



Santa Margherita Ligure

Opera lirica e ascolto musicale

Come imparare ad ascoltare la musica
attraverso l'opera
a cura di Cinzia Faldi

15 marzo 2025

All'opera si ride: le meraviglie
dell'opera buffa.

Considerazioni introduttive



1. Premessa

Se nella lingua italiana gli aggettivi (o aggettivi sostantivati) “buffo” e “comico” sono sostanzialmente sinonimi, nell'ambito della Storia della musica, i due termini indicano, invece, opere di differente tipo, per quanto con elementi in comune. Tanto per chiarire, ad esempio, il “Falstaff” di Verdi è un'opera “comica”, ma non è un'opera “buffa”.

Questo perché l'opera “buffa” non solo ha una sua particolare e singolare nascita, ma perché è “storica”, nel senso che appartiene ad un ben preciso periodo storico, il XVIII secolo; ha avuto un inizio e una fine, essendo stata creata con ben precise finalità e caratteristiche, mutate poi e trasformate nel corso del tempo. Non si è perso, certo, il senso del “riso”, ma questo, subendo trasformazioni sempre più radicali, si è mutato in una forza comica più lata e generica, ma anche più complessa e profonda, facendo perdere così, all'opera “buffa”, le sue iniziali e peculiari identità. Così, verso la fine del XVIII secolo, l'opera “buffa” lascia il posto all'opera “comica”, grazie a compositori e musicisti che ne intuirono, prima, il valore artistico e musicale, poi, la vasta portata di ordine psicologico, etico, sociale ed educativo, in accordo con i nuovi valori e le nuove conquiste civili ed umane dei secoli successivi.

2. La “vis” comica del teatro antico

E' nell'antica commedia greca e poi latina, che si può ravvisare l'origine del senso “comico” arrivato fino al teatro occidentale, sia in prosa che in musica. In realtà, il primissimo embrione della commedia attica antica, è ancora poco conosciuto. Secondo le fonti più accreditate, il termine *Kòmos*¹ potrebbe derivare da riti, che si svolgevano in processione, legati al lavoro nei campi, per invocare la fertilità della terra; tali riti offrivano occasione per allegri canti, danze, festosi cortei e terminavano spesso con matrimoni e gustosi banchetti. Non mancavano battibecchi scherzosi e scambi di mordaci invettive, con protagonisti che si travestivano da animali, utilizzando maschere di pelli e vere ossa, facendo pure affidamento a teste di uccelli o vari altri grandi animali. Questo rispondeva all'idea di mantenere l'anonimato, ma anche per una più efficace forza di immedesimazione, quasi intuendo il valore e l'efficacia di interpretare un “ruolo”. Sarà Aristofane il primo grande commediografo del tempo che darà a questi contenuti una vera forma e una vera e propria struttura letteraria. Il commediografo iniziò a presentare grandiose figure di personaggi, rendendoli caratteri universali, ruoli costruiti a tutto tondo, mossi in un continuo gioco di tranelli, equivoci e travestimenti. Di sua propria iniziativa e creatività, coniò nuove parole, con suoni onomatopeici, atti a suscitare grande ilarità da parte del pubblico. Aristofane si occupò anche di una sorta di regia, unendo tutti gli scenari e i luoghi dell'azione, onde permettere all'attore di muoversi con più fantasia e libertà.

Solo verso la fine del IV secolo a. Cr., grazie al commediografo Menandro, la commedia diventerà “commedia degli interni”, preceduta da un periodo di “mezzo” caratterizzato da lavori legati alla satira di personaggi tratti dalla vita quotidiana. Menandro sposta l'analisi dei problemi politici e filosofici, come quelli di Aristofane, a quella di personaggi quotidiani, spesso anonimi, visti nel loro intimo e nel loro privato. Non manca l'analisi di personaggi femminili, spesso rivali in amore, comunque sempre figure semplici, alle prese con piccoli e grandi problemi, tutti in ambito domestico. Le trame si snodano secondo i soliti equivoci ed intrecci.

Anche nell'antica Roma esisteva una produzione di teatro comico, prima nata in ambienti rurali, poi trasferita in città. Dei testi, recitati da attori non professionisti, spesso schiavi, resta pochissima documentazione scritta. Le prime rappresentazioni, sviluppate in occasione di festività agricole e paesane, furono elaborate e unite con elementi di tradizione etrusca. Messe in scena da attori improvvisati, spesso univano canto, recitazione e ballo.

¹ La parola greca *còmòdia*, pare derivi da *komos*, corteo festivo e *òdé*, canto; indicherebbe come questa forma di teatro sia lo sviluppo in forma compiuta di antiche feste propiziatriche in onore di divinità elleniche, con probabile riferimento ai culti dionisiaci.

Se le trame di Plauto, il più importante rappresentante della commedia romana, furono semplici e giocate su intrecci convenzionali, nuova fu l'attenzione del commediografo per gli attori, ai quali aveva concesso una certa libertà di azione, con la richiesta di velocizzarla, onde rendere il tutto più frizzante e coinvolgente. Con Plauto le "maschere" ancora fisse e con poco spessore psicologico, sono di grande impatto per i colpi di genio e le soluzioni finali. I luoghi comuni della trama portano sempre ad un lieto fine; i personaggi spinti da forti ma semplici motivazioni, pur di bassa estrazione sociale, ottengono la tanto sospirata felicità.

Dopo la caduta dell'Impero Romano d'Occidente² e l'avvento dell'era cristiana, il teatro antico, soprattutto comico, sembra dissolversi e sparire sotto il preponderante dilagare di scritti religiosi, agiografie, vite di Santi e Martiri, revisioni della Bibbia, resoconti di tribunali contro dottrine considerate eretiche.

