *Madama Butterfly* e il Nordamerica nella *Fanciulla del West*, Puccini 1904 e 1910; oppure, *mutatis mutandis*, il jazz afroamericano in *Porgy and Bess*, Gershwin 1935; ecc.).

**Comédie-ballet.** Genere di teatro musicale venuto in voga in Francia sotto Luigi XIV. Nacque dalla collaborazione tra il musicista J.-B. Lully e il commediografo Molière (cfr. p.es. *Il borghese gentiluomo*, 1670). Si trattava in sostanza di commedie recitate che offrivano ampio pretesto drammatico allo spiegamento di copiosi inserti musicali e coreografici.

**Comune.** Nel gergo sette-ottocentesco il termine – aggettivo sostantivato femminile ('la comune') che sottintende il sostantivo 'pausa' – designa la pausa coronata (mezzaluna adagiata, col punto) che al termine di una frase melodica segnala il luogo in cui il cantante, tacendo l'orchestra, può effettuare *ad libitum* un'ampia fioritura vocalizzata (→ cadenza, 2).

**Concertato (o Quadro) di stupore** → **Largo concertato;** → **Pezzo concertato;** → *Tableau*

**Concertazione** → **Maestro concertatore**

**Contralto** → **Tipologia vocale**

**Controtenore** → **Tipologia vocale**

**Convenienze teatrali.** Codice non scritto che nel teatro d'opera del Sette e del primo Ottocento regolava la gerarchia dei → ruoli e delle parti, sia nella stipula dei contratti sia nella distribuzione dei → numeri musicali. Coerentemente, la materia prima del teatro d'opera essendo data dalle risorse vocali e attoriali dei cantanti, le 'convenienze teatrali' vigenti in seno alla compagnia teatrale al momento della composizione di un certo → dramma per musica incidono sulla → costellazione dei personaggi e sull'→ ossatura drammatica (le quali potevano anche subire qualche modifica se lo stesso → libretto veniva musicato *ex novo* o adattato per un diverso *cast*).

Nel sistema drammatico piuttosto standardizzato dell'→ opera seria e buffa settecentesca ciò che deve 'convenire' a ciascun cantante, in base al suo valore di mercato (la bravura, il successo, il *cachet*) e al suo → ruolo, è il numero delle → arie e dei → duetti che gli sono attribuiti nonché il loro "peso", che a sua volta dipende dall'ampiezza, difficoltà e collocazione (un'aria a fine atto vale tendenzialmente di più che un'aria a metà → mutazione). Le 'convenienze teatrali', mille volte derise sia nella pubblicistica (p.es. *Il teatro alla moda* di B. Marcello, 1720) sia in teatro (p.es. *Le convenienze e Le inconvenienze teatrali*, commedie di A.S. Sografi, 1794 e 1800, fuse nell'omonima spassosissima → farsa di Donizetti, 1827), imponevano al librettista una serie di obblighi difficili da adempiere, ma comunque importanti per il buon funzionamento dello spettacolo: assicuravano p.es. il necessario avvicendamento tra i personaggi (per dare a turno una sosta ai cantanti) e l'opportuna alternanza degli → affetti (il cosiddetto 'chiaroscuro', che preveniva la monotonia nella successione delle arie). Il sistema è ben descritto nel trattatello di P.J. Martello *Della tragedia antica e moderna* (1715) e nell'esperienza diretta fatta nel 1733 da C. Goldoni inesperto principiante (riportata nelle sue *Memorie*, 1760-87).

Nel → melodramma del primo Ottocento, la composizione della com-



pagnia scritturata per la stagione (p.es. la presenza di una o di due prime donne, di uno o di due bassi) poteva predeterminare la scelta del soggetto drammatico da parte del librettista e del compositore: non si sarebbe potuto melodrammatizzare il conflitto tra Elisabetta I e Maria di Scozia (nella *Maria Stuarda* composta da Donizetti a Napoli nel 1834) senza disporre di due prime donne quasi dello stesso peso. Ma nel contempo, esigendo il dramma che una delle due regine preponderi, ne potevano nascere – e infatti nacquero – gelosie professionali tali da pregiudicare l'andata in scena dell'opera. Le denominazioni in uso all'epoca prevedono molti accrescitivi ('prima donna', 'prima donna di cartello', 'prima donna di prima sfera', 'prima donna assoluta') e nessun diminutivo (anche i cantanti cui spettano soltanto → pertichini si fanno chiamare 'comprimari').

**Coro.** Ingrediente essenziale nelle forme di spettacolo cantato in uso nelle corti italiane e d'Oltralpe del Cinque-Seicento (→ balletto di corte; → intermedi), nel → dramma per musica del Sei-Settecento viene emarginato o soppresso: nelle opere di Händel p.es. il breve 'coro' che celebra il → lieto fine è intonato dai sei o sette cantanti che hanno impersonato gli interlocutori del dramma; rimane invece in uso nelle azioni e nelle → feste teatrali, dov'è congeniale all'intento encomiastico e celebrativo (non si può dare l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, 1762, senza i cori dei Pastori, delle Furie, degli Spiriti beati). Per ragioni analoghe mantiene tutto il suo peso nella tradizione francese (→ *tragédie en musique*; → *divertissement*; → *opéra-ballet*). Appunto sul modello dell'opera francese il coro ricompare nel → melodramma italiano nel secondo '700, ivi compresa l'→ opera buffa (seppure in una posizione marginale).

Nell'800 il coro non manca quasi mai (la → farsa è forse l'unico genere a farne del tutto a meno): i cori "patriottici" nel *Guglielmo Tell* di Rossini (1829) o nel *Nabucco* (1842) e nell'*Ernani* (1844) di Verdi, come i cori del popolo nel *Boris Godunov* di Musorgskij (1874) e nel *Principe Igor* di Borodin (composto 1869-87), sono esempi famosi di un uso teatralmente efficace di questo "personaggio" collettivo; ma ci sono cori deliziosissimi anche in minuscole opere comiche come il *Don Pasquale* di Donizetti (1843). Quanto ai cori di bambini e di voci bianche, col loro ricercato candore introducono volentieri un effetto di contrasto nelle scene iniziali di opere dall'esito tragico (Bizet, *Carmen*, 1875; Čajkovskij, *La donna di picche*, 1890; Massenet, *Werther*, 1892).

**Costellazione dei personaggi.** Nella teoria drammatica il concetto indica il mutevole sistema delle relazioni che intercorrono tra i personaggi, un sistema di attrazioni e repulsioni, di lealtà e antagonismi che necessariamente evolve nel corso dell'azione. Nel teatro d'opera la costellazione dei personaggi trova un corrispettivo diretto nel sistema dei ruoli (→ ruolo) e dunque nel sistema delle voci (→ tipologia vocale, registro vocale; → convenienze teatrali): p.es., stando alla battuta di un critico (1852), la costellazione di base in un → melodramma italiano dell'Ottocento prevede che «il tenore ami un soprano di cui il baritono è geloso». A sua volta la costellazione dei personaggi va armonizzata con l'→ ossatura drammatica e la distribuzione dei → numeri musicali.

**Crescendo lento (*Groundswell*).** Nel → melodramma italiano dell'Ottocento, procedimento tecnico che consiste nella graduale ascesa verso un acme melodico-timbrico-dinamico – spesso culminante in un colpo di piatti e grancassa – per esprimere un sentimento corale di sgomento o di rapimento. Di solito corona il → largo concertato (alla stregua di un'immensa → coda) e viene enunciato due volte di seguito, scaricando infine nei lunghi accordi conclusivi tutta l'energia accumulata. Introdotta dal musicologo J. Budden (1973), la metafora inglese *groundswell* (letteralmente: 'rigonfiamento sul fondo') si riferisce appunto all'effetto energetico di questa lunga frase che, come un'onda nell'oceano, man mano si gonfia e si erge fino a infrangersi fragorosamente (cfr. p.es. il finale ultimo della *Norma* di Bellini, 1831, o il largo concertato nel finale I della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, 1835).

**Crescendo rossiniano.** Procedimento tecnico che consiste nella reiterazione meccanica, a catena, di un breve modulo melodico-armonico, a intensità crescente e con graduale, progressivo ispessimento del tessuto orchestrale (→ periodo grammaticale/fisico). Fa l'effetto di un "vortice sonoro" e suscita un'ebbrezza elettrizzante. Lo sfrutta il Rossini sia serio sia buffo, che tuttavia non ne fu l'inventore e non ne ebbe l'esclusiva.

**Da capo → Aria**

**Declamato.** Stile di canto sillabico che, nel contesto di una → scena (4) come di un' → aria o → duetto o → pezzo concertato, enfatizza la declamazione di un tratto significativo del testo drammatico, con frequenti note ribattute e salti d'ottava, spesso col concorso di un'orchestrazione severa e nutrita. Esempi illustri: il dialogo fra la Statua del Commendatore e il protagonista nella penultima scena del *Don Giovanni* di Mozart, 1787, o l'invettiva di Monterone nell' → introduzione al *Rigoletto* di Verdi, 1851 («Novello insulto!...»).

**Didascalie, Indicazioni sceniche.** Il termine designa tutte le parti del testo drammatico che, rivolte vuoi allo scenografo o al direttore di scena (→ regia) vuoi agli attori o al lettore, non sono destinate a essere pronunciate. Si distinguono essenzialmente in tre tipi: didascalie sceniche o d'ambiente, che descrivono la topografia dello spazio scenico e la tipologia delle vedute (→ messinscena; → mutazione scenica); didascalie prossemiche e pragmatiche, che specificano movimenti, gesti, azioni degli interlocutori nel contesto drammatico; didascalie espressive, che prescrivono → affetto e tono della recitazione. Sulla pagina del → libretto (e nella partitura) le didascalie del primo tipo sono collocate in testa all'atto, al quadro o alla → scena (3); le altre sono disseminate là dove occorrono, lungo il dialogo (o sopra il pentagramma); certi libretti del '700 le dispongono in note a piè di pagina. Numero e qualità delle didascalie mutano nel tempo. Nella poetica classicistica tutto ciò che è necessario alla comprensione del dramma dev'essere detto nel dialogo: così il libretto della *Dafne* di O. Rinuccini e J. Peri (1598) contiene una sola didascalia («Qui Apollo saetta il Pitone»). Ma ben presto i librettisti mettono a frutto la concorrenza tra discorso verbale, ambientazione scenica e gestualità attoriale, corredando il dialogo di didascalie più o meno ampie: nella *Semiramide riconosciuta* del Metastasio (1729) se ne contano più di cento, in media una ogni 17 versi. Nell'era del naturalismo e del simbolismo le didascalie esorbitano di numero e d'ampiezza: certe didascalie sceniche di L. Illica, librettista di Puccini, Mascagni, Giordano e Franchetti, si distendono su pagine e pagine; e lo stesso vale per il cosiddetto → teatro epico.

Nella partitura operistica, *in primis* nella parte orchestrale, si possono talvolta riconoscere delle “didascalie implicite”: la partitura, se da un lato detta i tempi e i ritmi delle azioni (→ tempo della rappresentazione; → regia), dall'altro prescrive certi movimenti e certi gesti dei

personaggi con motivi orchestrali che spiccano, di volta in volta languidi o smaniosi, teneri o imperiosi (→ segno drammatico-musicale); e ciò vale in Verdi come in Wagner, in Puccini come in Strauss.

Oggi si distinguono registi (→ regia) che osservano scrupolosamente le didascalie (pochi), altri che le ignorano (molti), altri infine che addirittura ne predicano il disprezzo.

### **Direzione scenica → Regia**

*Divertissement*. Episodio più o meno ampio, composto di cori, danze, arie, di carattere cerimoniale o celebrativo, inserito nell'azione drammatica di uno spettacolo teatrale (musicale o no), in uso in Francia nei secoli XVII-XVIII. Di regola il → prologo e i cinque atti di una → *tragédie en musique* ne contengono uno ciascuno.

### **Do di petto → Acuto**

*Drame lyrique*. Denominazione usata tra fine Otto e inizio Novecento per le opere francesi influenzate dalla poetica di Wagner (→ *Musikdrama*). Caratteristiche salienti: continuità dell'azione, trattamento sinfonico dell'orchestra, ricco vocabolario armonico; vi si possono anche riscontrare elementi più prettamente wagneriani, come la tecnica del → *Leitmotiv*. Si distingue programmaticamente dal → *grand opéra* per la rinuncia agli effetti grandiosi, a favore di un più intenso scavo sentimentale dei personaggi (→ affetto). L'esempio classico: *Werther* di Massenet (1892), desunto dal romanzo epistolare di Goethe.

**Dramma per musica / Dramma giocoso per musica**. 'Dramma per musica': così, dalla metà del Seicento, i librettisti designano perlopiù l'opera in musica (in particolare sui frontespizi dei → libretti; diciture affini sono 'dramma musicale' e → melodramma). Nel Settecento 'dramma per musica' è il sinonimo, in campo letterario, di → opera seria; quest'ultima distinzione va di pari passo con l'introduzione del sottogenere del 'dramma giocoso per musica', ossia ciò che musicisti e spettatori chiamano più spicciamente → opera buffa.

**Duetto, Terzetto (Duettino, Terzettino)**. Nel Sei-Settecento sono spesso denominati *aria a 2* (o *a 3*); in linea di principio, in ogni fase dell'evoluzione storica del teatro d'opera, duetti e terzetti mantengo-

no infatti la forma base dell' → aria. Ma la presenza di uno o più personaggi supplementari comporta alcuni adeguamenti necessari. Dal punto di vista drammatico, l'aria assume tratti dialogici (nella → solita forma in particolare nel tempo d'attacco e nel tempo di mezzo); dal punto di vista musicale, ciascuno dei *partners* – sempre che non si tratti di meri → pertichini – deve avere la sua razione di ampie melodie (p.es. nell'800 → *lyric forms*), vuoi eguali vuoi distinte: donde una tendenziale dilatazione della forma. Nell'800 si denomina normalmente 'duettino' o 'terzettino' un brano che consta del solo → cantabile della solita forma.

### **Falsetto → Tipologia vocale**

**Farsa.** Genere in voga negli ultimissimi del Sette e nei primi dell'Ottocento, tratto perlopiù da *pièces* francesi. Un solo atto, senza → coro, più spesso di carattere comico o burlesco (p.es. *Il signor Bruschino* di Rossini, 1813), qualche volta sentimentale (p.es. *L'amor coniugale* di G.S. Mayr, 1805, stesso soggetto del *Fidelio* di Beethoven).

**Festa teatrale.** Denominazione generica che nel Sei-Settecento si applica a taluni spettacoli drammatico-musicali rappresentati a corte per occasioni celebrative. Può designare vuoi → drammi per musica particolarmente sfarzosi, di contenuto allegorico (come *Il pomo d'oro* di A. Cesti, 1668; *Costanza e Fortezza*, J.J. Fux, 1723), vuoi brevi "serenate" drammatiche, di norma in un atto. In questo genere encomiastico eccelse il Metastasio.

**Finale buffo.** Pezzo d'assieme che nell' → opera buffa del secondo Settecento tiene il posto del → finale d'atto intermedio: è caratterizzato da una spiccata vivacità d'azione, con peripezie e colpi di scena; coincide con l'acme dello scompiglio nell'azione drammatica e vi prendono parte tutti o quasi i personaggi dell'opera (nelle prime opere buffe, i personaggi nobili, cui disdice il chiasso plebeo, sono però esentati dai finali).

Il finale buffo inanella una serie di sezioni variamente connotate a livello drammatico-musicale: alcune hanno funzione dialogica e "attiva" (e costituiscono il nerbo dell'azione), altre invece reattiva ed "espressiva" (e formano un commento interiore agli eventi in atto). In un certo senso il finale buffo costituisce «una spezie di commediola o

di picciol dramma da sé», secondo la famosa definizione che ne dà L. da Ponte nelle *Memorie* (l'esempio classico: il grandioso finale nell'atto II delle *Nozze di Figaro*, 1786).

