



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

La Cenerentola
di Gioachino Rossini

Gioachino Rossini *La Cenerentola*

1. Gioachino Rossini (Pesaro, 29 febbraio 1792-Passy, 13 novembre 1868) Cenni biografici

Nato in una famiglia di semplici origini, Rossini trascorse gli anni dell'infanzia in viaggio fra varie città, in ragione delle idee politiche del padre. Iniziò precocemente gli studi musicali di basso cifrato, di composizione e di canto per voce di contralto.

A Bologna studiò pianoforte e spinetta, si appassionò alle pagine di Haydn, di Mozart e di Cimarosa. Nel 1812 fu rappresentata la sua prima opera "Demetrio e Polibio". Trasferitosi a Napoli negli anni dal 1815 al 1822, si legò al soprano Isabella Colbran, primadonna dei teatri partenopei, che sposò infine nel 1822. Nel novembre del 1830 Rossini si recò a Parigi: qui conobbe Olympe Péliſſier che sposò nel 1846, un anno dopo la morte della prima moglie.

A circa vent'anni, tre sue opere erano già state rappresentate, un anno dopo saranno dieci. Ma l'esordio ufficiale sulle scene avvenne nel 1810 al Teatro San Moisè di Venezia con "La cambiale di matrimonio". Nei vent'anni successivi, Rossini compose una quarantina di opere; in occasione delle prime rappresentazioni dei suoi lavori, il pubblico italiano gli riservò accoglienze controverse. Si passò da straordinari successi, a tiepide accoglienze, fino a clamorosi insuccessi, tra i quali, storico fu quello del "Barbiere di Siviglia", nel 1816, al Teatro Argentina di Roma; in tale occasione si verificarono tafferugli, causati probabilmente dai detrattori di Rossini. L'opera ebbe poi grande successo pochi giorni più tardi. Del 1816 è "Otello". Dal 1815 al 1822 Rossini fu direttore musicale del San Carlo di Napoli. "Semiramide" del 1823 fu l'ultima opera composta da Rossini per un teatro italiano. Poco dopo il compositore si trasferì a Parigi dove le sue opere furono accolte quasi sempre molto calorosamente.

Il primo dicembre del 1824 Rossini fu nominato "directeur de la musique et de la scène" al "Théâtre de la comédie italienne", con l'obbligo di comporre anche per l'Opéra. La prima opera composta a Parigi fu "Viaggio a Reims", in onore di Carlo X. Nel 1825, su richiesta dello stesso Rossini, tale opera venne tolta dal repertorio, ma una parte consistente della musica, fu riutilizzata ne "Le Comte Ory" del 1828, melodramma giocoso composto per l'Opéra. Nello stesso teatro, Rossini concluse di lì a poco la sua carriera di operista con il "Guglielmo Tell", andato in scena il 3 agosto del 1829. Abbandonato il teatro d'Opera, Rossini entrò in una fase di crisi personale e creativa. Ù

Al 1831-1832 risalgono sei pezzi di uno "Stabat Mater", completato solo nel 1841; la ridotta produzione nel periodo che va dal 1831 alla sua morte, avvenuta nel 1868, divide la sua biografia in due parti: quella del trionfo veloce ed immediato e quella di una lunga vita appartata e oziosa. Negli ultimi anni Rossini compose, infatti, solo pochissimi lavori, tra cui la memorabile "Petite messe solennelle" del 1863. Molti storici della musica si sono interrogati sulle cause del suo precoce ritiro dalle scene teatrali. Secondo alcuni, il motivo è da trovarsi nella Rivoluzione di luglio del 1830¹ che mise in crisi gli accordi già presi da Rossini con i teatri parigini (il "Guglielmo Tell" doveva essere la prima di cinque opere da comporre in dieci anni);

¹ Con "Rivoluzione di luglio", nota anche come "Rivoluzione del 1830", si intende quella seconda rivoluzione francese avvenuta a Parigi nelle giornate del 27, 28 e 29 luglio del 1830, durante la quale fu rovesciato Carlo X, ultimo sovrano della dinastia dei Borbone e sostituito da Luigi Filippo I, detto re della monarchia di luglio.

secondo altri, all'origine vi fu l'incompatibilità tra il compositore e l'estetica romantica: all'esaltazione della forza trascinante del sentimento e l'identificazione con i personaggi, Rossini contrapponeva un settecentesco distacco razionale. Tuttavia, numerosi sono gli elementi romantici presenti nel "Guglielmo Tell", il soggetto storico – patriottico, l'utilizzo di elementi folcloristici, l'importanza affidata al coro. Quasi che Rossini, si fosse premurato di dimostrare che, se solo avesse voluto, avrebbe saputo comporre anche nel nuovo stile romantico.