Se un teatro rinasce, sarà quindi soprattutto all'insegna di tematiche religiose: drammi sacri, sacre rappresentazioni, misteri e devozioni.

Non per questo viene meno l'idea di "comicità", sia pur fortemente avversata, in modo particolare nei primi secoli del Medioevo. Temi comici e laici iniziarono ad essere trattati, in primo luogo, in poesia. Si fa strada una fiorente attività poetica e letteraria grazie a trovatori, trovieri, giullari e menestrelli che, nei loro versi, esaltano soggetti legati alla vita quotidiana: si cantano gli amori terreni, i piaceri della tavola, il denaro e si fa satira su motivi politici e personaggi di rilievo, spesso nobili.

Tuttavia, queste liriche, pur presentando spesso una struttura passibile di una forte teatralità, rimangono, ancora e sempre, opere letterarie, definite, per convenzione, "liriche comico – realistiche"³.

Se di teatro si può parlare in senso stretto del termine, esso si realizza in modo improvvisato, estemporaneo, senza copione o traccia scritta, in occasione di feste, mercati, tornei e ricorrenze di vario tipo. E' un particolare genere di teatro "di strada" che diventerà via via sempre più allestito nelle piazze, nelle vie, per opera di mimi e pantomimi ancora legati al modo di recitare degli antichi istrioni e all'anonimato di interpreti ed autori. Ciò stante, non pochi documenti attestano, per contro, l'esistenza di una vera e propria commedia di elevato valore artistico. Strutturata proprio per essere rappresentata, questo tipo di "farsa comica" prevede un testo scritto, ruoli e personaggi, un commento musicale sempre presente, raffinato ed aderente al significato delle parole. Emergono nomi di autori e musicisti che, per l'occasione, escono dall'anonimato. E' doveroso citare Adam de la Halle, troviere francese del XIII secolo, compositore e scrittore:

Vero e proprio iniziatore della musica profana e del teatro secolare in Francia, i suoi "ludi scenici" più importanti, "Le Jeu de Robin et Marion" e "Le Jeu de la feuellè", affreschi di vita campestre e di vita urbana, nonché ripresa della famosa leggenda di Robin Hood, sono considerati i precursori dell'opera comica e tra i più antichi esempi del teatro profano medioevale. Non si possono dimenticare i così detti "Carmina Burana", raccolta di poemi composti da monaci, "goliardi" e "clerici vagantes", ritrovati in Alta Baviera nel 1803. Anche questi poemi lodano le piacevolezze della vita terrena, la fortuna, la sorte, il destino⁴.

L'attività legata allo sviluppo del teatro comico si amplia sia nell'Umanesimo che nel Rinascimento. Temi e soggetti inerenti alla vita terrena, alla ricerca della felicità, del piacere, alla creazione di un proprio destino, si fanno più pressanti e numerosi. Gli autori, poeti e scrittori di elevato spessore artistico, sono gli artefici di un ulteriore incremento e di una profonda rivalutazione del teatro comico che assurge, così, a dignità di opera d'arte. E' la "Commedia dell'Arte". Nata in Italia tra il XV e il XVI secolo, rimasta popolare fino alla riforma di Goldoni, tale genere di spettacolo si distingue per il professionismo degli attori, per la capacità di recitare su "canovacci", per la bravura di improvvisare, per la presenza di caratteri comici e ruoli fissi, di chiara filiazione dal teatro comico antico.

² Per convenzione, si fa cadere l'Impero Romano di Occidente nel 476 d. Cr.

³ Si ricordano, come autori di queste liriche, ad esempio, Cecco Angiolieri, Rustico de Filippo, Forese Donati e Folgore da San Gimignano.

⁴ Questi poemi sono stati musicati da Carl Orff che, tra il 1935 e il 1936, realizzò una cantata scenica basata su 24 poemi tra quelli trovati nella raccolta medioevale omonima; questa cantata appartiene al trittico teatrale "Trionfi".

Se la "Commedia dell'Arte" nasce soprattutto in prosa, pur contenendo parti musicate, sarà solo verso la fine del XVI secolo che il teatro di prosa si distinguerà in modo netto dal teatro in musica, grazie alla "Camerata dei Bardi" che, tra il 1594 e il 1598, farà nascere a Firenze il melodramma⁵. I suoi autori, musicisti, poeti, teorici ed intellettuali, rivolgono l'attenzione essenzialmente a contenuti mitologici e classici, di fatto argomenti "seri".

Sarà a Roma, verso la metà del XVI secolo che, oltre a soggetti mutuati dai fiorentini, inizieranno ad entrare nel melodramma così detto "serio", elementi comici. Molti musicisti romani avevano colto questi elementi, favoriti dalla presenza, in Italia e a Roma, della letteratura "picaresca", giunta a seguito di vicende storico-politiche intercorse tra Spagna e Francia⁶. Così, personaggi del popolo, furbi, imbroglioni e qualche volta privi di scrupoli, migrano dal romanzo spagnolo nell'opera romana, insieme alla figura del "gracioso", personaggio comico, spesso servo di un cavaliere, portatore di una visione ironica, a volte cinica, della realtà e dei suoi aspetti più bassi, in contrapposizione a quella nobile ed ideale dell'eroe suo padrone. E' tale personaggio a creare un filo rosso che lo condurrà e legherà ai primi personaggi comici dell'opera "buffa" italiana. Saranno proprio le caratteristiche comiche del teatro spagnolo ad influenzare l'opera romana che, se da una parte imiterà le opere dei fiorentini, dall'altra creerà un tipo di melodrammi segnati da elementi fantasiosi, bizzarri, magici e stravaganti. Non estranea al successivo sviluppo della comicità in teatro, è la già citata "Commedia dell'Arte". Gli attori recitavano qui "a soggetto", su "canovacci", sorta di brevi e sintetici libretti, con grande capacità di improvvisazione e di libertà di movimento sulla scena.