**Finale d'atto.** Pezzo d'assieme di ampie proporzioni, collocato a conclusione di un atto intermedio, imperniato su almeno una peripezia (colpo di scena) che suscita scandalo e sbigottimento; vi partecipano tutti o quasi i personaggi dell'opera, ed è di regola una scena pubblica (→ mutazione scenica). Nato in seno all'opera buffa (→ finale buffo), nel → melodramma dell'Ottocento assume volentieri la struttura quadripartita della → solita forma (con → largo concertato e → stretta).

**Grand opéra.** Genere operistico sviluppatosi in Francia nella prima metà dell'Ottocento, contrassegnato da notevole sfarzo nell'allestimento scenico, programmatica ricerca del → color locale, presenza di ampi episodi coreografici radicati nell'azione drammatica (→ ballo), dispiegamento di grandi masse corali (→ coro). Di solito distribuito in cinque atti, innesta una contrastata vicenda amorosa su un conflitto politico o religioso storicamente documentato. Celebri i *grands opéras* di G. Meyerbeer (*Gli Ugonotti*, 1836) e F. Halévy (*L'ebrea*, 1835). Il genere fu coltivato anche dagli italiani, sia nei teatri di Parigi (Rossini: *Guglielmo Tell*, 1829; Donizetti: *La Favorita*, 1840; Verdi: *Don Carlo*, 1867) sia in Italia (cfr. → opera-ballo).

**Gran scena.** Numero operistico particolarmente ampio e articolato, spettante a un personaggio primario, perlopiù con la presenza del coro; si colloca in un punto culminante dell'azione (di preferenza la catastrofe finale) e può conglobare uno o più brani → cantabili; p.es. nell'*Anna Bolena* di Donizetti, 1830, la gran scena finale della protagonista presenta, inframmezzati da ampi → recitativi, due → adagi («Al dolce guidami | castel natio» e «Cielo, a' miei lunghi spasimi») più la → cabaletta di rito, con → pertichino del coro («Coppia iniqua, l'estrema vendetta»).

*Groundswell* → **Crescendo lento**

*Hosenrolle* → **Travesti**

**Intermedi.** Genere spettacolare coltivato nelle corti d'Italia dalla fine del sec. XV ai primi del '600, dapprima a Ferrara, indi a Urbino e poi soprattutto a Firenze, fondato sull'esuberante combinazione di ingredienti diversi: recitazione, canto solistico, canto corale, ballo, effetti scenotecnici. Viene perciò da alcuni annoverato tra i "prodromi" del teatro d'opera (alla stregua del → balletto di corte), sebbene non costituisca uno spettacolo coerente e in sé concluso. Gli intermedi venivano infatti rappresentati o cantati tra gli atti di una commedia o tragedia di parola, avevano dunque *in primis* una funzione demarcativa rispetto allo spettacolo primario; e tuttavia, tanto per lo sfarzo scenico e sonoro quanto per le implicazioni celebrative e allegoriche dei soggetti (perlopiù mitologici), nella percezione degli spettatori tendevano a preponderare. Sono pervenute più o meno complete le musiche dei favolosi intermedi nuziali recitati a Firenze nel 1539 (testi di G.B. Strozzi; mus. di F. Corteccia) e nel 1589 (O. Rinuccini; C. Malvezzi, L. Marenzio, J. Peri, E. de' Cavalieri, G. Caccini). Analoga la funzione demarcativa dei cori composti da A. Gabrieli per la recita dell'*Edipo tiranno* di Sofocle nel Teatro Olimpico di Vicenza (1585), che tuttavia non comportano un'azione scenica bensì si rifanno piuttosto all'idea del coro tragico nel teatro classico.

**Intermezzi.** Genere di teatro musicale comico venuto in voga nel primo Settecento, dapprima a Venezia e a Napoli: comporta non più di due o tre personaggi, ha ambientazione borghese o plebea, è diviso di solito in due parti rappresentate per ameno diversivo negli intervalli tra i tre atti di un' → opera seria (e talvolta di un dramma di parola). L'esemplare più famoso, acclamato in tutt'Europa: *La serva padrona* di G.B. Pergolesi, 1733.

**Intermezzo, Interludio.** Brano orchestrale che viene eseguito a sipario chiuso tra due scene o tra due atti di un'opera, in corrispondenza di un'ellissi, ossia di un salto temporale nell'azione drammatica (cfr. p.es. i tre intermezzi nella *Carmen* di Bizet, 1875; quello, assai lirico, nella *Cavalleria rusticana* di Mascagni, 1890; gli *interludes* che separano i sei quadri del *Peter Grimes* di Britten, 1945).

**Introduzione.** Dal punto di vista drammaturgico, l'introduzione svolge il compito, fondamentale, di avviare l'azione, esponendo almeno alcuni elementi dell'antefatto. Se di solito nell' → opera seria del '700

tale esposizione coincide semplicemente con la prima sequenza di scene (→ mutazione scenica), senza assumere una forma musicale specifica, nell'→ opera buffa può invece configurarsi come composito → pezzo concertato (nell'introduzione del *Don Giovanni* di Mozart, 1787, il protagonista assale Donna Anna e assassina il Commendatore, e solo nel → recitativo si dilegua). Nel → melodramma dell'800 l'introduzione assume forme standardizzate: prevede di regola un → coro in apertura, e spesso congloba la → cavatina d'uno dei personaggi primari, con → pertichino del coro nella → stretta. Là dove manca (come nel *Don Pasquale* di Donizetti, 1843; cfr. → parlante), lo si nota.

**Ironia del personaggio, Ironia drammatica.** L'ironia è la figura logica che in un enunciato verbale attiva un senso profondo, diverso o addirittura antitetico rispetto a quello che appare a tutta prima. Può essere intenzionale (sconfinando nel sarcasmo) ma anche involontaria: e in questo caso sono il contesto o la situazione a raddoppiare il senso dell'enunciato.

(1) Nel teatro d'opera, il primo tipo (l'ironia del personaggio) si inverte nel deliberato e percepibile contrasto tra parola e musica. Nell'*Agrippina* di Händel (1709) l'astuta protagonista, mentre trama inganni ai danni degli antagonisti, pronunzia le parole «Ho un non so che nel cor» su una melodia in Do maggiore così squadrata e acrobatica da smentire patentemente l'esitante indeterminatezza del “non so che” (I, XVIII). L'orchestra, che di norma asseconda l'→ affetto del canto, offre al teatro d'opera anche la possibilità di *contraddire* l'enunciato del personaggio. Nel *Sigfrido* di Wagner (composto 1856-69; II, II), Mime blandisce il giovane eroe per ammazzarlo: canto e orchestra ne mimano la lusingante smanceria, che però le parole crassamente smentiscono. Questa contraddizione può darsi anche all'insaputa del personaggio: in un → monologo dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck (1779, II, III) Oreste decanta la propria tranquillità con l'aria «Le calme rentre dans mon cœur...», ma l'irrequietezza ritmica dell'accompagnamento rivela il sordo tumulto che cova nel suo animo.

(2) Il secondo tipo (l'ironia drammatica) implica una superiorità conoscitiva dell'autore e dello spettatore rispetto ai personaggi, ignari di ciò che li attende: è una tecnica che percorre e permea la drammaturgia occidentale dall'*Edipo re* di Sofocle (dove l'*Oedipus Rex* di Stravinskij, 1927) al *Macbeth* di Shakespeare (dove l'opera omonima di Verdi, 1847-65) alla filmografia di Hitchcock, e beninteso entra anche nell'o-



pera. Nell'*Agrippina* di Händel, nell'arco di una → mutazione scenica (II, I-V), la lieta aspettativa di gloria e d'amore nel deuteragonista Otone viene brutalmente smentita dal rifiuto e dall'irrisione che gli altri interlocutori gli oppongono nelle loro cinque arie: tanto era gongolante la sua → aria d'uscita («Coronato il crin d'alloro»), tanto è desolata la sua → aria d'entrata («Voi che udite il mio lamento»).

L'ironia drammatica è poi la molla fondamentale del *suspense*; e nell'opera, una volta di più, spetta un ruolo di spicco all'orchestra (→ segno drammatico-musicale). Nell'ultimo quadro del *Ballo in maschera* di Verdi (1859), durante il furtivo colloquio tra Amelia e Riccardo in maschera, l'orchestrina sulla scena sciorina lungamente un leggiadro minuetto (in realtà una mazurka), ma via via il violino I dell'orchestra nella fossa vi insinua un sommesso, minaccioso mormorio, malaugurante presagio dell'imminente assassinio. Nell'atto III della *Tosca* di Puccini (1900) un *ostinato* orchestrale ritma i lenti preparativi della "finta" esecuzione di Cavaradossi; se nella prospettiva di Tosca essi ritardano l'agognata liberazione dell'amato e la fuga da Roma, nella prospettiva dello spettatore avvicinano la rivelazione risolutiva: l'avrà avuta vinta Tosca o, seppur da morto, il bieco Scarpia?

**Lamento.** Soprattutto nel Seicento, rappresenta il → monologo più importante della (o più di rado del) protagonista. Ha una doppia funzione: espone o riassume narrativamente vicende pregresse; rappresenta il rovinoso contrasto delle passioni che si agitano nell'animo dell'amante oltraggiata e desolata (→ affetto). Esempi insigni: il lamento di Arianna (l'unica scena sopravvissuta dell'omonima tragedia di O. Rinuccini e C. Monteverdi, 1608), di Isifile nel *Giasone* di G.A. Cicognini e F. Cavalli (1649), di Armida abbandonata da Rinaldo (nella → *tragédie en musique* di Ph. Quinault e J.-B. Lully, 1686).

Spesso, nelle opere di metà Seicento, il lamento congloba un' → aria su basso ostinato; questo tipo di aria-lamento ha trovato la realizzazione più fulgida e struggente nella morte dell'eroina in *Dido and Aeneas* di H. Purcell (*ante* 1689).

**Largo concertato.** Tempo lento che, collocato al centro di un pezzo a più voci (spesso col coro) in una scena collettiva, simula un arresto del flusso temporale del dramma (→ tempo della rappresentazione), per dare ampio sfogo alla stupefazione o allo sgomento suscitato da un colpo di scena che ha lasciato allibiti i personaggi. L'esempio classico

è il “quadro di stupore” nel finale I del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, 1816: «Freddo ed immobile | come una statua, | fiato non restami | da respirar». In uso dalla fine del Settecento, costituisce il tempo centrale di un → finale d’atto o di un → pezzo concertato (terzetto, quartetto, ecc.) in → solita forma, tanto nell’ → opera seria quanto nell’ → opera buffa; e a partire dagli anni ’30 ingloba volentieri un → crescendo lento. Prediletti nel → *grand opéra* (→ *tableau*), i “concertati a tutta ribalta” – così, sarcasticamente, li denomina nel 1892 L. Illica, uno dei librettisti della *Manon Lescaut* di Puccini – cadono in discredito col prevalere del → *Musikdrama* wagneriano, del → *drame lyrique* naturalistico e della → *Literaturoper*.

***Leitmotiv* / Motivo di reminiscenza, Motivo identificante.** Il *Leitmotiv* (letteralmente: ‘motivo conduttore’) è un motivo ricorrente associato a un personaggio, un luogo, un oggetto, un sentimento, un’idea. Nei → *Musikdramen* di Wagner, e segnatamente nell’*Anello del Nibelungo* (composto a partire dal 1853), la tecnica dei *Leitmotive* guida e sorregge sia l’intreccio mitologico della vicenda sia l’elaborazione sinfonica del tessuto musicale; così facendo, modifica alla radice i criteri formali inveterati dell’opera italiana e francese.

Il termine *Leitmotiv*, introdotto dai primi esegeti di Wagner (che dal canto suo preferiva parlare dei propri temi come di «cartelli indicatori del sentimento»), non va confuso con ‘motivo di reminiscenza’ (di solito vocale) o ‘motivo identificante’ (di solito orchestrale → segno drammatico-musicale); questi sono infatti motivi facili da memorizzare, associati vuoi a una situazione che s’imprime nell’animo dei personaggi (e dello spettatore) e viene poi rievocata nel corso dell’opera, vuoi a un dato personaggio, quasi fosse un suo sonoro biglietto da visita. L’uso di siffatti motivi, diffuso già nell’ → *opéra-comique* e nel → *Singspiel*, abbondante nel → *grand opéra* francese e nelle sue derivazioni italiane (cfr. nell’*Aida* di Verdi, 1871, il motivo della protagonista e quello dei Sacerdoti, enunciati fin dalle prime battute del → preludio orchestrale), non altera i principii costruttivi e formali. Massenet o Puccini si rifanno sì al sistema wagneriano, ma in una applicazione assai mitigata.

***Liaison des scènes.*** Procedimento, teorizzato nella drammaturgia classica francese nel 1657 ma comunemente praticato anche in altre tradizioni teatrali e in altre epoche, per assicurare che la → scena (1)

non rimanga mai vuota, e dunque per evitare smagliature nello svolgimento dell'azione (→ unità d'azione, di tempo e di luogo) e nella concatenazione delle → scene (3): l'azione dev'essere ordita in modo tale che nell'andare e venire dei personaggi almeno uno rimanga in scena. Quest'“inanelatura delle scene” è tanto più importante in un sistema teatrale come l'opera italiana, che tende a sfaldarsi in tanti → numeri distinti e deve dare un minimo di plausibilità al posizionamento delle → arie d'uscita e d'entrata.

Al sistema della *liaison des scènes* si contrappone la costruzione “a pannelli”, programmaticamente soggetta a repentini cambi di luogo e salti di tempo. Pacificamente praticata da Shakespeare, indi da drammaturghi romantici radicali, nel Novecento è ritornata in auge anche per influsso del → teatro epico: cfr. p.es. le 15 scene del *Wozzeck* di A. Berg, 1925, ricalcate letteralmente su altrettante scene isolate del dramma *Woyzeck* di Büchner, 1837 (→ *Literaturoper*); o le 13 scene di *Guerra e pace* di S. Prokof'ev, 1944-53, libero collage di episodi tratti dal romanzo di Tolstoj. Il tessuto musicale può tuttavia mitigare tale drastica discontinuità ricorrendo a → *Leitmotive* o motivi di reminiscenza o identificanti che ritornano nei diversi pannelli.

**Libretto.** Il termine ‘libretto’ deriva dal formato, perlopiù tascabile, del volumetto che, contenendo il testo drammatico di un'opera, veniva venduto all'ingresso del teatro per essere sfogliato durante la recita (→ messinscena). Per sineddoche, si chiama gergalmente ‘libretto’ anche il testo drammatico in versi (più raramente in prosa) messo in musica. Il dialogo destinato al canto, talvolta preceduto dal sunto dell'antefatto, è corredato di → didascalie. Il libretto può anche comportare una prefazione di carattere programmatico, nonché informazioni sull'allestimento teatrale: stampato di solito a ridosso della “prima”, indica spesso gli esecutori e le maestranze teatrali.

Di regola i libretti d'opera si basano sull'adattamento di drammi di parola o di testi narrativi (poemi, romanzi, racconti) preesistenti e ne selezionano le situazioni musicabili (→ ossatura). Nondimeno l'autore di un libretto si considera drammaturgo al 100% (→ dramma per musica). Non a caso nella lingua letteraria italiana il termine ‘librettista’, cui non manca una sfumatura spregiativa, è attestato solo dal 1858: di solito lo si chiamava semplicemente ‘il poeta’.