Dopo lunghe diatribe giudiziarie che lo avevano opposto al nuovo governo francese salito al potere dopo la Rivoluzione di luglio del 1830, Rossini decise, nel 1838, di ristabilirsi a Bologna, dove rimase per circa dieci anni, qui ricevette l'incarico di "consulente perpetuo onorario" dell'allora "Liceo filarmonico, divenuto poi, un secolo dopo, il Conservatorio della città. Il 15 marzo del 1847, Rossini ottenne dalla Repubblica di San Marino, il titolo di "nobile" e venne proposto per essere ascritto al patriziato della città di Lugo².

Nel suo ritiro a vita privata, Rossini continuò, tuttavia, a comporre musica per sé, per Olympe e per gli amici. Tra le ultime opere composte si ricordano la versione definitiva dello "Stabat Mater" (1842) e innumerevoli brani di musica da camera, sonate, composizioni per voce e pianoforte, come le Soirées musicales", pubblicate nel 1835.

Nella produzione dell'ultimo Rossini, sono da annoverare i "Péchés de Vieillesse", definiti autoironicamente dallo stesso compositore "semplici senili debolezze". Nel 1859 lo Stato Pontificio cominciò a venire annesso dall'esercito sabaudo a partire dalla "Legazione delle Romagne". Rossini, che già nel corso della precedente rivoluzione nazionale (1848 – 1849) aveva ritenuto più prudente lasciare Bologna per Firenze, si stabilì definitivamente a Parigi: qui compose il suo ultimo lavoro di rilievo, "La Petite messe solennelle" (1863) per 12 cantori, uomini, donne e castrati, due pianoforti e armonium. Di questa versione, Rossini non consentì mai l'esecuzione, neppure in privato.

Solo la versione originale fu rappresentata nel 1864 presso la villa di una nobildonna parigina, alla presenza di un limitatissimo numero di amici e musicisti operanti allora nella capitale francese. Rossini morì il 13 novembre del 1868 nella sua villa di Passy, presso Parigi, per un tumore al retto, inutilmente trattato da due interventi chirurgici. Le spoglie furono tumulate nel cimitero di Père Lachaise e poi traslate in Italia nel 1887, dove riposa tutt'ora nella Basilica di Santa Croce a Firenze.

A parte alcuni lasciti a moglie e parenti, Rossini nominò erede universale delle sue fortune il Comune di Pesaro e costituì un fondo per finanziare 2 borse di studio annuali destinate a musicisti francesi, a ringraziare una nazione, la Francia, che, a suo dire, lo aveva così benevolmente accolto.

L'asse ereditario fu poi utilizzato per l'istituzione di un Liceo musicale a Pesaro che nel 1940, reso statale, divenne poi "Conservatorio Statale di musica "Gioachino Rossini", a sua volta sede della "Fondazione Rossini", impegnata a diffondere nel mondo la memoria e le opere del Maestro.

La Fondazione collabora tutt'ora con il "Rossini Opera Festival", contribuendo in misura significativa a redigere le "edizioni critiche" delle opere rossiniane, che sono state alla base della "Rossini – renaissance" dell'ultimo trentennio del Novecento.

²

Città della Romagna.

2. La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo

Dramma giocoso

Prima rappresentazione: 25 gennaio 1817, Teatro Valle - Roma,
Due atti, libretto di Jacopo Ferretti.