I personaggi della "Commedia dell'Arte", restano, tuttavia, ancora ispirati alle figure comiche del teatro antico, come dimostrano i nomi, il tipo di personaggi, i ruoli e le trame di questo particolarissimo teatro. E' in tal guisa che il "buffo" ed il "grottesco" entreranno sempre più ad infittire e plasmare le drammatiche trame delle opere "serie".

3. Dal buffo al comico nella storia del melodramma: dagli "intermedi" agli "intermezzi".

Nato il melodramma, nel corso dei seguenti sviluppi, iniziarono ad entrare così, unitamente a temi mitologici, classici e seri, anche elementi comici e personaggi "buffi", sparsi e posizionati in vario ordine nel corso della trama. Per chiarezza, sarà nel teatro di prosa che, già agli albori del XVIII secolo, invalse l'abitudine di raggruppare gli elementi comici di un testo, in un unico breve atto, rappresentato a metà e alla fine di un lavoro drammatico, onde alleggerirne il tono e divertire nel contempo gli spettatori. Saranno questi brevi atti i veri e propri precursori delle opere "buffe" che si svilupperanno negli anni a venire. Questi atti, che prevedevano anche un accompagnamento musicale, vennero definiti "intermedi". Ben presto gli intermedi si prestarono da modello per l'opera in musica che iniziò ad adottarli; ma questa volta, essendo tali intermedi inseriti all'interno di un lavoro tutto in musica, finiranno anche essi per essere accompagnati dalla musica non a brevi tratti, ma in toto. Solo allora gli "intermedi" diventeranno "intermezzi" se, appunto, inseriti a metà o alla fine di una trama mitologica, epica o drammatica.

Nati, in embrione, a Venezia, poi esportati gradualmente in tutta la nazione, gli "intermezzi" conobbero il loro exploit a Napoli, città determinante per la nascita dell'opera "buffa". Inizialmente, tali farse venivano messe in scena in piccoli teatri, con un'orchestra ridotta e con pochi personaggi, cantanti ai quali si

⁵ Per "Camerata dei Bardi" si intende quel gruppo di nobili che, nel XVI secolo, si incontrarono per discutere di musica, letteratura, arte, scienza.

Tale "Camerata" è nota per aver elaborato gli stilemi che avrebbero portato alla nascita del così detto "recitar cantando". Tra gli autori di questo periodo si ricordano Ottavio Rinuccini, Jacopo Peri, Emilio De Cavalieri, Pietro Strozzi.

⁶ Nel XVI secolo, Spagna e Francia combattono in Italia per la conquista del Ducato di Milano, ambito per la sua posizione strategica. Si ricorda, a tal proposito, il così detto "Sacco di Roma" del 1527, che vide protagonisti il Sacro Romano Impero e l'Impero spagnolo, schierarsi contro il Regno di Francia e lo Stato Pontificio.

chiedevano più doti da attore che doti vocali; nacque la figura del basso – comico e furono presenti in scena figure di servi “muti”. Le situazioni e le soluzioni delle storie ricalcano quelle della “Commedia dell'Arte”: emergono equivoci, travestimenti, colpi di scena, apparizioni e sparizioni di personaggi. Del resto, i libretti erano spesso affidati a scrittori di poco valore. Quando autori di maggior peso, come, ad esempio, Metastasio o Goldoni, iniziarono ad interessarsi all'opera “buffa”, unitamente a musicisti di grande calibro, solo allora gli intermezzi divennero opere autonome e indipendenti e finirono per assurgere alla pari dignità dei melodrammi seri. Con l'avanzare del XVIII secolo, anche la musica dell'opera “buffa” divenne più ambiziosa ed allargò le sue capacità espressive, in concomitanza con l'ampliamento e il maggior valore della parte librettistica.

Solo quando gli “intermezzi” diventeranno veramente “opere buffe”, inizieranno a possedere tutte quelle caratteristiche delle opere serie: orchestre più ampliate, teatri più grandi e conosciuti, bravura vocale dei cantanti, attenzione maggiore alla caratterizzazione dei personaggi. Per di più, molti cantanti si specializzarono proprio nell'interpretare e nel cantare ruoli comici, per soddisfare le sempre più pressanti richieste del pubblico, il quale spesso si riconosceva nella quotidianità di personaggi e situazioni.

Storicamente, è indicato come primo “intermezzo”, “La serva Padrona” di Giovan Battista Pergolesi⁷.

L'opera scatenò una nota disputa, chiamata “Querelle de Bouffons” che vide, soprattutto in Francia, i sostenitori dell'opera seria in aperta contrapposizione con i sostenitori del nuovo stile “buffo” italiano: pomi della discordia furono le piacevoli invenzioni melodiche dell'opera, i suoi soggetti semplici, i personaggi inseriti in un ambiente realistico e borghese, la simpatia dei ruoli.

4. Ancora dal “buffo” al “comico”: da Mozart a Puccini

“Il Flauto magico”: una commedia “amara”

Verso la fine del XVIII secolo, l'opera “buffa”, dunque, perde molte di quelle specifiche caratteristiche con le quali si era generata, sviluppata e, grazie alle quali, aveva ottenuto uno straordinario successo, sfumando e trasformandosi in opera “comica”.

Musicisti, compositori, librettisti e letterati di chiara fama, le dedicheranno sempre più attenzione, spazio, tempo e professionalità. Il nuovo “senso comico” intreccerà relazioni sempre più strette con i più rilevanti ambiti sociali del tempo, con numerose implicazioni psicologiche, etiche ed educative, fermo restando il saldo proposito di divertire.

Anche Mozart tenderà a rivoluzionare le regole dei grandi maestri per creare nuove sonorità e spunti compositivi originali ed immediati.