**Lieto fine / Tragico fine.** Nel Sei-Settecento l'azione di un'opera in musica sfocia di regola nel "lieto fine", anche quando il soggetto drammatico prevederebbe la morte d'uno o più personaggi. Tale peculiarità, se perpetua il carattere festoso dello spettacolo melodrammatico, manifesta anche l'idea che là dove perfino le Furie infernali si esprimono cantando l'armonia non possa non avere il sopravvento. Il *deus ex machina* – la divinità che già in Euripide compare talvolta *in extremis* a sciogliere il nodo tragico senza spargimento di sangue – ne facilita l'osservanza. Nell'*Orfeo* di Monteverdi, 1607, il → libretto prevede che (secondo il mito) il protagonista venga infine sbranato dalle Baccanti, mentre nella partitura viene assunto in cielo da Apollo. Alcuni soggetti, tuttavia, non tollererebbero un lieto fine: abbandonata da Enea, Didone muore sia in Purcell (*ante* 1689) sia nel Metastasio (1724); nel *Catone in Utica* del Metastasio il difensore della libertà romana non può non suicidarsi, vuoi in scena (1728) vuoi tra le quinte (1729).

Nell'Ottocento tende a prevalere il finale tragico: ma nei → melodrammi di Donizetti e Verdi la morte del/della protagonista è volentieri circondata dallo straziato compianto dei sopravvissuti, che nel riconoscere l'innocenza della vittima celebrano un ideale rito consolatorio. Lo stesso vale, *mutatis mutandis*, per la trasfigurazione del lutto in sublime apoteosi nei finali di Wagner (*Tristano e Isolda*, 1865; *Il crepuscolo degli dèi*, 1876).

Il naturalismo verista, dal suo capostipite illustre (*Carmen* di G. Bizet, 1875) in giù (*Cavalleria rusticana* di P. Mascagni, 1890; *Pagliacci* di R. Leoncavallo, 1892), ama invece ostentare la feroce mattanza della vittima. Nelle opere del Novecento, infine, il destino dei protagonisti sfocia spesso nell'alienazione mentale, con o senza suicidio (esempi illustri: *Pelléas et Mélisande*, Debussy 1902; *Kát'a Kabanová*, Janáček 1921; *Wozzeck*, Berg 1925; *Peter Grimes*, Britten 1945; *The Rake's Progress*, Stravinskij 1951).

**Lirico / Epico / Drammatico.** La poetica letteraria distingue tre grandi 'generi'. Nel genere lirico il poeta parla per sé, e spesso di sé (Saffo, Petrarca, Leopardi; ode, sonetto, canto); nel genere epico il poeta rappresenta, narrandole, gesta di eroi grandi o piccoli (Omero, Ariosto, Stendhal; poema eroico, poema cavalleresco, romanzo); nel genere drammatico il poeta ordisce un conflitto integralmente svolto in dialogo dagli interlocutori (Seneca, Molière, Ibsen; tragedia, comme-

dia, dramma). L'opera rientra di diritto nel genere drammatico. La parola greca 'dramma' significa, in origine, 'azione'; non è dunque paradossale che a un'opera dalla vicenda estremamente sintetica ed essenzialmente interiore come *Tristano e Isolda* (1865) Wagner abbia dato il sottotitolo *Handlung* (appunto 'azione'). Nondimeno nel teatro d'opera si insinuano spesso cospicui elementi lirici ed epici.

(1) La componente 'lirica' risalta *in primis* nell' → aria e nel → duetto, ossia in brani istituzionalmente adibiti all'espressione dell' → affetto e del sentimento soggettivo. Si tratta beninteso del sentimento del personaggio, non di quello del librettista o del compositore: ma per una distorsione prospettica di natura estetica, l'impellente fascino del canto ci fa quasi dimenticare che a lodare la sobria purezza della dimora di Margherita nel *Faust* di Ch. Gounod (1859) è il personaggio Faust, non già il tenore in scena o il compositore stesso («Salut! demeure chaste et pure», III, IV). Data l'incidenza di arie e duetti nel bilancio sentimentale complessivo di un → melodramma, soprattutto in età romantica, non è strano che a Parigi sia potuto sorgere un teatro d'opera denominato Théâtre Lyrique (1851), né che siano state coniate denominazioni in apparenza incongrue come nel '700 → *tragédie lyrique* o nell'800 → *drame lyrique* o, in italiano, 'opera lirica' (che ha poi dato luogo all'aggettivo sostantivato 'lirica', per designare globalmente il fenomeno 'opera in musica'; la legislazione teatrale ha sancito lo slittamento lessicale fin dal 1936, istituendo gli 'enti lirici').

(2) Quanto alle componenti 'epiche' del melodramma, se ne può riconoscere di due tipi.

(a) In termini generali, nel teatro d'opera la 'presenza estetica' dell'autore è più evidente che nel teatro di parola: abbiamo cioè un'assai più marcata percezione del ruolo del compositore come narratore che organizza, congegna, pilota il dramma, come se fossimo appunto in un romanzo; e ciò lo dobbiamo sia al risalto che nell'opera assumono certe forme e tecniche stereotipate (→ numeri musicali; → solita forma), sia alla presenza di un fattore estetico, l'orchestra, che appare sottratto al controllo degli interlocutori in scena e manovrato a piacere dal compositore (→ segno drammatico-musicale).

(b) In termini storici, nel primo Novecento il teatro d'opera ha precocemente assorbito – anzi, ha indirettamente propiziato – gli sviluppi del cosiddetto 'teatro epico', quel tipo di drammaturgia antinaturalistica propugnato da B. Brecht che programmaticamente schiva la verosimiglianza dell'azione drammatica e l'immedesimazione degli at-

tori e degli spettatori, puntando invece sullo straniamento e la distanziamento. Brecht sperimentò e teorizzò i principii del suo 'teatro epico' in particolare in due opere musicali composte con K. Weill, *L'opera da tre soldi* (1928; ricavata da una → *ballad opera* inglese vecchia di 200 anni) e *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* (1930). Possiamo peraltro considerare splendide ancorché ingenuie anticipazioni del teatro epico certe operine basate sull'intersezione di elementi drammatici ed epici, come l'*Histoire du Soldat* (Storia del Soldato) di I. Stravinskij (1918), dove un Lettore (uno *speaker*) tiene il filo della gara che il Diavolo e il Soldato (due attori) intavolano a suon di musica, o *El retablo de Maese Pedro* (Il teatrino di mastro Pietro) di M. de Falla (1923), dove la recita delle marionette nel teatrino si confonde con quella degli spettatori che vi assistono, mentre le voci e i suoni che connotano i due diversi livelli s'intrecciano con l'asciutto declamato del Burattinaio (a mo' di → *Sprechgesang*) e con le melodrammatiche invettive di Don Chisciotte.

**Literaturoper.** Denominazione invalsa ai primi del Novecento per le opere che mettono in musica tale e quale (intero o sforbiciato) un dramma di parola preesistente, in versi o in prosa, dunque senza che un librettista ne adegui la forma alle esigenze della composizione. I russi, cui si devono forse gli esempi più precoci (*Il convitato di pietra* di A. Dargomyžskij, composto nel 1866-69, dramma in versi di A. Puškin), lo chiamavano *opéra dialogué*. Esempi famosi: *Pelléas et Mélisande* di C. Debussy (1902, dramma in prosa di M. Maeterlinck); *Salome* di R. Strauss (1905, dramma in prosa di Wilde); *Parisina* di P. Mascagni (1913, dramma in versi di G. d'Annunzio); *Wozzeck* di A. Berg (1925, dramma in prosa di G. Büchner).

**Lyric form.** Modello melodico in auge nell'opera italiana dell'Ottocento: nel suo formato standard, che tollera ampie manipolazioni, è composto di sedici battute articolate in quattro frasi di quattro battute, secondo lo schema *aa'ba''* o *aa'bc*, spesso arricchito di una → coda (cfr. p.es. la → cabaletta lenta nell'aria finale di Edgardo, «Tu che a Dio spiegasti l'ali», nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, 1835). A ciascuna frase musicale corrisponde di norma una coppia di versi, dunque a ciascun verso due battute. Il nome inglese di questa formula melodica tipicamente italiana è stato coniato da J. Kerman (1982).

**Maestro concertatore.** Denominazione spettante nel teatro d'opera al direttore d'orchestra, che in realtà 'concerta' non la sola parte orchestrale in sé, ma questa col canto dei cantanti e del coro, nonché, tra la metà dell'Otto e la metà del Novecento, con l'insieme dello spettacolo (d'intesa con lo scenografo e col direttore di scena). Quest'ultimo versante delle sue competenze è poi passato sotto il dominio del regista (→ regia). La figura del maestro concertatore nasce non a caso dalla struttura sempre più complessa che lo spettacolo operistico assume nell'era del → *grand opéra*. In Italia spiccano i nomi di A. Mariani, F. Faccio, A. Toscanini.

Fino al primo Ottocento la direzione dell'orchestra e la concertazione complessiva competevano disgiuntamente al primo violino (che coordinava gli strumentisti) e al maestro al cembalo (che coordinava i cantanti); il termine tedesco *Konzertmeister* (lett. 'maestro del concerto'), tuttora in uso per indicare il primo violino, ricalca questa remota realtà storica. Il compositore era tenuto per contratto a partecipare all'esecuzione sedendo al cembalo (e dunque concertando l'insieme) nelle prime tre recite di un'opera nuova. La concertazione dei → balli inseriti nello spettacolo spettava a un altro primo violino, specializzato.

**Masque** → **Balletto di corte**, *Ballet de cour*, *Masque (Mask)*

**Melodramma, Opera.** 'Melodramma' è voce dotta, documentata fin da metà '600 come sinonimo grecizzante di → dramma per musica o dramma musicale; e in questa accezione ampia – la stessa usata nel titolo di questo volume – si estende correntemente nella lingua italiana (non però in altre, dove sta per → melologo) ad opere di ogni epoca, genere e tradizione. L'uso più frequente del termine sui frontespizi dei libretti e degli spartiti si concentra tuttavia nella prima metà dell'800: si denominano 'melodramma' (con o senza la specificazione 'eroico', 'tragico', 'giocoso', 'semiserio', 'romantico', ecc.) p.es. *Tancredi*, *La gazza ladra*, *La donna del lago* e *Semiramide* di Rossini, *Il pirata* e *La sonnambula* di Bellini, *Il corsaro* di Pacini, *L'elisir d'amore*, *Parisina* e *Lucrezia Borgia* di Donizetti, *Luisa Miller*, *Rigoletto* e *Un ballo in maschera* di Verdi; e ancora *Cavalleria rusticana* di Mascagni. Dal canto suo, il termine 'opera' ('opera in musica', 'opera musicale', 'opera lirica'; → lirico, 1) si è precocemente assolutizzato, tant'è vero che la parola italiana si è radicata nel lessico di tutte le lingue europee (fr. *opéra*, sp. *ópera*, ted. *Oper*, ingl. e rus. *opera*). In origine proviene

dal mondo degli attori comici: nel '600 'opera' è denominazione generica per 'dramma' o 'commedia' o canovaccio teatrale di qualsiasi tipo. Nello → scenario stampato a Venezia nel 1643 *L'incoronazione di Poppea* di G.F. Busenello è qualificata come 'opera regia', ossia 'dramma di personaggi regali' (in opposizione a mitologici o pastorali). Una sintesi precoce ed eloquente dei due termini compare nel frontespizio dei *Melodrami cioè Opere da rappresentarsi in musica* di P. Bonarelli (Ancona, 1647), dove 'opere' preserva il significato originario di 'pezzi teatrali'.

**Melologo** (fr. *mélodrame*, ted. *Melodram*, ingl. e rus. *melodrama*, sp. *melólogo*). Genere del teatro di parola, affermatosi soprattutto in Francia tra fine Sette e inizio Ottocento, che prevede la recitazione parlata del dialogo drammatico alternata o unita a un copioso commento musicale da parte dell'orchestra, senza → numeri musicali veri e propri. Prototipo del genere fu il *Pygmalion* di J.-J. Rousseau (1770). Esempi di melologo si hanno peraltro anche nell'opera in musica: p.es. la scena della prigione nell'atto II del *Fidelio* di Beethoven (1805-14); o la prima parte del grande → monologo della *Fedra* di J. Racine recitato dalla protagonista – un'attrice di teatro – nell'atto III dell'*Adriana Lecouvreur* di F. Cilea (1902).

**Messinscena.** Il termine designa l'insieme delle operazioni necessarie all'allestimento scenico di uno spettacolo, con o senza musica. abbraccia svariate tecniche: scenografia, scenotecnica, illuminotecnica, costumistica, attrezzistica (→ accessori), → pantomima e coreografia (→ ballo), direzione scenica o → regia, e nel teatro d'opera anche la concertazione (→ maestro concertatore). Qualche tratto saliente nella storia della messinscena operistica:

sec. XVII: gusto per la stupefatta meraviglia; prospettiva assiale; quinte scorrevoli (montate su carrelli) per consentire la → mutazione a vista (sistema di comando collegato a un unico argano collocato sotto il palcoscenico, inventato da J. Torelli, Venezia 1641 e Parigi 1645); alternanza di scene lunghe/corte (prospettiva profonda/ridotta); a fine secolo, prospettive a fuochi multipli ("scene per angolo" escogitate da F. Bibiena e divulgate in Europa dai suoi discendenti);

sec. XVIII: gusto per la nobile grandiosità; vedute iconograficamente eloquenti, talvolta riferite a luoghi e monumenti riconoscibili dell'antichità classica (Metastasio); graduale evoluzione dalla veduta archi-



tettonica (F. Juvarra) alla “scena quadro”, con prevalenza di scene dipinte (B. e F. Galliari);

sec. XIX: gusto per il pittoresco (→ color locale), per la pertinenza storica e stilistica (A. Sanquirico alla Scala di Milano, G. Bertoja alla Fenice di Venezia, P.-Ch. Cicéri all’Opéra di Parigi), a fine secolo per l’esotismo e il naturalismo; scene dipinte; “disposizioni sceniche” (libretti di messinscena), dapprima a Parigi, poi in Italia; introduzione dell’illuminazione a gas e poi elettrica (consente di regolare l’intensità luminosa nel corso dello spettacolo); nel 1876 inaugurazione del teatro wagneriano di Bayreuth: oscuramento della sala, orchestra invisibile, concentrazione estetica totale sul quadro scenico;

sec. XX: gusto per l’espressionismo, lo straniamento (→ teatro epico), il costruttivismo astratto (scene costruite, “praticabili”); scene d’artista (pittori di cavalletto scritturati come scenografi); diffusione generalizzata della fossa d’orchestra e dell’oscuramento totale; con l’avvento del teatro di → regia, il regista governa tutti gli aspetti visivi dello spettacolo.

Vanno menzionati due dati di contorno alla messinscena, significativi nel sistema estetico dello spettacolo operistico.

(1) Fino all’800 il sipario, aperto a inizio spettacolo, *non* viene richiuso: i cambi di scena si effettuano a vista (→ mutazione scenica); in Italia gli stacchi tra gli atti sono segnati da → balli teatrali (nel ’700 talvolta da → intermezzi) del tutto svincolati dalla trama dell’opera.

(2) Fino all’avvento del sistema di Bayreuth, la sala teatrale non è oscurata: lo spettatore può dunque sfogliare il → libretto durante lo spettacolo.

### **Mezzosoprano → Tipologia vocale**

*Mickey Mousing*. Termine in uso nel cinema d’animazione (derivante dal nome d’un famoso *cartoon* di W. Disney, in Italia ‘Topolino’), indica l’ostentato sincronismo tra movimento dell’immagine e ritmo musicale nella colonna sonora: per analogia, lo si può applicare retrospettivamente all’opera in musica, la quale – lo sanno tutti – ha fornito alla musica da film un ricco serbatoio di tecniche e modelli. Di questo procedimento mimico, che mediante l’accentuata meccanizzazione del movimento corporeo innesca l’effetto comico, s’incontrano infatti mille esempi nell’→ opera buffa, p.es. Leporello che in un’→ aria d’azione letteralmente inscena la propria fuga dagli inseguitori (*Don*

*Giovanni* di Mozart, 1787; II, IX), o l'esagerato "Buona sera" con cui viene congedato Don Basilio nel quintetto del *Barbiere di Siviglia* di Rossini (1816; II, IV). Esso si sposa con la → pantomima comica, p.es. nella feroce caricatura dell'invidioso Beckmesser che zoppicando s'intrufola nella bottega di Sachs e fruga tra le sue carte (*I maestri cantori di Norimberga* di Wagner, 1868; III, III). L'opera del '900 ne è piena, dallo squisito Negretto che in punta di piedi raccatta il fazzoletto nelle ultimissime battute del *Cavaliere della rosa* di R. Strauss (1911), alla Tazza e alla Teiera nell'*Enfant et les sortilèges* (Il fanciullo e gli incantesimi) di M. Ravel (1925), fino alla scena di Sellem, il banditore nell'incanto dei beni del protagonista nella *Carriera d'un libertino* di Stravinskij (1951; III, I).