Il sottile gioco ironico, apparentemente facile, si inserisce non solo nei brani strumentali, ma anche nelle elaborazioni teatrali. La comicità di Mozart non è facilmente percettibile, ma va letta “tra le righe”. Staccandosi dagli stilemi dell'opera comica italiana, rifiutando la comicità immediata e semplice, il compositore trova un suo proprio linguaggio, basato sul parossismo del tragico, rivelandone così la particolare satira.

L'analisi dell'immagine scenica si rivela più profonda e capace di far notare il sarcasmo che vi si trova nascosto.

Rilevante, a tal proposito, l'opera “Il flauto magico”, singspiel⁸ in due atti, in lingua tedesca, rappresentato per la prima volta al Theater auf der Wieden di Vienna, nel settembre del 1791. La trama, caratterizzata da

⁷ Tale intermezzo fu composto per il compleanno della regina Elisabetta Cristina di Brunswick – Wolfenbützel, moglie di Carlo VI d'Asburgo e rappresentato per la prima volta al Teatro San Bartolomeo di Napoli nel settembre del 1733. Questo intermezzo venne inserito all'interno dell'opera seria “Il prigioniero superbo”.

⁸ In Germania si sviluppò il così detto “singspiel”, letteralmente “recita cantata”, caratterizzato prevalentemente da recitativi narrati in lingua tedesca e da brani vocali semplici e strofici, molto simili a lieder, eseguiti su soggetti fantastici o parodistici.

elementi esoterici e massonici, si svolge in un antico Egitto immaginario, all'interno del quale si trovano contrastanti riferimenti al giorno e alla notte, alle tenebre e alla luce, all'inganno e alla verità, alla morte e alla rinascita, al rapporto tra terreno ed ultraterreno, per giungere definitivamente all'amore universale.

L'opera risulta carica di simbolismi che riflettono sentimenti di umanità, bontà e fratellanza, come il riferimento al numero tre, cifra che ricorre più volte, sia musicalmente che drammaturgicamente, fin dal triplice accordo dell'ouverture. Il principe Tamino, per scoprire sapienza, saggezza e amore, sarà tenuto ad affrontare difficili prove, ribaltando le sue iniziali opinioni; ciò che inizialmente si presentava come il regno del "bene", sarà, invece, il "male"; ciò che prima considerava "malvagio" sarà, invece, "giusto" e "saggio". Papageno è certamente uno dei personaggi – cardine dell'opera; egli è l'uomo di tutti i giorni, dotato di semplici virtù e naturali debolezze. Papageno non riesce a superare nessuna prova, ma mostra grande perseveranza, forza d'animo e fiducia sia verso se stesso che nei confronti dell'intero universo. Il personaggio è completato musicalmente da un'orchestrazione raffinata, che ne coglie tutta l'ingenuità; il registro comico non supera mai la soglia della trivialità, ma si colora di umorismo lieve ed ironico che nobilita le preoccupazioni quotidiane. Anche a Papageno è consentito di ottenere la sospirata felicità. Musicalmente l'opera è eclettica. Nella prima scena dell'opera, il personaggio si presenta al pubblico come un giovane "uccellatore", al servizio della Regina della notte, con il principale scopo di soddisfare i propri piaceri materiali e sensuali. Papageno indossa abiti simili ad un uccello, pensa a mangiare e bere, quasi con infantile necessità. Semplice e di buon cuore, aiuta il principe Tamino con una saggezza istintiva e naturale. Vocalmente la sua parte è affidata ad un baritono lirico – brillante; fin dall'aria introduttiva, Papageno intona versi semplici, rafforzati da dialoghi parlati. La prima aria di questo personaggio, accompagnata dal fischio dello zupf, è la sublimazione artistica di una canzone infantile, espressione di un'età primigenia, desiderio di una compagna al proprio fianco.

Così Papageno entra in particolare sintonia con Pamina, fanciulla amata dal principe, ma anch'ella semplice e fresca. Nel primo atto, il duetto fra i due, ferma l'azione: Papageno e Pamina sostano a condividere i propri pensieri con il pubblico. L'"eroina" e il "comico" evidenziano il potere dell'amore tra uomini e donne, che permette di addolcire ogni pena e di raggiungere la felicità. Nella seconda aria, Papageno dichiara esplicitamente la sua necessità di trovare una compagna, convinto che la donna possa condurre ad una salvezza dell'anima. Strutturato in modo bipartito come un lied viennese, a differenza dell'aria tripartita tipica dell'opera italiana, questo brano è caratterizzato da una musica semplice e da un testo diretto. Terminata la canzone, danzando sulle ultime note, come specificato nel libretto, fa la sua comparsa una donna vecchia che già aveva dialogato con Papageno e che poi si muterà nella giovane e bella Papagena, promessagli ad inizio opera.

Nel duetto finale Papageno incontra finalmente la compagna tanto desiderata. Di natura prettamente comica, questa parte, da un lato interrompe il ritmo solenne con cui Tamino e Pamina superano le prove, dall'altro, a dare lieto fine alla vicenda del buffo Papageno. La felicità può essere di chi, pur non essendo destinato a compiere grandi imprese, trova la sua dimensione nelle piccole cose.

La regina della Notte rappresenta il principio del potere del male; Sarastro viene, invece, presentato come sole raggianti che sconfigge la notte, l'ignoranza, l'intrigo, la superstizione. Il personaggio è sottolineato da musica rituale, calma, chiara e trasparente. Pamina è caratterizzata da uno stile semplice ed intimistico, che mette in mostra una figura di fanciulla con una personalità poco complessa e ben diversa da altri tipi di soprano mozartiani. Tamino è l'"eroe", uomo ardente e intrepido, che supera il buio attraverso la pazienza e con la capacità di valutare appieno il significato delle cose, liberandosi dall'ira e dal pregiudizio. Pamina e Tamino subiscono un'evoluzione, vivono le contraddizioni, le scoperte, le paure ed infine le gioie che possono accompagnare due esseri umani nella loro progressiva maturazione interiore, conquistando, in tal modo, bellezza morale e saggezza. Alla fine dell'opera, Tamino potrà raggiungere con Pamina la pienezza dell'essere, innalzandosi fin quasi ad una sorta di "divinità" e governando in futuro come un saggio principe.