**Monologo.** Una convenzione basilare, e al tempo stesso estrema, del teatro di parola: il personaggio, solo in scena con sé stesso, dibatte ad alta voce gli alterni → affetti che si agitano nel suo animo. Riservato ai personaggi principali (i due protagonisti, l'antagonista), compare non più d'un paio di volte nel corso di un dramma. Nel teatro d'opera, dunque, non ogni → aria solistica può considerarsi un monologo. La forma preminente, nell'opera del Seicento, è il → lamento. Nell'opera seria del Settecento può dar luogo a un ampio → recitativo obbligato: cfr. p.es. lo stupefatto ingresso di Orfeo nei Campi Elisi, nell'opera di Calzabigi-Gluck (1762; atto II, II), o il monologo dell'imperatore titubante nella *Clemenza di Tito* di Metastasio-Mozart (1791; II, VIII). Impressionanti i monologhi dello zar nel *Boris Godunov* nell'opera di Musorgskij (1874; atto II) e di Tat'jana nell'*Eugenio Onegin* di Čajkovskij (1879; I, II, la cosiddetta "scena della lettera"), entrambi desunti da Puškin (→ *Literaturoper*). Al limite, un'opera può consistere di un solo monologo, come nel "monodramma" *Erwartung* (Attesa) di Schönberg, 1924. Ambivalente il caso della *Voce umana* di F. Poulenc (testo di J. Cocteau; 1959): la Giovane Donna è bensì sola in scena, ma l'azione e il testo di quest'anomala → *tragédie lyrique* (dicitura amaramente beffarda, per un monodramma borghese) rappresentano nulla più che l'ultima, tormentosa telefonata con l'amante che l'ha abbandonata per sposare un'altra; più che un monologo è dunque un dialogo a metà.

Non è raro che il monologo di una vittima predestinata conglobi una preghiera (Desdemona nell'ultim'atto dell'*Otello* di Rossini, 1816, e di Verdi, 1887; Jenůfa nell'opera omonima di L. Janáček, 1904, II, VI;

una “preghiera” laica si può considerare anche l’«Addio del passato» nella *Traviata* di Verdi, 1853, III, IV).

### **Motivo di reminiscenza, Motivo identificante → *Leitmotiv***

**Musica di scena / Musica in scena.** (1) Il termine collettivo ‘musica di scena’ abbraccia i brani strumentali e vocali adibiti alla rappresentazione di un dramma di parola, vuoi generici (→ ouverture, *entractes* o → interludi, ecc.) vuoi specifici (cioè legati all’azione). Spesso “fatta in casa” dai musicisti di servizio in teatro (come nel *mélodrame* ottocentesco; → melologo), la musica di scena non fu però disdegnata da compositori insigni (Beethoven per l’*Egmont* di Goethe, 1810; Mendelssohn per *Il sogno di una notte d’estate* di Shakespeare, 1843; Debussy per il *Martirio di san Sebastiano* di G. d’Annunzio, 1911; H. Birtwistle per l’*Oresteia* di Eschilo, 1981; ecc.).

(2) Per estensione analogica si classifica come ‘musica *in* scena’ ogni brano musicale che, previsto nell’azione di un’opera, vi venga effettivamente eseguito come tale; in altre parole, musiche che verrebbero suonate e cantate anche se fossimo nel teatro di parola. In genere si tratta di danze, serenate, canzoni, cori, marce (→ banda sul palco), ecc., che spesso si caricano di rilevanti significati drammatici: p.es. nelle *Nozze di Figaro* (1786) la canzone di Cherubino «Voi che sapete» nell’atto II e il ballo del *fandango* nel → finale III, che alimentano l’eccitazione erotica da cui son presi i personaggi della commedia mozartiana; nella *Donna di picche* di Čajkovskij (1890), tra tante altre, la → romanza (2) di Polina (n. 8) e l’aria che la decrepita Contessa canticchia come una nenia mentre si assopisce, ripresa di sana pianta da un → *opéra-comique* di A.-E.-M. Grétry del 1784 (n. 17); nel quadro II della *Bohème* di Puccini (1896) il valzer cantato da Musetta che, trascinando nell’euforia gli astanti, si trasforma via via in un → largo concertato; nel *Giro di vite* di Britten (1954) la Sonata in stile mozartiano eseguita dal bambino al pianoforte dapprima con candore, poi con indemoniata frenesia (variazione 13).

Ma rientrano in questa categoria anche effetti sonori provenienti da fuori scena – il suono dell’organo o della campana, una fanfara di corni, uno squillo marziale di trombe, un inno religioso o politico, ecc. – che segnalano (→ segno drammatico-musicale) una svolta nell’azione (spesso, ma non soltanto, nel tempo di mezzo di un → numero in → solita forma).

**Musical (Commedia musicale).** *Musical* è brachilogia per *musical comedy* o *musical play*. Genere di spettacolo teatrale di vasto successo popolare affermatosi soprattutto negli Stati Uniti nella prima metà del Novecento, e in particolare nei teatri di Broadway a New York. In due atti, su soggetti della “vita di tutti i giorni”, si compone di parti recitate, cantate (*songs*, duetti, cori) e danzate, come → l’operetta, da cui deriva, ma presenta di solito scene più spettacolari, soprattutto coreografiche (→ ballo). Tra i maggiori successi, dopo l’era dei pionieri (J. Kern e R. Rodgers; G. Gershwin; K. Weill): *West Side Story* di L. Bernstein (1957); *Cabaret* di J. Kander e F. Ebb (1966); e più di recente *Cats* (1981), con musiche di A. Lloyd Webber. In Italia, una commedia musicale di gran successo è *Aggiungi un posto a tavola* di P. Garinei e S. Giovannini, con musiche di A. Trovajoli (1974).

**Musico → Castrato; → Ruolo**

**Musikdrama (Gesamtkunstwerk).** Lett. ‘dramma musicale’ (e ‘opera d’arte totale’). Genere di teatro musicale teorizzato e praticato da Wagner in aperta contrapposizione al modello dell’opera italiana e francese “a → numeri”. Di regola in tre atti, esso prevede una stretta aderenza tra parola, musica e azione (cfr. la denominazione *Wort-Ton-Drama*, che peraltro non risale a Wagner), una struttura formale senza suture, uno stile vocale propenso al → declamato; inoltre si fonda su un ordito sinfonico denso e su una trama di motivi conduttori (→ *Leitmotiv*) che alimenta la cosiddetta “melodia infinita”, ossia un tessuto melodico che fluisce senza nette interruzioni o articolazioni (Wagner dichiarò espressamente che i suoi drammi si fondavano sulla logica della “transizione”, a differenza dall’opera italiana che si fondava sulla logica del “contrasto”).

**Mutazione scenica (Quadro).** Il sintagma ‘mutazione scenica’, per indicare la veduta scenica (→ scena, 2) delimitata da due cambi di scena, è di uso corrente nel Sei-Settecento; nell’Ottocento viene man mano soppiantato da ‘quadro’. La permanenza di una data veduta assicura la coerenza spaziale e la continuità temporale (→ unità d’azione, di tempo e di luogo) di una sequenza di scene drammatiche (→ scena, 3) e di → numeri. Nel contempo, sotto il profilo percettivo il cambio di scena rappresenta il più incisivo tra tutti i fattori che segmentano il decorso del dramma all’atto della rappresentazione in teatro.

Tradizionalmente l'opera in musica predilige l'alternanza di mutazioni sceniche di vario carattere (esterno/interno, pubblico/privato, giorno/notte, ecc.) e ama riferirle ai diversi attori dell'azione: nell'*Incoronazione di Poppea* di G.F. Busenello (mus. attr. a Monteverdi, 1643) solo quattro → scene (2) sono individuate in relazione ai personaggi primari (Nerone Poppea Seneca), mentre le altre rappresentano indistintamente la "Città di Roma"; nel *Trovatore* di Verdi (1853) ciascuna delle quattro parti ha due quadri, riferiti di volta in volta al mondo di Azucena oppure di Leonora. La mutazione scenica può anche abbracciare un intero atto: è il caso p.es. dei quattro quadri della *Bobème* di Puccini, 1896, o di molti atti unici (come i tre del *Trittico* di Puccini, 1918; o *Salome* ed *Elettra* di R. Strauss, 1905 e 1909).

**Numero musicale (Numero chiuso).** Nell'opera italiana rappresenta l'unità formale di base, più o meno ampia: estrapolabile rispetto a ciò che precede e a ciò che segue, ha un inizio, uno svolgimento e una conclusione; spesso inizia e termina nella stessa tonalità. Il numero – gli autografi di Rossini Bellini Donizetti, come pure di Verdi fino agli anni '60, sono "numerati" dai compositori – è anche l'unità drammatico-musicale minima di senso compiuto (a livello più alto vi è la → mutazione scenica; indi l'intero atto). A seconda di quanti personaggi vi partecipano, prende il nome di → aria (→ romanza, → ballata, → gran scena, ecc.), → duetto, terzetto (con i corrispondenti diminutivi: arietta, duettino, terzettino), → pezzo concertato, → coro, ecc.; il → finale d'atto è di norma il numero più complesso. Nell'opera italiana dell'Ottocento la struttura interna dei numeri musicali è modellata prevalentemente sullo schema della → solita forma (fanno eccezione i → pezzi caratteristici e i cori), mentre la loro sequenza è governata da un' → ossatura concordata tra librettista e compositore.

## **Opera → Melodramma**

*Opéra-ballet.* Genere di teatro musicale-coreutico affine alla → *comédie-ballet* ma integralmente musicato, in voga a Parigi a partire dall'*Europa galante* di A. Campra (1697). Un esempio fulgido: *Le Indes galants* di J.-Ph. Rameau (1735), prologo e quattro atti (*entrées de ballet*), storie d'amore e di galanteria ubicate nell'Oceano Indiano, nel Perù, in Persia e nel Nordamerica, ciascuna incentrata su un episodio cerimoniale-coreografico, con immaginosi spunti di → color locale esotico.

**Opera-ballo.** Denominazione corrente in Italia a fine Ottocento per le opere che ricalcano il modello del → *grand opéra* (cfr. anche → ballo teatrale).

**Opéra-bouffe.** Nella nomenclatura francese dei generi operistici designa non già l'→ opera buffa italiana, bensì l'→ operetta, in particolare quella del pioniere Offenbach (che dal 1855 al 1879 lavorò per il Théâtre des Bouffes-Parisiens).

**Opera buffa.** Genere di teatro musicale sviluppatosi nel Settecento, denominato perlopiù dai letterati → dramma giocoso per musica. Dal → dramma per musica *tout court* si distingue non solo per il soggetto (comico, farsesco o sentimentale, con una programmatica miscela di personaggi nobili, borghesi e plebei), ma anche per le forme musicali, più varie e flessibili che nell'→ opera seria (→ aria); tra le forme peculiari spicca in particolare il → finale buffo. Il principale drammaturgo buffo è, a metà Settecento, C. Goldoni; esempi supremi del genere sono le opere buffe di L. da Ponte e W.A. Mozart (compreso il *Don Giovanni*), e nell'Ottocento quelle di Rossini e di Donizetti. In origine l'opera buffa mantiene i tre atti canonici dell'opera seria; dall'ultimo quarto del Settecento, atrofizzatosi via via il terz'atto, prevale il taglio in due atti.

**Opéra-comique.** Genere operistico coltivato in Francia nel Sette-Ottocento; prende nome dai teatri parigini che lo ospitavano stabilmente e che, per sottrarsi al divieto derivante dal monopolio dell'Opéra (l'unico teatro adibito all'opera in musica) e della Comédie-Française (l'unico teatro ufficiale per il dramma di parola), crearono *ad hoc* un ibrido di recitazione parlata e → numeri cantati (tra questi abbondano le → musiche in scena, ossia → ariette, → ballate, ecc., cantate come tali). Di norma in tre atti, l'*opéra-comique* si fonda su intrecci romanzeschi, fundamentalmente comici o burleschi, non senza una vena sentimentale che cresce nel secondo Settecento, assecondando il gusto *larmoyant* (in auge in letteratura). Di regola ha il → lieto fine, ma non mancano memorabili eccezioni con soggetti tragici o addirittura truculenti (p.es. *Médée* di L. Cherubini, 1797, e *Carmen* di G. Bizet, 1875, poi trasformate in opere liriche sostituendo ai dialoghi parlati i → recitativi cantati). Negli anni della Rivoluzione vanno di moda i soggetti basati sul salvataggio *in extremis* di un innocente oppresso

o insidiato dalla malvagità di un potente (ma la denominazione *pièce à sauvetage*, invalsa tra i musicologi, è spuria: è un ricalco francese recente del termine tedesco *Rettungsstück*, coniato a fine '800 a proposito del *Fidelio* di Beethoven, 1805-14, → *Singspiel* che deriva appunto da un *opéra-comique* di questo tipo). L'*opéra-comique* non trovò se non sporadica accoglienza in Italia (p.es. nel teatro arciduciale di Monza, 1787-95) ma fornì il modello a opere di soggetto lacrimevole e tenero come la “commedia in prosa ed in verso per musica” *Nina o sia La pazza per amore* di G. Paisiello (1789), desunta dalla *Nina* di N. Dalayrac (1786).

**Opera semiseria.** Genere operistico intermedio tra serio e buffo, in voga dagli ultimissimi anni del '700, dapprima in Francia (→ *opéra-comique*), indi – sul modello francese – in Italia e nei paesi tedeschi. Il genere semiserio prevede la presenza di almeno un personaggio buffo e il → lieto fine; l'intreccio presenta non di rado scene o situazioni altamente patetiche (cfr. p.es. Rossini, *La gazza ladra*, 1817; Donizetti, *Linda di Chamounix*, 1842).

**Opera seria.** Nel '700, mentre si afferma il genere dell' → opera buffa (o → dramma giocoso per musica), il → dramma per musica assume contrastivamente la denominazione colloquiale di 'opera seria'. Estensivamente, il termine si applica a ogni → melodramma italiano che non sia di soggetto comico o semiserio (→ opera semiseria), dal '600 a metà '800. Fin sul finire del Settecento prevale il taglio in tre atti, che lascia poi il posto all'articolazione in due atti (con un grande → finale intermedio).

Nei secc. XVII-XVIII l'opera seria ha soggetti eroici o tragici (di solito col → lieto fine) riconducibili di preferenza alla mitologia classica (Ovidio, Virgilio, Omero, ecc.), all'epica cavalleresca o alla storia antica, spesso elaborati partendo da drammi di parola moderni (sovente spagnoli nel Sei, francesi nel Settecento). I soggetti tratti dalla storia medievale e rinascimentale, assenti nel '600 ed eccezionali nel '700, emergono infine prepotentemente col romanticismo. Nondimeno fino a metà '800 l'opera seria evita categoricamente gli argomenti contemporanei, ammessi invece nell'opera buffa e semiseria (*La traviata* di Verdi, 1853, soggetto contemporaneo per eccellenza, venne data per tutto il secolo in costumi *ancien régime*).

A partire dagli ultimi del Seicento prevale un indirizzo poetico classi-

cistico, che punta a una sia pur mitigata osservanza delle → unità pseudoaristoteliche, a una → costellazione dei personaggi stilisticamente uniforme (tendenzialmente “sublime”, cioè senza intrusione di personaggi “umili”) e a una vivida ma controllata rappresentazione degli → affetti; funzionale il doppio regime formale, → recitativo *vs* → aria, governato dall’osservanza delle → convenienze teatrali. Nel sistema delle voci (→ tipologia vocale) le prime parti spettano a soprani e contralti, femminili e maschili (→ castrato).

Nell’Ottocento, cessato l’obbligo del → lieto fine, prevale la rappresentazione di conflitti passionali veementi, cui ben si attaglia il sistema morfologico della → solita forma; di pari passo si fondono i livelli stilistici – se i personaggi nobili si rivelano capaci di azioni abbiette, come la protagonista della *Lucrezia Borgia* di Donizetti, 1833, figure di bassa estrazione possono assurgere al rango di protagonisti, come il buffone nel *Rigoletto* di Verdi, 1851 – e si coltiva il gusto del → color locale e dei → pezzi caratteristici; frequente il ricorso a → musiche in scena, rare invece nell’opera seria del secolo precedente. Nel sistema delle voci prevale il triangolo soprano–tenore–baritono (→ costellazione dei personaggi).

**Operetta.** Genere di teatro musicale di tono leggero e frizzante, in due o tre atti, formalmente simile al → *Singspiel* e all’ → *opéra-comique* per l’alternanza di brani musicali e dialoghi parlati. Diffusa a partire dalla metà dell’Ottocento, soprattutto a Parigi (→ *opéra-bouffe*) e a Vienna – ma anche in Spagna (→ *zarzuela*), indi in Inghilterra (→ *Savoy opera*), in Italia, e nel ’900 negli Stati Uniti (→ *musical*) – l’operetta predilige la satira salace e beffarda del costume contemporaneo, volentieri intrecciata con la messa in burla delle più tipiche “assurdità” del → melodramma (il → canto melismatico, il → declamato, i → pezzi concertati, le → comuni, ecc.). Nella versione viennese assumono particolare rilievo il *côté* sentimentale e il → color locale ispirato alle popolazioni dell’impero asburgico, spesso in associazione con la danza (→ ballo). Esempi memorabili: *Orfeo all’inferno* di J. Offenbach (1858); *Il pipistrello* di J. Strauss jr (1874); *Il Mikado* di W.S. Gilbert e A. Sullivan (1885); *La vedova allegra* di F. Lehár (1905); *Il paese dei campanelli* di V. Ranzato (1923).

**Ossatura (Programma, Scenario, Selva).** Progetto preliminare della struttura di un’opera, concordato tra librettista e compositore, dove è



indicata la successione degli atti, dei → quadri e dei → numeri musicali, distribuiti tra i vari personaggi in base alle → convenienze teatrali. Nel variopinto gergo teatrale ottocentesco viene denominato anche ‘schizzo’, ‘traccia’, ‘sceneggiamento’ (come la moderna ‘sceneggiatura’ cinematografica), ‘orditura’, ‘tessitura’, ‘piano de’ pezzi’, ‘scheletro delle situazioni drammatiche’.

Nei suoi vari stadi questo progetto comune comporta quattro fasi: (1) la semplice enumerazione dei pezzi, che deve tener conto sia delle convenienze sia delle situazioni del dramma (dette anche ‘posizioni’, ‘punti di scena’); (2) una sceneggiatura che definisca almeno i passi salienti del dialogo; (3) una prima grezza stesura in prosa, denominata ‘selva’ (fase, questa, che diventa viepiù importante man mano che l’impiego delle forme musicali convenzionali si fa sofisticato, soprattutto in Verdi). Soltanto dopo queste tre fasi il librettista può procedere, da solo, alla quarta, la verseggiatura («che in fatto è la parte meno importante», dice perfino un principiante come G.A. Nosedà nel 1862).

Questo procedimento di graduale definizione narrativa presuppone a sua volta una lettura di senso inverso che il librettista e il musicista debbono aver compiuto sulla fonte (dramma o romanzo o poema che sia), in un processo di progressiva astrazione: dal testo verbale (discorso) all’intreccio (*plot*) alla storia narrabile (*fabula*) allo schema delle funzioni di base che reggono l’edificio concettuale del dramma (modello; → costellazione dei personaggi).

La ‘selva’ o ‘sceneggiatura’ serviva spesso anche come versione preliminare da sottoporre all’approvazione e al visto della censura. Stampato, uno ‘scenario’ – ossia il riassunto dell’intreccio drammatico, scena per scena – poteva surrogare la pubblicazione del libretto: è il caso p.es. dell’*Incoronazione di Poppea* del Busenello (mus. attr. a Monteverdi, 1643). Oggi, ricavare dalla partitura o dal → libretto di un’opera lo schema dei pezzi e la costellazione dei personaggi è un’operazione che aiuta tanto il musicologo quanto il docente o lo studente a farsene un’idea sintetica.

**Ouverture (Sinfonia d’apertura), Preludio.** Brano sinfonico più o meno ampio che viene eseguito prima dell’opera (o anche di un → dramma di parola: cfr. → musica di scena), di norma a sipario chiuso. Segna per così dire la soglia che separa il tempo individuale e soggettivo della vita quotidiana dal tempo comunitario e ritualizzato dello

spettacolo teatrale, ha dunque *in primis* la funzione di abbattere il brusio in sala: in tal senso, è slegato dal contenuto drammatico dell'opera; e può conseguire lo scopo sia con un attacco imperioso (*Il flauto magico* di Mozart, 1791; *La gazza ladra* di Rossini, 1817; *Carmen* di Bizet, 1875) sia, più raramente, partendo da un fil di suono a malapena percettibile (*L'italiana in Algeri* di Rossini, 1813; *Lohengrin* e *Parsifal* di Wagner, 1850 e 1882). Non mancano esempi precoci di ouvertures che, secondo un uso poi sempre più frequente, anticipano temi o atmosfere dell'opera, p.es. *Don Giovanni* di Mozart (1787); in certi casi sono addirittura collegate senza soluzione di continuità alla prima scena dell'opera – come in una dissolvenza musicale – mentre si apre il sipario: è il caso del *Don Giovanni*, ma anche dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck (1779) e del preludio al *Tristano e Isolda* di Wagner (1865).

Nell'opera francese del Sei-Settecento, e in Händel, l'ouverture si apre con un brano maestoso e pomposo, che introduce un movimento veloce (fugato), cui possono seguire una o più danze. L'ouverture all'italiana d'inizio Settecento è spesso articolata in tre movimenti (Allegro–Adagio–Allegro). In seguito prevale la struttura in un singolo movimento Allegro (*Le nozze di Figaro* di Mozart, 1786), spesso preceduto da un Maestoso introduttivo (alla maniera delle Sinfonie di Haydn): le ouvertures di Rossini ne offrono esempi scintillanti. Donizetti e Verdi optano spesso per un breve preludio, che anticipa questo o quel tema saliente dell'opera (cfr. il preludio della *Traviata* e quello dell'*Aida* di Verdi, 1853 e 1871); per i tedeschi questo procedimento vale tanto nell'ouverture (*Il franco cacciatore* di C.M. von Weber, 1821; *Tannhäuser* di Wagner, 1845) quanto nel preludio (*Tristano e Isolda* di Wagner), vere e proprie sintesi preventive del conflitto che sta alla base del dramma.

**Pantomima.** Rappresentazione muta di un'azione scenica, espressa mediante gesti e movimenti corporei. Ha la propria sede elettiva nel balletto (→ ballo teatrale), mentre è costitutivamente estranea al teatro d'opera: il quale tuttavia vi fa ricorso per scene di particolare suggestione. Esempi: il lamento di Andromaca, ammutita dal dolore per la morte di Ettore, nell'atto I dei *Troiani* di H. Berlioz, ovvero la scena dell'innamoramento di Didone ed Enea durante la “Caccia reale e Tempesta” della stessa opera (composta 1856-58; atto III, 1); il furtivo *rendez-vous* amoroso della Dama e del Cavaliere, che culmina nel-

l'assassinio di costui, nell'atto I del *Cardillac* di P. Hindemith (1926). Come dice il titolo, nella *Muta di Portici* di D.-F.-E. Auber (1828) la "prima donna", Fenella, non parla (dunque nell'opera non canta): la sua parte è sostenuta pantomimicamente da una prima ballerina, che surroga la prima donna (→ convenienze teatrali). B. Britten ha scelto un ballerino per impersonare Tadzio, l'enigmatico, bellissimo ragazzo polacco di cui s'invaghisce il protagonista della *Morte a Venezia* (da Th. Mann, 1973).

**Parlante.** Secondo la definizione data da A. Basevi (1859), è una modalità espressiva che coniuga la cantabilità, affidata all'orchestra, col declamato para-realistico, affidato alle voci. Sono in stile parlante le sezioni in cui le voci sciorinano il testo sillabandolo sopra una melodia orchestrale perspicua e regolare (spesso il "parlante" si colloca nelle sezioni cinetiche della → solita forma). Ne risulta alcunché di simile a una conversazione con sfondo musicale (cfr. p.es. l'inizio del *Don Pasquale* di Donizetti, 1843, o il → duetto Rigoletto-Sparafucile nell'atto I del *Rigoletto* di Verdi, 1851). Basevi distingue due tipi di parlanti: *armonico* (le voci si limitano a declamare sulle note degli accordi giusti) e *melodico* (le voci doppiano a intermittenza la melodia dell'orchestra).

**Parola scenica.** Con questa locuzione Verdi chiede al suo librettista A. Ghislanzoni un giro di frase che, spiccando nel contesto, «scolpisca e renda netta ed evidente la situazione», per poterne ricavare un gesto – scenico e canoro – di smagliante intensità: declamata a gran voce e senza copertura orchestrale, viene nitidamente percepita e determina uno choc nell'immaginazione dello spettatore (il riferimento è all'insulto di Amneris contro Aida, «Son tua rivale, figlia de' Faraoni!», *Aida*, 1871, atto II, 1). La locuzione, invero suggestiva, è stata da taluni critici eretta a cifra stilistica generalizzata dello stile verdiano: l'estensione va però usata con cautela.

**Pasticcio.** Il termine, eminentemente culinario (pietanza composta di vari ingredienti, perlopiù avvolti da una sfoglia di pasta e cotti al forno), in campo operistico è entrato nell'uso ai primi del '700 per designare partiture create combinando → arie preesistenti, tratte da opere diverse, adattate a un → libretto anch'esso preesistente oppure nuovo. Händel produsse nove pasticci di arie tratte da partiture italiane

recenti, innestate su drammi di A. Zeno e del Metastasio (1725-37); ma anche alcuni capolavori tutti suoi, basati sul ricorso estensivo all'→ autoimprestito, si possono considerare pasticci (*Agrippina*, 1709; *Rinaldo*, 1711). *L'ape musicale* di Lorenzo da Ponte (Vienna, 1789) è un *collage* di pezzi tratti da opere buffe di Anfossi, Cimarosa, Mozart, Paisiello, Piccinni, Salieri ecc., adattati a un libretto che satirizza le → convenienze teatrali. La prassi del pasticcio, pacifica nel primo '700, cadde in discredito col prevalere del criterio estetico dell'autenticità e dell'integrità.

**Periodo grammaticale / Periodo fisico.** Dicotomia categoriale (introdotta da L. Bianconi, 1994) riferita a due distinte accezioni del termine 'periodo'. In grammatica, 'periodo' indica una stringa verbale dotata di coerenza logico-sintattica: per analogia, in musica si denomina 'periodo' un organismo melodico-armonico in sé concluso, articolato in frasi ben individuate, proporzionate, coordinate mediante cadenze interne che fungono da interpunzione (p. es. una → *lyric form*). In fisica, 'periodo' indica invece l'intervallo di tempo costante perché un determinato fenomeno si riproduca identico (p.es. il moto del pendolo o di una biella): in musica si ha un fenomeno analogo quando il termine di una frase musicale si concatena con l'inizio della sua esatta ripetizione; donde un effetto di inarrestabile circolarità. Questo procedimento, diffuso già nello stile classico, è stato sfruttato a piene mani da Rossini, soprattutto nel → crescendo. Ma esso pervade, con effetto inesorabilmente ansiogeno, anche ampi tratti della partitura del *Tabarro* di Puccini (1918).

**Pertichino.** Nel gergo operistico ottocentesco, il termine (che in senso proprio indicava il cavallo di riserva attaccato alla "pertica" di una carrozza, vuoi per rinforzo vuoi per ricambio delle altre bestie da tiro) designa i pochi versi e le brevi frasi canore con cui uno o più personaggi marginali (oppure il coro) intervengono in un'→ aria o in un → pezzo concertato: p.es. la confidente Alisa nella → cavatina della prima donna (→ convenienze teatrali) nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (1835); ma anche la partecina spettante alla prima donna nella → cabaletta del tenore nella parte III del *Trovatore* di Verdi, 1853, «Di quella pira».

**Pezzo caratteristico.** Il termine, generico, abbraccia una moltitudine di → numeri musicali, vuoi cantati vuoi meramente strumentali, che esibiscono caratteri morfologici e funzionali facilmente riconoscibili in base al contesto, allo stile, al significato palese: → ballate, barcarole, brindisi, congiure, giuramenti, preghiere, → racconti, temporali, eccetera. Spesso rientrano nella categoria della → musica in scena; spesso alimentano il → color locale. Nel → melodramma italiano dell'Ottocento rappresentano un opportuno diversivo musicale rispetto al predominio della → solita forma, che vige negli altri numeri.

**Pezzo concertato (Pezzo d'assieme).** Nel gergo dell'opera italiana l'aggettivo 'concertato' (anche sostantivato) non si rifà al concetto di 'concerto' o di 'stile concertato' in uso nel Seicento (gara o *certamen* tra elementi contrastanti nella scrittura musicale di un pezzo), bensì al dato empirico che i pezzi cantati da più personaggi esigono una più attenta e impegnativa 'concertazione' preventiva tra gli esecutori: il campo semantico è dunque lo stesso del sintagma → maestro concertatore.

La prima attestazione letteraria è in R. Calzabigi (1792; → *tableau*), ma il fenomeno preesiste: nella seconda metà del Settecento sia l'→ opera seria sia soprattutto l'→ opera buffa introducono volentieri nella sequela delle molte → arie e dei più rari → duetti uno o più pezzi concertati a tre, quattro o più personaggi, collocati in momenti culminanti dell'intreccio. Possono essere d'un sol tempo (come il patetico quartetto «Andrò ramingo e solo» nell'*Idomeneo* di Mozart, 1781, III, III), in due tempi (lento–veloce, come nel quartetto e nel quintetto a metà dei due atti del *Matrimonio segreto* di Cimarosa, 1792) o in più tempi (come nel quintetto dell'atto III nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello, 1782: Allegro – Moderato – Allegro presto). Un grande vertiginoso pezzo concertato – quasi un piccolo → finale – non manca mai nelle → farse né nell'ultim'atto nelle opere buffe di Rossini (p.es. «Questo è un nodo avviluppato» nella *Cenerentola*, II, VIII). Come il finale, anche il pezzo concertato può culminare in → un largo concertato.

Nel pezzo concertato si manifesta in termini estremi ciò che a detta di I. Bachmann, la librettista del *Giovane Lord* di H.W. Henze (1965), costituirebbe «l'aspetto più affascinante e arduo» della scrittura operistica, cioè «il sovrapporsi di testi diversi, lo scorrimento simultaneo di passi vuoi contraddittorii vuoi variati vuoi coincidenti. Che così spesso i personaggi dell'opera, invece di aspettare il proprio turno,

parlino l'uno insieme all'altro, l'uno contro l'altro, l'uno a dispetto dell'altro ... è un artificio che sancisce la superiorità del teatro lirico: solo in virtù di un divieto, infatti, nella vita (e nel teatro di parola) non ci possiamo abbandonare a questo elementare bisogno espressivo; ... con tale ostentato artificio, dunque, l'opera ristabilisce il pieno diritto di una condizione naturale».