Ogni personaggio incarna un'idea, costantemente esaltata dalla musica, attraverso una variopinta contrapposizione di stili, che mettono in mostra le complessità psicologiche e sentimentali dei personaggi,

variandole continuamente. Alla regina, Mozart affida il registro acutissimo del soprano di coloratura, una voce alta, luminosa e scintillante che produce in questo caso un senso di astrale freddezza, come una lama affilata nel firmamento notturno che la circonda, grazie ad un appassionato gioco di virtuosismi vocali e di taglienti segmentature.

Non di meno, rivestono importanza gli strumenti dotati di poteri magici, gli animali e gli elementi come acqua e fuoco. Al di là della loro valenza fiabesca, essi nascondono significati simbolici e drammatici. Anche il carillon di Papageno, che in partitura è un Glockenspiel⁹ pur non avendo significato simbolico in modo specifico, pur tuttavia viene utilizzato tre volte con l'obiettivo e la speranza, tutta umana, che compia prodigi e miracoli. Nel corso della vicenda le valenze rituali dei vari episodi sono mascherate da un ricorso ad un dialogo scoppiettante e dispersivo: qui Papageno gioca un ruolo determinante, in quanto egli apporta continuamente alla dimensione terrestre i severi procedimenti iniziatici.

Papageno, così umano, con tenacia e ostinazione, individua la convenienza pratica dietro ad ogni gesto, rimanendo confinato nella dimensione del quotidiano. Dietro tutti i personaggi, ad onta dei loro limiti e delle loro insufficienze, si sviluppa silenziosamente il progetto del destino delle sorti umane, anche al di là delle volontà dell'individuo, grazie, non per ultimi, a segnali di natura sonora inseriti nelle fasi più significative dell'opera.

La favola di Mozart, con le sue molteplici allusioni esoteriche, non rinuncia all'inserimento dei "topoi" drammaturgici più tradizionali. Il più evidente è quello evocato da Tamino e Papageno, in cui si evidenzia la secolare tipologia del rapporto padrone e servo – buffo: un legame dal tono prima scherzoso, poi stupefatto e, a tratti, paradossale, che fa emergere le diversità delle rispettive aspirazioni.

Se Tamino aspira alla verità e all'amore, Papageno cerca solo l'appagamento di bisogni primari, rimanendo pauroso, chiacchierone, allegro, infantile, rozzo e grazioso come i buffoni della tradizione popolare austriaca.

Le diversità sociali, di idioma e di comportamento, sono sottolineate da differenti stili musicali: Tamino e Pamina cantano arie dalla struttura più contemporanea, le melodie di Papageno e Papagena provengono da melodie popolari, le parti di Monostato ricorrono ad inflessioni buffonesche, la Regina canta arie di coloratura nello stile dell'opera seria, mentre le musiche di Sarastro e dei suoi confratelli si avvicinano alla musica sacra.

Indiscusse le capacità del compositore di connettere lo stato sociale inerente ai materiali musicali con i personaggi e la loro evoluzione, riuscendo ad esprimere la differenziazione di una comunità che sta per trasformarsi in società civile.

"Commedia", dunque, per definizione, ma non del tutto "di fatto". Il lato comico di Mozart, estremamente raffinato e sottile, con le sue connotazioni fiabesche, magiche e soprannaturali, si trasforma in simbolo di un mondo in cui bene e male si trovano in continua lotta; la forza comica della storia, con leggerezza, penetra nelle vicende della vita; così tragico e faceto si mescolano in modo indissolubile. La fiaba di Mozart propone un nuovo senso del "comico", più lato e diffuso, ma anche più complesso e, inaspettatamente, drammatico. Un "riso" amaro, del quale il compositore è stato un sorprendente anticipatore.

5. "Falstaff": una "triste" comicità

Terminato nel marzo del 1890, "Falstaff" rappresenta il momento conclusivo della produzione di Verdi, giunto già in età avanzata. Benché il compositore, nel corso della sua carriera, non fosse rimasto indifferente alla tradizione dell'opera buffa, mantenne nei confronti di questo genere una resistenza che lo aveva spinto più volte a rifiutare specifici orientamenti compositivi a favore della commedia. Tuttavia,

⁹ Glockenspiel = strumento idiofono con suono ben determinato, formato in origine da un gruppo di piccole campane e da una tastiera sostenuta da sbarrette di metallo.

convinto da Boito, che gli sottopose un abbozzo tratto da “Le allegre comari di Windsor” di Shakespeare, questa volta Verdi accettò la proposta. Al centro dell'opera sta l'obeso cavaliere Falstaff, la cui immagine si arricchisce ed approfondisce di quei tratti che Boito ricavò anche dal dramma “Enrico IV”, sempre di Shakespeare. Protagonista assoluto della vicenda, Sir John Falstaff ha tratti caricaturali; contrassegnato da un grande ventre come emblema di dissolutezze e vizi, è un personaggio inizialmente buffo, ma non soltanto figura comica; egli è sì il cavaliere decaduto del declinante medioevo che tenta di condurre un'esistenza parassitaria a carico dei borghesi inglesi arricchiti, ma è anche un “filosofo”, consapevole delle amarezze della vita; tanto da riconoscere nella follia un privilegio universale. Nell'opera tratti seri e gravi del vivere si sottendono ad un riso inesorabile, liberatorio ed irrefrenabile, attorno al quale tutti i problemi si risolvono nel nulla. Il riso di Falstaff è quello di un uomo che ha conosciuto le amarezze della vita, ben conscio della vecchiaia che avanza, della saggezza che porta, ma anche della tristezza che deriva da una vita che si sta dileguando e dal ricordo di una perdita gioventù.