### **Preghiera → Monologo**

### **Preludio → Ouverture**

**Profilo vocale.** Andamento della melodia ovvero del tono della voce, raffigurabile come fosse una linea che si muove nello spazio. Si distinguono essenzialmente tre tipi di profilo vocale: 'piano', quando la linea melodica si muove su un ristretto ambito di note (al limite su una singola nota, come talvolta nel → recitativo o nel declamato *recto tono*); 'sinuoso', se presenta un andamento mistilineo, con morbidi saliscendi; 'a picco', se presenta invece ampi e repentini salti di voce, in sù o in giù (→ canto logogenico/patogenico).

### **Programma → Ossatura**

**Prologo.** Letteralmente 'discorso posto prima' del dramma, esterno ad esso e perciò distinto dall'esposizione (→ introduzione). Nell'opera in musica se ne osservano fondamentalmente di tre tipi:

(1) ai primi del Seicento, il proemio indirizzato agli spettatori da una personificazione (prosopopea) che presenta lo spettacolo: la Tragedia nell'*Euridice* di Rinuccini (mus. di Peri e di Caccini, 1600), la Musica nella *Favola d'Orfeo* di Monteverdi (1607), ecc.; di solito è un'ampia aria in quartine di endecasillabi, su un basso che si ripete identico di strofa in strofa;

(2) in età barocca, un'azione che anticipa il messaggio allegorico-simbolico del dramma: la Virtù sconfitta dalla Fortuna e dall'Amore, che nell'*Incoronazione di Poppea* di G.F. Busenello (mus. attr. a Monteverdi, 1643) parteggiano per la protagonista; il bisticcio delle arti teatrali, Musica Pittura Poesia, sopraffatte dalla Magia nel *Palazzo incantato* di G. Rospigliosi (mus. di L. Rossi, 1642); un divertimento mitologico encomiastico (→ *divertissement*) che celebra la gloria del sovrano nella → *tragédie en musique*;

(3) in età postromantica e nel Novecento, un'azione distinta e separata che, in termini espliciti o allusivi, tematizza la recita dell'imminente spettacolo: nei *Pagliacci* di R. Leoncavallo (1892) la personificazione del Prologo (svolto in endecasillabi sdrucchioli, come le commedie dell'Ariosto) da parte del commediante Tonio che si sporge dal sipario ancora chiuso; nell'*Arianna a Nasso* di R. Strauss (1916) il viavai degli artisti e della servitù che accudiscono alla messinscena dell'atto unico successivo (una bizzarra miscela simultanea di azioni mitologiche e buffe); nella *Lulu* di A. Berg (composta 1928-35) il Domatore di Belve che esibisce la protagonista come una pericolosa attrazione circense; nel *Peter Grimes* di B. Britten (1945) l'udienza in tribunale sui presunti reati commessi dal protagonista, funesta premessa della tragedia poi consumata nei tre atti dell'opera; eccetera.

In tutti questi casi il prologo ha un effetto distanziante, formalizza – come l' → ouverture, ma tematizzandola – la separatezza dello spettacolo dalla vita quotidiana. (L'effetto opposto è l'attacco *in medias res*, che proietta di slancio lo spettatore nell'azione: p.es. *Otello* di Verdi, 1887; *La bohème* di Puccini, 1896.)

L'Ottocento usa il termine anche in un'accezione impropria, là dove tra la prima parte del dramma (denominata appunto 'prologo') e il seguito si simula un rilevante intervallo di spazio o di tempo (→ unità d'azione, di tempo e di luogo): alcuni mesi scorrono tra il prologo e l'atto I dell'*Attila* di Verdi (1846); cinque anni nel *Boris Godunov* di Musorgskij (1874); addirittura un quarto di secolo nel *Simon Boccanegra* di Verdi (1857). Del tutto eccezionale la disposizione complessiva dell'*Anello del Nibelungo* di Wagner (composto a partire dal 1853): l'atto unico iniziale (*L'oro del Reno*) funge da prologo (*Vorspiel*) dell'intero ciclo, dispensando abbondanti → *Leitmotive* che verranno poi sfruttati e arricchiti nelle tre 'giornate' successive; l'ultima di queste (*Il crepuscolo degli dèi*) include a sua volta un prologo che riepiloga narrativamente e musicalmente l'immensa materia mitica fin lì elaborata.

**Quadro** → **Mutazione scenica**; → *Tableau*

**Quartetto** → **Pezzo concertato**

**Racconto.** Elemento eminentemente epico (ossia narrativo; → lirico/epico/drammatico), il racconto è nondimeno un ingrediente fre-

quente nel teatro di parola: riferisce e attualizza eventi accaduti nel passato o in un luogo remoto. Di per sé poco consoni all'espressione musicale, il racconto rappresenta tuttavia una risorsa drammatica di spicco in certe situazioni-chiave, come rivelazione di eventi che, per quanto lontani nel tempo o nello spazio, gravano sul presente. L'efficacia del racconto è garantita dal ricorso alla figura retorica dell'ipotiposi (che consiste nel narrare gli eventi come se stessero accadendo sotto gli occhi di chi ascolta) e, con Wagner, dall'uso dei → *Leitmotive*.

Esempi illustri: lo straziante racconto della morte di Euridice svolto dalla Messaggera nell'*Orfeo* di Monteverdi (1607; II); l'estatico racconto del pellegrinaggio di Tannhäuser a Roma nell'opera di Wagner (1845; III, III); il racconto, raccapricciante, della morte della madre e del figlio di Azucena nel *Trovatore* di Verdi (1853; II, I); quello del monaco Pimen, che nel *Boris Godunov* di Musorgskij innesca l'allucinazione e la morte del protagonista (1874; IV, I).

Tecnicamente assimilabile al racconto è la narrazione di un sogno in funzione prolettica (come presagio di un futuro che incombe): p.es. la → cavatina di Pollione nella *Norma* di Bellini (1831; I, II), il "sogno" dell'impostore Jean nel *Profeta* di Meyerbeer (1849; II), il tormentoso presentimento del peccato nella protagonista di *Kát'a Kabanová* di Janáček (1921; I, II).

### **Recitar cantando → Recitativo**

**Recitativo.** Tecnica compositiva e stile vocale a metà strada tra il parlato e il canto. Si tratta di una recitazione intonata, di solito rigorosamente sillabica (→ canto sillabico), libera come il parlato nella forma e nel metro, fissata però nell'altezza delle note e nel ritmo. Nella musica italiana è realizzato su → versi sciolti: si trattò, intorno al 1600, di un'innovazione artistica capitale, determinante per lo sviluppo dell'opera in musica e di altri generi moderni (la cantata, l'oratorio). Il sintagma 'recitar cantando', spesso evocato come sigla di questo stile, è però equivoco: nel titolo d'una delle primissime partiture operistiche, la *Rappresentazione di Anima e di Corpo nuovamente posta in musica per recitar cantando* di E. de' Cavalieri (1600), esso significa "metterla in scena col canto", distingue cioè il genere di spettacolo, *non* designa una tecnica né uno stile.

Il recitativo si distingue essenzialmente in due tipi: recitativo sempli-



ce (o “secco”) e recitativo obbligato (o accompagnato). Il primo è più affine al parlato, presenta un → profilo vocale poco pronunciato e un accompagnamento ridotto all’osso (clavicembalo o pianoforte e violoncello o contrabbasso). Il secondo, adibito ai → monologhi e ai diverbi più patetici, è invece sostenuto dall’orchestra (di solito i soli archi), che in vario modo interagisce e “interloquisce” col canto, accentuandone l’espressività (cfr. le scene I, II-III nel *Don Giovanni* di Mozart, 1787: dopo l’→ introduzione, recitativo semplice per Don Giovanni e Leporello, recitativo obbligato per Donna Anna e Don Ottavio). Nell’→ opera seria il recitativo secco scompare dal 1830 circa, mentre rimane in uso fino a metà ’800 nell’→ opera buffa; Stravinskij lo ripescava nella *Carriera d’un libertino* (1951).

Per estensione, il termine ‘recitativo’ assume anche valore strutturale, come sinonimo musicale della → scena (4) in versi sciolti che introduce un → numero (aria, duetto, ecc.) in → solita forma.

**Regia / Direzione scenica.** Talvolta si confondono questi due istituti, strutturalmente e storicamente distinti. Fintanto che sono rimaste in vigore convenzioni rappresentative genericamente valide per qualsiasi melodramma (ossia fino alla metà del secolo scorso), la → messinscena di un’opera è stata considerata un’operazione magari di alto artigianato, ma sostanzialmente di routine. D’intesa col → maestro concertatore, il direttore di scena regolava i movimenti, i gesti e le espressioni di attori, comparse e coro; costui poteva essere il librettista (S. Cammarano al S. Carlo di Napoli, C. Bassi alla Scala di Milano) ovvero uno scenografo (il ‘direttore degli allestimenti’, diremmo oggi). Nel teatro di parola la ‘regia’ è un’innovazione del primo Novecento (i pionieri: E.G. Craig, A. Appia, K.S. Stanislavskij), penetrata gradatamente anche nel teatro d’opera tra le due Guerre mondiali (dapprima nei paesi tedeschi, con M. Reinhardt; in Italia solo negli anni ’50, con G. Strehler, L. Visconti e F. Zeffirelli). La regia implica l’idea che l’allestimento teatrale di un dramma esiga non solo l’interpretazione che ne danno gli attori e lo scenografo bensì anche un’interpretazione spettacolare complessiva, con una forte impronta individuale. Si badi: un’interpretazione, *non* una semplice realizzazione del testo drammatico e delle sue → didascalie. Il ‘regista’ – la parola è entrata nel lessico italiano nel 1932 – diventa allora il titolare primario dell’interpretazione del dramma, colui che ne sviscera e ne evidenzia ogni volta *ex novo* il (o un) senso recondito.

Sotto il profilo dell'organizzazione artistica, questa rivoluzione ha comportato che l'impronta complessiva della → messinscena, che in precedenza era in capo al → maestro concertatore (e a Bayreuth era beninteso in capo a Wagner e ai suoi continuatori diretti), oggi sia passata in capo al regista; e può succedere che l'impronta data dal regista all'azione teatrale, e dal maestro concertatore alla partitura, non combacino o addirittura entrino in conflitto. Una parte di tali conflitti deriva da un dato empirico: i registi, che nel teatro di parola hanno ampia facoltà d'intervenire sul testo drammatico (lucrando magari i diritti d'autore sull'adattamento), quando passano al teatro d'opera stentano talvolta a capacitarsi dell'assai più tenace resistenza che il testo del → melodramma – la partitura, che fissa il → tempo della rappresentazione e molte → didascalie implicite – oppone a qualsiasi intervento manipolativo.

### **Registro vocale → Tipologia vocale**

**Romanza, Romance.** (1) Il termine italiano deriva da quello francese. In origine indica un brano vocale strofico (con melodia ripetuta più o meno intatta di strofa in strofa), di carattere sentimentale, spesso con funzione di → musica in scena, importato dall'→ *opéra-comique*. Col tempo venne a indicare, nel → melodramma italiano dell'Ottocento, un'→ aria di un sol tempo (di norma il solo → adagio), spesso in due strofe, spesso con passaggio dal modo minore al parallelo maggiore (p.es. la romanza di Nemorino, «Una furtiva lagrima», nell'atto II dell'*Elisir d'amore* di Donizetti, 1832).

(2) Il termine designa anche un genere vocale domestico (*romanza da camera*) coltivato nell'Ottocento e destinato prevalentemente ai salotti aristocratici e borghesi (il massimo esponente fu F.P. Tosti, acclamato in tutt'Europa). I caratteri salienti della romanza da camera – spesso usata come → musica in scena (p.es. la romanza *a due* cantata da Tat'jana e Ol'ga fuori scena ad apertura dell'atto I nell'*Eugenio Onegin* di Čajkovskij, 1879; o le due strofe di romanza cantate a vicenda dal secondo tenore e dalla prima donna al pianoforte nell'atto I della *Rondine* di Puccini, 1917) – sono peraltro congeniali a quelli della romanza operistica: impianto strofico, tono patetico, vocalità intensa.

**Rondò.** Nelle opere di Mozart e contemporanei il termine (che non ha attinenza col 'rondò' nella musica strumentale) designa la grande

aria di bravura del o della protagonista (p.es. «Per pietà, ben mio, perdona» in *Così fan tutte*, 1790; II, VII): di solito è un → monologo, ha due o tre tempi (lento – più veloce – allegro), presenta un'ampia ripresa del tema vuoi nel primo vuoi nell'ultimo tempo.

Nel primo Ottocento il termine 'Rondò' (anche 'Gran rondò') indica invece una grande aria di bravura con coro, collocata a ridosso della conclusione dell'opera, affidata al o alla protagonista, preceduta di preferenza da un'ampia e tormentata scena drammatica in → recitativo accompagnato (→ gran scena). In questa accezione, che si riferisce non tanto al contenuto quanto alla collocazione (alla stregua della → cavatina), il rondò non si discosta dalla consueta → solita forma dell'aria, anche se a volte è arricchito di un → tempo d'attacco (cfr. p.es. il rondò del Conte nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini, 1816: «Cessa di più resistere», II, XI).

**Ruolo.** Nella teoria del dramma designa le funzioni attribuite ai personaggi: i protagonisti (ossia i 'primi attori': per definizione mai più di uno femminile e uno maschile), i deuteragonisti ('secondi attori'), gli antagonisti ('oppositori'), i confidenti ('fautori'), eccetera. Nella pratica del teatro di parola (fin dalla Commedia dell'arte) e poi del cinema indica la specializzazione del singolo attore in un determinato tipo drammatico: la serva astuta, il padre nobile, l'attor giovane, il caratterista, eccetera.

Nel teatro d'opera il sistema dei ruoli si identifica col sistema delle voci (→ tipologia vocale) e con le loro specializzazioni, sia vocali sia attoriali: soprano lirico, drammatico, leggero, ecc.; contralto d'agilità, → musico; tenore leggero, lirico, di forza, ecc.; baritono brillante, ecc.; basso buffo, nobile, profondo, eccetera. A sua volta il sistema dei ruoli è assoggettato alle → convenienze teatrali ('prima donna', 'primo uomo', ecc.), e si riflette nella → costellazione dei personaggi.

Il concetto di 'ruolo' non va confuso con quello di 'parte': la parte di Rigoletto e la parte di Germont sono diverse, sebbene ricadano entrambe nel ruolo teatrale del 'padre nobile' e nel ruolo vocale del 'baritono drammatico'. (Il frc., lo spagn. e il ted. dicono *emploi*, *empleo* e *Fach* per 'ruolo', *rôle*, *papel* e *Rolle* per 'parte'.)

**Savoy opera.** Si denominano così, dal nome del teatro londinese dove vennero date dal 1882 in avanti, le → operette di W.S. Gilbert e A. Sullivan (di solito in due atti), deliziose satire musicali dell'Inghilter-

ra vittoriana: famosi *The Pirates of Penzance* (I pirati di Penzance), 1879; *The Yeomen of the Guard* (La guardia del corpo reale), 1888.

**Scena.** Lemma marcatamente polisemico: nel teatro in musica ha almeno cinque accezioni distinte, che rientrano in diversi àmbiti fenomenologici; di queste, solo le ultime due sono specifiche del teatro d'opera. 'Scena' designa:

- (1) in senso architettonico, lo spazio cruciale dell'edificio teatrale (il palcoscenico con le sue pertinenze), in cui si concentrano gli aspetti visivi dello spettacolo (→ *messinscena*);
- (2) in senso visuale, il 'luogo scenico', l'ambiente o la veduta rappresentati in una determinata → mutazione (cfr. a tal proposito la triade 'parola-musica-scena' proposta qui nel saggio introduttivo);
- (3) in senso drammatico, un segmento del dialogo delimitato dall'uscita o dall'entrata di uno o più personaggi (→ *liaison des scènes*);
- (4) in senso morfologico-musicale, la sezione in → versi sciolti che prelude alla parte più propriamente lirica di un → numero in → solita forma (p.es. "scena e cavatina"; e in questa accezione trova il proprio corrispettivo musicale nel → recitativo);
- (5) in senso drammatico-musicale, una macrosezione corrispondente a un intero numero musicale (p.es. la grande "scena della pazzia" in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, 1835, parte II, II, v-vi; → gran scena).

### Scenario → Ossatura

**Segno drammatico-musicale.** Nella definizione che ne dà F. Noske (1977) è un «elemento musicale – di solito in orchestra – che rafforza, chiarifica, annulla, contraddice o integra un dato del libretto. Il segno è interpretabile semanticamente e dischiude una realtà drammatica». Può valere nei limiti di una sola opera (è il caso dei → *Leitmotive* e dei motivi identificanti o di reminiscenza) ma può anche godere di vasta diffusione (è il caso del ritmo anapestico che, evocando il lugubre rullo dei tamburi in una marcia funebre, simboleggia la morte in mille opere, da Gluck a Puccini). Può avere un'origine astratta, come il tetracordo discendente (un giro armonico ossessivamente ripetuto) che nel Sei-Settecento è emblema sonoro di molte arie di → lamento, oppure una radice naturalistica, come il semitono singhiozzante che in età classica e romantica esprime sentimenti flebili (stiliz-

zazione musicale del gemito). Può avere funzione corroborativa, evidenziando una particolare espressione verbale (p.es. la scansione marziale che amplifica un gesto o una frase di significato imperioso), oppure ironica, contraddicendo quanto il personaggio dice a parole (→ ironia del personaggio). Accanto a segni drammatico-musicali esibiti come tali ve ne sono altri più sfuggenti, di tipo stilistico: musiche di piglio marcatamente marziale o funereo o coreutico (→ ballo); pennellate sonore arabeggianti o orientaleggianti (→ color locale); movenze veementi o patetiche. Anche la citazione si avvale di elementi che, presi a prestito dalla vita quotidiana o dalla finzione artistica, vengono assunti come segni drammatico-musicali: hanno perlopiù il valore di “musica al quadrato” (→ musica in scena), che si tratti di citazioni generiche (lo squillo di tromba dell’araldo, il preludio dell’organo che si effonde da una cappella vicina) oppure d’autore («Non più andrai, farfallone amoroso», dalle *Nozze di Figaro* di Mozart, strimpellato dalla → banda in scena nel finale II del suo *Don Giovanni*, 1787; «Notte e giorno faticar», dal *Don Giovanni*, citato beffardamente nei *Racconti di Hoffmann* di J. Offenbach, 1881, I, VI; da non confondere con l’ → autoimprestito e col → pasticcio).

***Self-borrowing* → Autoimprestito**

**Selva → Ossatura**

**Sinfonia d’apertura → Overture**

***Singspiel***. Genere di teatro musicale in lingua tedesca, in due o tre atti, in auge a partire dagli anni 1760, affine all’ → *opéra-comique* francese per l’alternanza di parti recitate in prosa e numeri musicali e per la scelta di soggetti vuoi borghesi vuoi fiabeschi. Gli esempi più illustri: *Il ratto dal serraglio* (1782) e *Il flauto magico* di Mozart (1791), *Fidelio* di Beethoven (1805-14), *Il franco cacciatore* di Weber (1821).

**Solita forma**. Modello macroformale in auge nell’opera italiana del primo Ottocento, da Rossini al Verdi maturo, sia per le → arie e i → duetti, sia per i → pezzi concertati e i → finali. La locuzione ‘solita forma’ è attestata nello *Studio sulle opere di G. Verdi* di A. Basevi (1859) ed è stata rimessa in circolo da H. Powers (1987).

La “solita forma” è articolata in tre o quattro sezioni:

- [1.] tempo d'attacco (presente di norma nei duetti o nei pezzi concertati, solo eccezionalmente nelle arie);
- [2.] → adagio (detto anche → cantabile) ovvero → largo concertato (nei finali e nei pezzi concertati);
- [3.] tempo di mezzo;
- [4.] → cabaletta o → stretta.

Le sezioni [1.] e [3.] hanno carattere “cinetico”, in quanto l'azione procede (spesso [1.] si configura come un diverbio, mentre [3.] comporta eventi o annunci che incidono sulle relazioni tra i personaggi; cfr. → musica in scena; → segno drammatico-musicale); le sezioni [2.] e [4.] hanno invece carattere “statico”, in quanto bloccano o rallentano il tempo dell'azione per dare sfogo all'espressione degli → affetti (cfr. anche → a parte; → largo concertato; → sonoro silenzio; → *tableau*).

Nell'aria e nel duetto la sequenza standard della “solita forma” è preceduta di norma da una → scena (4) in → versi sciolti, musicata in stile → recitativo; nei finali può invece essere preceduta da cori, danze, marce, brevi ariette o duettini, → pezzi caratteristici, eccetera.

Sbaglierebbe chi considerasse la “solita forma” un modello prescrittivo: si tratta piuttosto di una struttura operativa, di una sequenza modulare tacitamente introiettata e condivisa da librettisti, compositori e spettatori, aperta peraltro a continue manipolazioni.

**Sonoro silenzio.** Il sintagma *tönendes Schweigen*, coniato da Wagner, designa un attimo protratto di attonito rapimento: il o i personaggi ammutoliscono, come in un → *tableau*, e sta all'orchestra palesarne l'intimo sentimento (→ affetto). Esempi famosi, per certi aspetti imparentati con la → pantomima: il colpo di fulmine tra Sieglinde e Siegmund nella *Walkiria* di Wagner (composta nel 1854-56; I, I); o l'altro, tra i due protagonisti della *Francesca da Rimini* di R. Zandonai (1914; I, IV). Per analogia, il “sonoro silenzio” pervade anche i → pezzi concertati che, implicando allibito stupore, si basano non già sul dialogo bensì su parole sillabate *tra sé* (→ a parte) da ciascun personaggio. Per quanto tipica del → melodramma e del → *grand opéra*, questa risorsa ha nei → *Musikdramen* di Wagner esempi luminosi: nel *Lohengrin* (1850; II, v) il quintetto con coro «In wildem Brüten muss ich sie gewahren» («In dilaniante sospetto io debbo scorggerla»); nei *Maestri cantori di Norimberga* (1868; III, IV) il quintetto «Selig wie die Sonne» («Come beato il sole»). Una combinazione di “sonoro silenzio”

dapprima cantato, poi solo orchestrale presenta il terzetto finale del *Cavaliere della rosa* di R. Strauss (1911): la Marescialla si allontana trasognata, Octavian e Sophie restano rapiti in un lungo estatico abbraccio («Hab' mir's gelobt, ihn lieb zu haben» / «Mi son promessa di volergli bene»).

### **Soprano → Tipologia vocale**

**Sprechgesang.** Letteralmente 'canto parlato', rappresenta una «declamazione ritmata» (A. Berg, prefazione al *Wozzeck*, 1925), ossia un tipo di espressione vocale sospeso tra il canto e il parlato. Del primo mantiene il rispetto del ritmo prescritto, mentre del secondo assume l'intonazione approssimativa: purché rispetti il → profilo vocale complessivo, il cantante può agire sulle note stesse, con portamenti, glissandi e altri effetti "parlati". Tipico frutto dell'espressionismo viennese, fu introdotto da A. Schönberg nel cameristico *Pierrot lunaire* (1912) e nel monodramma *La mano felice* (1924): sia Schönberg sia Berg lo segnalano in partitura mediante una crocetta posta sul gambo della nota.

**Stretta.** Parte conclusiva di un → pezzo concertato o di un → finale, di carattere perlopiù brillante o veemente (→ solita forma). A rigore, il termine designa l'intera sezione conclusiva [4.] di qualsiasi tipo di → numero (anche → arie e → duetti). In origine il termine → cabaletta indicava una sottosezione della stretta, ovvero la melodia principale, enunciata due volte. Dunque la struttura di una stretta si può così descrivere: *cabaletta 1 – ponte – cabaletta 2 – coda*. Per sineddoche, nell'uso corrente 'cabaletta' ha finito per soppiantare 'stretta' nelle arie e nei duetti; mentre 'stretta' si è mantenuto per i pezzi concertati (ivi comprese le → introduzioni) e i finali.

**Tableau, Quadro vivente.** La presentazione scenica di uno o più attori immobilizzati in pose espressive fissa in un'istantanea l'acme di un'azione drammatica. Il principio rappresentativo è stato teorizzato e praticato nel teatro di parola dalla metà del '700 (*in primis* da Diderot). R. Calzabigi, librettista di C.W. Gluck, lo raccomanda a V. Alfieri (1783): «La tragedia altro esser non deve che una serie di quadri, ... situazioni idonee a svelare i caratteri de' personaggi e le passioni che li agitano». Lo stesso Calzabigi applica il principio nell'*Elfrida* (mus. di G. Paisiello, 1792), introducendovi dei → pezzi concertati; ri-

conosce cioè l'impatto che promana dall'arresto del → tempo della rappresentazione nel → largo concertato.

Ampiamente sfruttato nell'800 dal *mélodrame* francese (→ melologo), il procedimento si applica estensivamente al → *grand opéra*, dove ciascuno dei cinque atti deve contemplare almeno un *tableau* drammatico memorabile e composito, articolato in più sezioni concatenate, tra cui spiccano i pezzi concertati in funzione di 'quadri viventi'.

## **Teatro epico → Lirico / Epico / Drammatico (2b)**

### **Tempo d'attacco → Solita forma**

**Tempo della rappresentazione / Tempo rappresentato.** Dicotomia concettuale elaborata da C. Dahlhaus (1981). Il 'tempo rappresentato' è il tempo implicito nello svolgimento dell'azione, al netto del rallentamento che canto e musica inevitabilmente comportano. Il 'tempo della rappresentazione' è il tempo concretamente realizzato sulla scena, al lordo di tutte le necessarie espansioni musicali (espressioni di → affetti, → a parte, → concertati di stupore, → sonori silenzi, ecc.). Nel teatro di parola il tempo rappresentato coincide all'incirca col tempo della rappresentazione (tempo reale), se non altro nei singoli atti d'un dramma che osservi l'unità di tempo (→ unità d'azione, di tempo e di luogo); altrimenti si danno spesso dilatazioni o compressioni temporali. Nel teatro d'opera questo scorrimento rapsodico del tempo risulta ulteriormente esasperato dall'organizzazione temporale propria delle forme musicali, la quale ha un "passo" assai variabile, di volta in volta spedito o tardigrado. Si possono verificare tanto prodigiosi rallentamenti, fino allo stallo completo (è il caso del → largo concertato o del → sonoro silenzio), quanto sensazionali compressioni, come p.es. nel quadro della Sala del Consiglio nel *Simon Boccanegra* di Verdi (1881): in soli venti minuti d'orologio vi si condensa un'incredibile catena di eventi convulsi (seduta consiliare, sommossa popolare, sedazione degli animi, rappacificazione, inchiesta sui sediziosi), che nella realtà empirica richiederebbe ore e ore.

*Lulu* di Berg (composta 1928-35), se da un lato – grazie alla concentrazione sul dettaglio indotta dalla tecnica dodecafonica – ostenta un perfetto sincronismo tra azione, dialogo e canto, dall'altro offre un esempio estremo di accelerazione del tempo rappresentato: l' → interludio a metà dell'atto II condensa in 70 battute di musica sinfonica e



nella proiezione scenica di un breve film muto l'arresto, l'incarcerazione, il processo, la prigionia, la traduzione in ospedale, il consulto medico, il piantonamento e la rocambolesca evasione della protagonista assassina; la tecnica del montaggio filmico, eminentemente epica (→ lirico / epico / drammatico, 2*b*), consente di compendiare in 2' 40" eventi che nell'azione coprono circa due anni. Per colmo di artificio, nella composizione musicale questa sequenza lineare di episodi è combinata con un flusso temporale retrogrado: la seconda metà del pezzo ripete alla lettera la prima metà, ma in forma di palindromo, ossia dalla fine verso l'inizio, quasi per rappresentare l'andata-e-ritorno di Lulu tra libertà e cattività.

**Tempo di mezzo → Solita forma**

**Tenore → Tipologia vocale**

**Terzetto (Terzettino) → Duetto**

**Tessitura.** Àmbito delle altezze sulle quali insiste una data melodia. Si distingue dall'estensione perché non indica tanto le note limite (la più acuta e la più grave in assoluto) quanto la zona in cui il canto indugia con maggior frequenza: p.es. la → romanza di Matilde, «Sombre forêt, désert triste et sauvage» («Selva opaca, deserta brughiera»), nel *Guglielmo Tell* di Rossini (1829; II, II), ha una tessitura medio-alta, giacché insiste essenzialmente sulla sesta La<sub>b3</sub>-Fa<sub>4</sub>, ma l'estensione complessiva abbraccia un'undicesima, dal Mi<sub>b3</sub> fino all'→ acuto La<sub>b4</sub> in prossimità della → cadenza (1) conclusiva; l'→ adagio «Parmi veder le lagrime» nell'→ aria del tenore nel *Rigoletto* di Verdi (1851; II, I) ha una tessitura alta perché insiste appunto sul registro acuto, essenzialmente sulla sesta Si<sub>b2</sub>-Sol<sub>b3</sub>, ma l'estensione complessiva scende fino al Fa<sub>2</sub> e si erge per ben sette volte all'acuto, La<sub>b3</sub>.

**Tipologia vocale, Registro vocale.** I tipi di voce si classificano in base alla loro estensione assoluta, dall'acuto al grave: le voci femminili si distinguono correntemente in soprano, mezzosoprano e contralto, quelle maschili in tenore, baritono e basso (le categorie intermedie, mezzosoprano e baritono, si standardizzano nell'uso linguistico nel corso dell'Ottocento). In base all'assioma che «il personaggio, nell'opera lirica, è la sua voce» (F. d'Amico), questa realtà fisiologica si ri-

percuote sul sistema dei → ruoli vocali e sulla → costellazione dei personaggi.

Ciascun tipo di voce dispone di due diversi registri, ossia due tipi di produzione del suono, caratterizzati in base agli elementi messi in funzione a livello laringeo. Si distingue il 'registro modale' (o registro pieno) e il 'registro di falsetto' (o registro leggero), corrispondente – per dirla banalmente – a quello che usa l'uomo quando imita caricaturalmente la voce di donna. Fatta eccezione per i cosiddetti controtenori (cantanti maschi che, specializzati nel falsetto, cantano da soprano, mezzosoprano o contralto), nell'opera in musica si canta quasi esclusivamente in registro modale. A sua volta il registro modale ha un limite oggettivo verso l'acuto, che la tecnica vocale operistica riesce a superare aggiungendo all'acuto una manciata di note: mentre la 'voce di petto' (più esattamente: il 'registro modale con consonanza di petto') copre i 4/5 dell'estensione, disponibili anche a chi non ha studiato canto, la 'voce di testa' ('registro modale con consonanza di testa') copre le ultime note aggiungibili in acuto grazie all'addestramento nel cosiddetto 'passaggio' (una modificazione muscolare all'interno della laringe). 'Petto' e 'testa' sono modi di dire intuitivi, basati sulla percezione che le due diverse emissioni del suono mettono in vibrazione per consonanza elementi corporei custoditi prevalentemente nel petto oppure nella testa.