Verdi crea un tipo nuovo di commedia musicale, che sarà esemplare per il successivo sviluppo dell'opera comica italiana. Il compositore presenta una straordinaria flessibilità nel tradurre in strutture musicali il ritmo e la condotta melodica della lingua. Ogni idea musicale è creata immediatamente dalla parola. Il “parlando” sciolto non è mai irrigidito in una forma stereotipata, ma ha sempre una grandissima variabilità, per intensificarsi poi in una linea cantabile ogni volta che la situazione lo richiede.

L'orchestra non si limita a creare una base armonica o suggestiva, ma partecipa al “parlando” generale attraverso commenti e caricature, accompagnando l'azione con incisiva capacità di raffigurazione gestuale. Protagonista è la voce di baritono, timbrata, estesa, varia, abile anche nel falsetto, che caratterizza in maniera ironica, assieme ad elementi del così detto humor inglese, un personaggio che non compare solamente come vecchio “babbione”.

Non mancano elementi autoironici. Là dove tutto può divenire oggetto di burla, anche quelle passioni umane che Verdi per tutta la vita aveva evocato nella sua musica, non rimangono escluse, ma perdono di gravità e di significato davanti alla saggezza della vecchiaia. Nel corso della vicenda Falstaff vede diminuire la preminenza vocale e scenica, ma resta sempre il punto focale attorno al quale ruota tutto l'ingegno drammaturgico.

Il personaggio è costretto via via ad integrarsi ed amalgamarsi con gli sviluppi musicali e narrativi che coinvolgono gli altri personaggi sulla scena, rendendosi conto di non poter più reagire alle burle degli altri personaggi sulla scena e mostrandosi nello stesso tempo vittima e testimone di un mondo che sta scomparendo.

Dopo essere stato umiliato e gettato in un cesto per bucato nelle acque del Tamigi, Falstaff si rende conto che è vano ed inutile “dimenarsi”.

Comicità amara e triste quella del personaggio che si fa beffe delle convinzioni altrui, dimostrando, fino all'ultimo, di aver apprezzato lo scherzo, lui che di scherzi ne aveva fatti molti agli altri.

Nel suo unico solitario monologo, Falstaff pensa solo alla corruzione del mondo e al buon vino: rassegnato, egli non sa reagire alla caduta nel nuovo mondo e ne viene travolto. Se nel III atto Falstaff perde progressivamente importanza scenica, resta tuttavia lucido nel visualizzare la sua disfatta. Lo scioglimento finale: “Tutto nel mondo è burla...”, ripete, oltre ogni possibile morale condivisa, il senso di solitudine cui Falstaff è destinato. Il protagonista rimane isolato dagli altri personaggi e vittima di una burla ordita da tutti gli altri sulla scena.

Verdi costruisce questa chiusa con una complessa architettura musicale, fondata su una struttura a canone, che caratterizza la così detta “fuga buffa”.

Il compositore realizza un meccanismo musicale centrato su soggetto, risposta, contro – soggetto e così via. Nel tema di questa fuga, caratterizzato da numerosi salti della linea melodica che provocano sensazioni buffe, si evidenzia la quintessenza della filosofia di vita affermata in quest'opera, il gioco festoso della burla si risolve in un'atmosfera amara e scettica, cui l'ultimo Verdi giunge negli anni finali della sua vita. Tuttavia, non manca potenza comica al personaggio protagonista: Verdi inserisce cantabili caricaturali, esclamazioni buontempone e canzonatorie. Partendo dalla parola, il compositore scavalca ogni forma tradizionale,

costruendo una drammaturgia data dalla concatenazione di veri e propri motti, che sorgono da un flessibile declamato e prendono forma mediante l'uso del ritmo, dell'agogica e del timbro orchestrale.

Fin dal primo quadro, quando Falstaff è ritratto tra le tavole e i boccali della così detta "Osteria della Giarrettiera," si fa avanti un tema beffardo all'interno di una cornice sfavillante nella tonalità di do maggiore, con l'orchestra che si muove con leggerezza modulando per toni vicini.

Nel secondo quadro, caratterizzato da parti di "insiemi", Verdi fa brillare per buon senso le donne che il protagonista vorrebbe sedurre, per farle giungere al caricaturale riconoscimento che il testo delle due lettere è identico. Le protagoniste rivelano abile arguzia, insieme alla loro voglia di ridere sugli intoppi della vita.

Momento centrale del II atto è la beffa del "tuffo" nel Tamigi. Il celebre verso: "Dalle due alle tre" rappresenta un irresistibile invito alla risata, che rimanda sibillantemente l'appuntamento d'amore ma, al tempo stesso, alla burla che si cela dietro. Dopo il brevissimo arioso di Falstaff che si sente desiderato da tutte le donne, viene annunciato mastro Ford, sotto le mentite spoglie del Signor Fontana, il quale dà inizio ad una scena con il suo rivale all'insegna del puro paradosso: Fontana chiede infatti a Falstaff di sedurre la propria moglie. Interessante il passo grottesco, caratterizzato dall'uso di un madrigalismo, quando il disegno del moto musicale forma due punte, le corna, fra le due battute in cui spara "una girandola di botte" e, nel contempo, le note di volta delle terzine descrivono, appunto, una girandola. Il tutto termina con il provocatorio motivetto: "Te lo cornifico netto, netto!". Nel seguente monologo di Ford, viene messa in mostra una varietà impressionante di atteggiamenti diversi, che passano dall'allucinazione, all'ira, per evolvere nel disincanto e nell'insulto.