*Tragédie en musique (Tragédie lyrique)*. Genere di teatro musicale sviluppatosi in Francia a partire dal 1670 circa, principalmente per mano del drammaturgo Ph. Quinault e del compositore J.-B. Lully. Si fonda di preferenza su soggetti mitologici (p.es. *Thésée*, 1675) o cavallereschi (p.es. *Armide*, 1686), più raramente su tragedie antiche (*Alceste*, 1674) o moderne (*Hippolyte et Aricie* di J.-Ph. Rameau, 1733, desunta dalla *Fedra* di J. Racine). Sebbene il verso base sia l'alexandrino (il dodecasillabo tipico della tragedia classica francese), i → libretti della *tragédie en musique* presentano una marcata eterometria; la distinzione tra → arie (*airs*) e → recitativi (*récits*) è presente, ma assai meno netta che nel → dramma per musica italiano.

Di norma la *tragédie en musique*, preceduta da una pomposa → ouverture, comporta un → prologo e cinque atti, ciascuno dei quali congloba una scena cerimoniale in forma di → *divertissement*.

*Travesti, en (Hosenrolle)*. Il teatro – una forma d’arte che si fonda sul travestimento, a partire dal momento in cui un attore veste i panni di un personaggio – ha praticato in tutti i tempi il travestitismo, la confusione pianificata dei generi sessuali, sia in senso diegetico (ove previsto dall’azione) sia in senso ritualistico (vuoi magico vuoi carnevalesco). Nel melodramma – in una forma di teatro incentrata su un carattere sessuale secondario importante come la voce (→ tipologia vocale) – il travestimento si manifesta in tecniche codificate nel sistema dei → ruoli, in particolare per quanto concerne le parti *en travesti* (alla frc.), dette anche *Hosenrollen* o *breeches parts* (ossia “in pantaloni”, ted. e ingl.), affidate a cantanti donne specializzate in parti virili.

Il travestimento può essere motivato da tre distinti ordini di condizioni.

(1) In senso legale, là dove vige il divieto per le donne di esibirsi in scena: fino al 1797 nei teatri di Roma e nello Stato della Chiesa (eccetto Bologna e la Romagna) le parti femminili furono recitate di regola da → castrati travestiti.

(2) In senso narrativo, se lo esige l’azione: giovani eroi dissimulati (p.es. Achille ragazzo nascosto nel gineceo a Sciro nella *Finta pazza* di G. Strozzi, mus. di F. Saccati, 1641); principesse che nel → dramma per musica del Sei-Settecento inseguono *in incognito* un amante fedifrago (p.es. Amastre nel *Xerse* di N. Minato, mus. di F. Cavalli e di G.F. Händel, 1655 e 1738) o perseguono un disegno di dominio politico (p.es. la protagonista nella *Semiramide riconosciuta* del Metastasio, 1729) o di vendetta (p.es. Emira nel *Siroe* del Metastasio, 1726); divinità metamorfiche (p.es. Giove che si tramuta in Diana per sedurre la ninfa Calisto, nella *Calisto* di G. Faustini, mus. di Cavalli, 1651: lo impersonò un basso *alla bastarda*, capace cioè di cantare anche da soprano in → falsetto).

(3) In senso performativo, per rispondere a convenzioni vocali giustificate da un principio di verosimiglianza o da una ricerca di comicità: (a) il ruolo del paggio pubere o adolescente è volentieri affidato a soprani o mezzosoprani femminili: Cherubino nelle *Nozze di Figaro* di Mozart (1786); Smeton nell’*Anna Bolena* di Donizetti (1830); Oscar nel *Ballo in maschera* di Verdi (1859); Siébel nel *Faust* di Gounod (1859); Octavian nel *Cavaliere della rosa* di R. Strauss (1911).

(b) il ruolo del giovane eroe o cavaliere valoroso è volentieri affidato a un contralto femminile, ossia a un → musico, da Rossini (*Tancredi* nell’opera omonima, 1813; Malcolm nella *Donna del lago*, 1819; Ar-

sace nella *Semiramide*, 1823) e da Bellini (Romeo nei *Capuleti e i Montecchi*, 1830);

(c) il ruolo grottesco della vecchia smaniosa è volentieri affidato alla voce di un tenore comico (p.es., nell'opera veneziana, le nutrici libidinose come Ceffea, Porfiria e Atrea in *Scipione Affricano*, *Muzio Scevola* e *Pompeo Magno* di Cavalli, 1664-66) o addirittura a un basso buffo (p.es. Agata, la mamma della prima donna nelle *Convenienze e inconvenienze teatrali* di Donizetti, 1827); concepita per mezzosoprano, la parte del principe Orlofsky, il donnaiolo *blasé* nel *Pipistrello* di J. Strauss jr (1874), consegue un effetto esilarante sia che la canti un baritono in falsetto sia che la canti una donna *en travesti*.

In tutti i casi summenzionati il travestimento comporta un *crossover* vocale e attoriale che può attivare – in forme inconsce ovvero deliberate – il fascino dell'ermafroditismo. Se nel terzetto del *Conte Ory* di Rossini (1828; II, x) il protagonista libertino (tenore), travestito da suora, penetra nottetempo negli appartamenti della Contessa Adèle (soprano) e però al buio non s'accorge che sul canapè egli abbraccia il proprio paggio Isolier (mezzosoprano), mentre la Contessa da dietro lo schienale gli dà la battuta come se stesse davvero amoreggiando con lui, il sussurro intrecciato dalle tre voci acute nell'oscurità suscita anche nel più candido degli spettatori una maliziosa eccitazione erotica.

**Unità d'azione, di tempo e di luogo.** Nella sua *Poetica* (sec. IV a.C.) Aristotele raccomanda che l'azione della tragedia sia «una e intera» (cap. VIII); osserva che di preferenza essa abbraccia «un solo giro di sole, o poco più» (v); esclude che possa rappresentare eventi occorsi in simultanea in luoghi diversi (XXIV). Da questi tre passi sparsi i trattatisti rinascimentali (G.C. Scaligero, 1561; L. Castelvetro, 1570) hanno distillato la triplice legge delle “unità” d'azione, di tempo e di luogo, a tutela della verosimiglianza drammatica: precettistica invero controversa – la criticarono P. Corneille nel 1660 e il Metastasio un secolo più tardi –, rigorosamente osservata da Racine e bellamente trascurata da Shakespeare, magnificata dai classicisti e aborrita dai romantici, ma mai completamente eclissata nella drammaturgia dell'Occidente; va dunque tenuta presente, almeno sullo sfondo, anche per il teatro d'opera. Nel quale, data la peculiare struttura temporale (→ tempo della rappresentazione) e la spiccata propensione alla spettacolarità (→ mes-scena; → mutazione scenica), le unità pseudo-aristoteliche trovano

un'applicazione altalenante; delle tre, la più cogente è l'unità d'azione, che si rispecchia nella → costellazione dei personaggi.

In un dramma musicale arcioromantico come *Tristano e Isolda* di Wagner (1865), per quanto siano dilatati i tempi e distanti i luoghi, l'unità d'azione è granitica. Coi suoi tre soli personaggi, il classicistico *Orfeo ed Euridice* di Calzabigi-Gluck (1762) ha un'azione stringatissima e osserva l'unità di tempo, non però quella di luogo. In una commedia dall'intrigo esuberante come *Le nozze di Figaro* di Da Ponte e Mozart (1786) il dominio delle tre unità è ferreo. In senso generale vi ottemperano anche i → drammi per musica del Metastasio: ma la presenza di due coppie d'innamorati giustifica la distinzione in un'"azione d'intreccio" e un'"azione subalterna" entrambe assoggettate a un'"azione principale" che ha per fulcro la figura del sovrano. Nella *Traviata* (1853) e nella *Bohème* (1896) l'unità di luogo è rispettata (Parigi), anche a pro del → color locale, mentre l'unità di tempo è modificata in senso clinico-patologico: il dramma, disteso sull'arco di mesi e mesi, dura quanto il decorso della tisi che rode le due protagoniste; quanto all'unità d'azione, compattissima in Verdi, in Puccini si diffonde in molti episodi pittoreschi, col pretesto della doppia coppia d'amanti.

Un caso estremo di distanziamento dalle tre unità presentano *I soldati* di B.A. Zimmermann (1965), tratti da una commedia programmaticamente "irregolare" di J.M.R. Lenz (1775) che sfalda un'azione in sé coerente – la progressiva degradazione morale d'una giovane borghese sedotta e infamata da un ufficiale senza scrupoli – in un ellittico mosaico di scene ubicate in due diverse guarnigioni militari; nell'opera, che idealmente si svolge «ieri, oggi e domani», alcuni di questi episodi distanti vengono mostrati in simultanea mediante un montaggio di elementi scenici, musicali e filmici eterogenei (II, II e IV, I), acuendo così l'angosciosa sensazione di un destino che inesorabilmente sovrasta gli umili e li stritola: proprio qui, nell'ineluttabilità del male, risiede il principio unitario dell'opera, che trova peraltro un corrispettivo musicale nella pervasività della serie dodecafonica di base.

**Vaudeville.** Il termine, attestato in Francia dal sec. XV-XVI, ha accezioni diverse, tutte riconducibili a canzoni o ariette di forma strofica, di carattere popolare (urbano) e di contenuto epigrammatico e burlesco. In ambito teatrale interessano le seguenti tre.

(1) A Parigi, intorno al 1700, vengono in voga le *comédies en vaude-*

*villes*, commedie di parola infarcite di strofette satiriche intonate su melodie di *vaudevilles* noti a tutti: questa forma di teatro comico, strutturalmente basata sulla complicità tra attori e spettatori, viene praticata soprattutto nei teatri popolari delle fiere e rappresenta una delle radici dell' → *opéra-comique*.

(2) Per sineddoche, il nome *vaudeville* spetta in particolare al finale di tali commedie, costituito da una serie di strofette con cui i personaggi comici, sul proscenio, si congedano dal pubblico pronunciando scherzosamente la “morale della favola”. Un finalino di questo tipo compare p.es. nell' → intermezzo in un atto di J.-J. Rousseau, *L'indovino del villaggio* (1752). Il modello, più o meno variato, si ritrova come → numero finale in opere comiche d'ogni tradizione ed età: *Il ratto dal serraglio* (1782) e *Don Giovanni* (1787) di Mozart, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini (1816), *Falstaff* di Verdi (1893), *L'Heure espagnole* (L'ora spagnola) di Ravel (1911), *La carriera d'un libertino* di Stravinskij (1951); in tutte, il procedimento convenzionale del *vaudeville* sfrutta, un attimo prima che cali il sipario, l'effetto – tipicamente comico – della presa di distanza dalla finzione teatrale.

(3) L'Ottocento francese, infine, coltiva la *comédie-vaudeville*, un genere di commedia d'intreccio leggera e brillante, con inserti cantati dagli attori: conta tra i capostipiti dell' → operetta e del → *musical*. Da un capolavoro del genere, *Un cappello di paglia di Firenze* di E. Labiche (1851), N. Rota ha tratto l'omonima, fortunatissima → farsa musicale in quattro atti (1955).

**Versi lirici (misurati).** Nell'opera italiana, versi organizzati in strofe perlopiù isometriche (ossia d'una misura costante), dotate di uno schema di rime prefissato; il discorso logico-sintattico vi si distribuisce tendenzialmente per distici, evitando gli *enjambements* tipici dei → versi sciolti. In qualche caso, al posto delle strofe si trovano delle 'lasse', ossia serie più o meno protratte di versi isometrici: ciò accade p.es. nella seconda parte delle → arie buffe di fine Sette, inizio Ottocento, come l'aria del catalogo di Leporello nel *Don Giovanni* di Mozart (1787; I, v) o la tiritera di Don Magnifico nella *Cenerentola* di Rossini (1817; I, II).

Prevalgono, come di regola nella metrica italiana, i versi piani (con l'accento metrico principale sulla penultima sillaba grammaticale). Sono però frequenti i versi sdruciolati in posizione dispari (l'uscita sdruciolata si comporta allora come una “rima ritmica”: cfr. p.es. «So-

la, furtiva al *tém-pi-o* | io l'aspettai *sovénte*; | ed ogni dì più *fér-vi-da* | crebbe la fiamma *ardénte...*»; Romani-Bellini, *Norma*, 1831; I, VIII). Ogni strofa (o lassa) termina di regola con un verso tronco (p. es. «salvami dal mio *cór*»), che assicura un marcato senso di conclusione: corrispondendo a una sillaba tonica, l'ultima nota della melodia può così cadere sul tempo forte della battuta (rimanendo in tal modo esentata dall' → appoggiatura).

Le misure versali più spesso utilizzate sono (in ordine di frequenza) il settenario, l'ottonario, il quinario, il senario, il decasillabo; il novenario, raro nel '600, scompare affatto nel '700 e ricompare solo con A. Boito. Assai rare le strofe di endecasillabi («il gran verso di Dante», lo chiama Verdi, nel richiedere delle terzine per la scena del giudizio nell'*Aida*, 1871; IV, 1).

**Versi sciolti.** Libera mescolanza di versi endecasillabi e settenari, senza uno schema strofico né una sequenza prestabilita di rime. Su questo tessuto si fondano già drammi pastorali come l'*Aminta* di T. Tasso (1580) e *Il pastor fido* di B. Guarini (1590), che hanno offerto un modello letterario illustre all'opera in musica delle origini. Nella metrica italiana gli sciolti – versi imparisillabi dagli accenti secondari variabili, arricchiti da frequenti *enjambements* – rappresentano il sistema più affine alla prosa, dunque particolarmente congeniale al dialogo teatrale e, in musica, al → recitativo. Di solito, una rima baciata ben scandita funge da clausola finale e dà l'imbeccata al → numero chiuso che segue (in → versi lirici). Da A. Boito in poi (cfr. in particolare i libretti per Verdi: *Otello*, 1887; *Falstaff*, 1893) tra i versi sciolti s'insinua spesso anche il quinario; vi si osservano inoltre frequenti schemi di rime (i musicologi li hanno battezzati 'versi da scena rimati').

**Zarzuela.** Il termine, derivato dal nome di un palazzo reale di delizie nei paraggi di Madrid, designa in Spagna due forme di spettacolo teatrale recitato con inserti musicali più o meno ampi, fiorite in epoche diverse.

(1) Nei secc. XVII-XVIII si trattò di brevi *comedias*, perlopiù in due atti, di soggetto mitologico, in origine di carattere encomiastico; se ne devono alcune al maggior drammaturgo barocco, P. Calderón de la Barca, a partire da *El laurel de Apolo* (L'alloro di Apollo, 1658; mus. forse di J. Hidalgo), sul soggetto della metamorfosi di Dafne. Nel primo Settecento, la *zarzuela* (S. Durón, A. Literes e J. de Nebra i com-

positori principali) si deve misurare con la diffusione sia dello stile di canto italiano, sia – a un certo punto – dell' → opera seria italiana.

(2) A partire dal 1848 circa, e in particolare dalla fondazione del Teatro de la Zarzuela a Madrid (1856), espressamente dedicato al genere, il termine designa dapprima l'equivalente spagnolo dell' → *opéra-bouffe*, forma di teatro in musica eminentemente borghese: p.es. *Jugar con fuego* (Scherzare col fuoco), mus. di F.A. Barbieri, 1851; *Marina*, mus. di E. Arrieta, 1855. A partire dagli anni '80, assorbendo i caratteri dell' → operetta (nella variante in un atto solo denominata *género chico*, letteralmente 'genere bimbo'), elabora gli influssi cosmopoliti più vari: il gusto verista nella *Verbena de la Paloma* (La sagra della Colomba) di T. Bretón (1894), ambientata in un quartiere povero di Madrid; il piglio farsesco della Commedia dell'arte nella salace *Revolto-sa* di R. Chapí (1897); la maniera del cabaret berlinese nell'*ópera chica* di P. Sorozábal *Adiós a la Bohemia* (Addio alla bohème, 1933), su libretto del romanziere P. Baroja. Lento ma inesorabile il declino dopo la guerra civile (1936-39).