L'episodio che vede Falstaff cadere nel Tamigi conclude il secondo atto. Il protagonista si ritrova disilluso, umiliato, amareggiato e sconsolato.

La "canzone del paggio" è il mesto ricordo di un'età perduta, di un tempo trascorso, della consapevolezza che mai più tornerà e di una vecchiaia che avanza inesorabilmente. La musica è ricca di inventiva e di brio, di una straordinaria flessibilità con cui ritmo e condotta melodica della lingua sono tradotti in strutture musicali. Le voci si rimandano l'una con l'altra in leggerezza e scioltezza, l'orchestra partecipa al "parlando generale", commenta e crea caricature. Ma, con il crescere delle voci, le parole si sovrappongono sempre più e perdono di peso, si mescolano e diventano semplice supporto di una nota. I personaggi abbandonano l'attaccamento al significato delle loro parole, per lasciarsi andare al gioco dei suoni. Tutto nel mondo è contingente e precario. Occorre quella leggerezza che porta alla gioia di chi, non più succube del peso della vita, guarda al mondo con una felicità liberatoria.

La risata è l'ultimo fine, l'ultima risorsa del saggio.

6. Gianni Schicchi: l'ironica felicità della nuova commedia

Rappresentata per la prima volta nel dicembre del 1918 al "Metropolitan" di New York, l'opera trae ispirazione dai versi contenuti nel XXX canto dell'"Inferno" di Dante; la storia narra di Gianni Schicchi dei Cavalcanti¹⁰ che dettò un falso testamento sostituendosi al cadavere di Buoso Donati¹¹ e per questo punito dallo stesso Dante come falsario di persone. Nella trama si fa cenno alle preoccupazioni dei familiari del morente Buoso Donati, che temono un testamento a loro sfavore, all'occultamento del cadavere, al travestimento, al timore di svelare la truffa che frena l'impulso ribelle dei parenti, nonché alla consistenza della parte più appetibile dell'eredità di Buoso, di cui si appropria Gianni Schicchi.

¹⁰ Gianni Schicchi De Cavalcanti, cavaliere medioevale italiano, personaggio storico fiorentino del Duecento, citato da Dante Alighieri, che lo condannò nel canto dell'"Inferno", nella bolgia dei falsari.

¹¹ Buoso Donati, capostipite di una importante famiglia fiorentina, vissuto intorno al XIII secolo; ricchissimo mercante, vedovo e senza figli. Alla sua morte il suo ingentissimo patrimonio sarebbe passato nelle casse del comune fiorentino, in assenza di testamento a favore dei parenti.

Il libretto di Forzano, pieno di trovate buffe e di felicissimi congegni drammatici, trova la sua forza propulsiva nella contrapposizione tra la scaltrezza del burlatore e la credulità dei gabbati.

E' il "comico" come dinamismo di forze, in cui il dato lirico-sentimentale si neutralizza e il dato caricaturale – macchiettistico, finisce relegato in posizione marginale. Il tema d'apertura, ancora a sipario chiuso, si attesta come perno musicale della vicenda, sia come motivo della grettezza dei parenti di Buoso, sia come compendio del guizzo beffeggiatore di Schicchi, baluginante nell'impasto dell'ottavino, flauto e clarinetto, sia dell'ostinato funebre del tamburo. Puccini garantisce fluidità e consequenzialità delle trame musicali; il tema del "Gianni Schicchi" assolve alla funzione esplicita di elemento di partizione delle fasi principali dell'azione. Nella prima sequenza scenica, infatti, sono le ripetizioni variate a determinare passo dopo passo il crescendo dell'azione che va dai lamenti funebri dei Donati, alla invettiva contro i monaci beneficiati dal vero testamento di Buoso, passando attraverso l'ansia del dubbio e la frenesia della ricerca del legato del defunto. Le seguenti peripezie, prodotte per via di frammentazioni, di scomposizioni delle sue parti costruttive e ricomposizioni in nuove entità, sono alla base di una cospicua porzione della partitura. Per esempio, per citare due momenti che risultano antitetici dal punto di vista espressivo, ciò accade sia nell'aria della "cappellina" di Schicchi, che con movenze quasi cabarettistiche si dipana su una serie ininterrotta di intervalli di seconda minore, sia nella frase lirica dei due giovani innamorati: "Addio speranza bella...".

Di fatto, la logica musicale sottesa a procedimenti di variazione e trasformazione del motivo principale, rispecchia la logica di un'azione drammatica che si dipana per farsi evidente sulla scena, ma senza un vero divenire, tutta quindi sinteticamente serrata intorno alla narrazione della grande burla.

Tanto che, nella loro avvolgente preminenza, il tema e le sue innumerevoli varianti condizionano anche gli abbandoni lirici dei giovani amanti, che così appaiono sempre più oasi, sommesse manifestazioni sentimentali, senza dubbio alternative fuggevoli ad un'ironia a tutto campo, che ingloba anche tinte macabre. Si pensi alla scena dell'occultamento del cadavere di Buoso, sostituito nel letto di morte dall'astuto Schicchi, che ne assume panni e ruolo: uno dei più straordinari passi di tutta la partitura per l'accumulo in orchestra di una serie spettrale di dissonanze sulla scansione dell'ostinato funebre; oppure alla sprezzatura grottesca e stornellante dell'ammonizione del "moncherino" che, citata nell'ultima parte del testamento, si tinge di urti armonici e stridenti. Lo stile musicale risulta secco, stringato, lontano dalle abituali espansioni melodiche di Puccini e strettamente legato alla natura del soggetto trattato. Le arie "Avete torto" e "O mio babbino caro" rappresentano gli unici momenti di espansione lirica tradizionale. A livello musicale la comicità dello "Schicchi" si riassume nell'effetto dinamico della reiterazione diffusa di formule ritmiche. Ciò vale soprattutto nei concertati dei parenti di Buoso, che scandiscono le fasi principali della vicenda. La forza comica dell'opera poggia in buonissima parte su capacità vocali come il cantato, il parlato e il falsetto. L'opera si conclude felicemente; il protagonista torna di fronte al pubblico, contempla per un attimo la felicità dei due innamorati, poi avanza in proscenio, chiede "licenza", sperando che il pubblico gli conceda l'"attenuante".

Puccini, senza dubbio, conduce, con "Gianni Schicchi", la commedia ad una nuova fase, già novecentesca. La sorniona ironia con la quale il compositore avvolge la trama, non investe più soltanto le vicende della vita, ma ingloba anche la morte. Lungi dall'essere considerata "oltraggio", anche la morte viene vista, universalmente, un tutt'uno con la vita, passibile di essere ironizzata e suscitatrice di ironia; il che non significa "derisione", ma capacità di riflettere su di essa, di riderne, con il disincantato atteggiamento del saggio, di chi si pone "al di là", trovando, a volte, non la disperazione, ma la felicità.



Opera lirica e ascolto musicale è un'iniziativa, organizzata nell'ambito del **Progetto Centro di Cultura Musicale**, in svolgimento dal 2020.

Il programma **2020** è stato limitato, per l'emergenza Covid19, a due incontri* (in data 18 gennaio e 7 novembre):

Il teatro nel periodo barocco da Monteverdi a Händel

(Monteverdi, A. Scarlatti, Händel)

Fidelio: amore e libertà. Introduzione all'opera di Ludwig van Beethoven

Il programma **2021** si è articolato in cinque conferenze* (in data 6 febbraio, 20 marzo, 8 maggio, 23 ottobre, 13 novembre):

Il teatro musicale di Mozart

Il pre-Romanticismo da Goethe a Beethoven

(Rossini, Beethoven, Schubert, Marschner)

Il XIX secolo: sentimento, natura e libertà

(Donizetti, Bellini, Gounod, Offenbach, Massenet)

Verdi, genio italiano del Risorgimento - prima parte e seconda parte

Secondo il programma **2022** sono stati proposti cinque incontri* (in data 12 marzo, 9 aprile, 7 maggio, 15 ottobre e 5 novembre):

Wagner e il tardo romanticismo

Il verismo di Mascagni e il teatro musicale di Puccini

Il melodramma tra decadentismo e simbolismo

(Strauss, Ravel, Debussy)

Le inquietudini del Novecento - prima parte e seconda parte

(Janacek, Schönberg, Bartok, Berg, Stravinskij)

Nel programma **2023** sono state svolte cinque conferenze* (in data 15 marzo, 12 aprile, 3 maggio, 11 ottobre, 1 novembre), dedicate a **Una lettura trasversale dell'opera lirica:**

I grandi temi dell'opera lirica

Il viaggio come metafora della vita

La follia nel melodramma

Amore e amori all'opera

Diabolus in musica

* Gli incontri 2020-2023 sono fruibili in streaming, sul canale YouTube dell'Associazione Il Melograno. Si accede al canale cliccando sul link nella homepage del sito www.musicaemusica-sml.it o inquadrando il qr code



Il programma **2024** si è articolato in tre conferenze** (in data 13 marzo, 10 aprile, 22 maggio) e un concerto lirico** (1 maggio), dedicati alle **grandi opere di Giacomo Puccini** (centenario 1924-2024):

La Bohème
Madama Butterfly
Concerto lirico (con famose arie pucciniane)
Tosca

All'opera si ride: le meraviglie dell'opera buffa è il tema del programma **2025**, che prevede tre conferenze*** (ciascuna dedicata ad una celebre opera buffa, in data 15 marzo, 27 aprile, 31 maggio) e un concerto lirico*** (2 giugno):

La Cenerentola
Don Pasquale
L'Heure Espagnole
Concerto lirico (con arie da importanti opere buffe)

Le finalità di **Opera lirica e ascolto musicale** sono molteplici:

- ✓ sviluppare capacità di ascolto consapevole, nell'ambito della musica classica, a partire da richiami a grandi opere liriche;
- ✓ fornire un quadro sintetico del contesto socioculturale, in particolare artistico e musicale, delle epoche esaminate;
- ✓ avvicinarsi al pensiero creativo dei compositori;
- ✓ iniziare a comprendere struttura e significato delle opere proposte, con nozioni sulle componenti fondamentali e sulle forme musicali.

L'intero programma è a cura di **Cinzia Faldi**, già docente di *Letteratura e testi per la musica* e di *Drammaturgia musicale* presso il Conservatorio Niccolò Paganini di Genova. Si tratta di un interessante percorso, dalle origini dell'opera lirica al primo Novecento, che offre significativi spunti per saper apprezzare la ricchezza del fenomeno musicale.

Il **Progetto Centro di Cultura Musicale**, promosso dal Comune di Santa Margherita Ligure e dall'Associazione Il Melograno, si propone di contribuire alla diffusione della cultura musicale, tramite l'organizzazione di conferenze e concerti a tema, rendendo disponibili anche articoli di approfondimento.

Il programma di **Opera lirica e ascolto musicale** può essere scaricato, insieme con gli articoli sulle conferenze, dal sito www.musicaemusica-sml.it alla Sezione **Centro di Cultura Musicale**.

** Gli incontri 2024 sono fruibili in streaming, sul canale di cui sopra.

*** Gli incontri 2025 si svolgono in presenza e sono poi fruibili in streaming, sul canale di cui sopra.

Si accede al canale cliccando sul link nella homepage del sito www.musicaemusica-sml.it o inquadrando il qr code