La trama

ATTO I

Clorinda e Tisbe, figlie di don Magnifico, si pavoneggiano davanti allo specchio vantandosi e compiacendosi. Angelina, figliastra di don Magnifico, canta una malinconica canzone. Subito entra Alidoro, precettore del principe don Ramiro, mascherato da mendicante, per spiare le tre sorelle. Chiede un po' di elemosina ed Angelina, di nascosto, gli dà del caffè. Egli tiene d'occhio le tre ragazze per segnalare i loro comportamenti al principe che cerca moglie. Dopo essere stato accudito da Angelina e, invece, maltrattato da Clorinda e Tisbe, Alidoro se ne va.

Don Magnifico entra in scena, svegliato dalle figlie che lo avvertono dell'arrivo del principe: il padre raccomanda alle due figliole di comportarsi e vestirsi bene. Subito dopo entra il principe Ramiro, ma vestito da paggio. Cenerentola lo nota e tra i due giovani nasce l'amore.

Subito dopo entra Dandini, cameriere del principe, seguito dalla famiglia. Né don Magnifico né le tre ragazze si accorgono dello scambio. Dandini, mascherato da principe, vezzeggia le sorellastre che, a loro volta, lo riempiono di lodi e lusinghe.

Tutte sono invitate ad una festa a palazzo; anche Angelina chiede di poterci andare, ma don Magnifico la caccia via malamente; così Alidoro decide di aiutarla. Intanto, nel palazzo, alla festa, Dandini afferma che la ragazza da lui scelta sarà sua sposa, mentre l'altra sposerà Ramiro, ancora creduto cameriere. Così le ragazze rifiutano sgarbatamente la corte del principe, sempre mascherato. Improvvisamente arriva Angelina, velata, giunta a corte per partecipare al ballo, con un sontuoso abito fornito da Alidoro. Dandini invita tutti a tavola, ma l'atmosfera è strana: tutti hanno paura che il proprio sogno svanisca.

ATTO II

Don Magnifico riconosce nella misteriosa dama velata Cenerentola, cioè Angelina, tuttavia è sicuro che il principe sceglierà o Clorinda o Tisbe e svela alle figlie che, appropriandosi del patrimonio di Angelina, l'ha sperperato per permettere loro di vivere nel lusso. Intanto Angelina, infastidita da Dandini, in realtà il principe, rivela di essere innamorata del servo. Don Ramiro è felicissimo; riceve però da Angelina un braccialetto e gli dice che, se vuole amarla, dovrà cercarla e restituirglielo.

Angelina fugge via dal palazzo, mentre Ramiro si ripromette di ritrovarla a tutti i costi.

Intanto, Dandini rivela a don Magnifico di essere in realtà il cameriere del principe, scatenando l'ira e l'indignazione del barone che, adirato, fa ritorno a casa. Intanto, Angelina, rincasata, ricorda il magico momento vissuto alla festa.

Don Magnifico e le due sorelle, esprimono la loro ira per la rivelazione di Dandini.

Subito dopo si scatena un temporale e la carrozza del principe, in viaggio per cercare Angelina, si rompe proprio davanti alla sua casa, merito di Alidoro. Ramiro e Dandini entrano e chiedono ospitalità. Don Magnifico, ancora speranzoso, ordina ad Angelina di offrire una sedia al principe; così la ragazza la offre a Dandini, non sapendo ancora che non è lui il principe.

Ma quando il barone le indica Ramiro, i due giovani si riconoscono. I parenti, irati, minacciano Angelina, ma Ramiro e Dandini la difendono, annunciando vendetta e terribili punizioni sulla famiglia. Angelina invoca

allora la pietà del principe, ormai suo sposo, dicendo che: "la sua vendetta sarà il lor perdono". Arriva Alidoro che gioisce per la sorte di Angelina. Clorinda si indispettisce alle parole del vecchio, ma Tisbe preferisce accettare la sorella come principessa .

Alla fine dell'opera, "Cenerentola", salita al trono, concede il perdono alle due sorellastre ed al patrigno che, commossi, l'abbracciano, riconoscendo che nessun trono è abbastanza degno di lei.

3. Nascita di un capolavoro

La proposta di realizzare una "Cenerentola", fu fatta a Rossini nel dicembre del 1816 dall'allora noto librettista Jacopo Ferretti. A quei tempi, numerose furono le varianti, portate sui palcoscenici, delle otto favole di Charles Perrault, tra cui si ricordano "La bella addormentata", "Barbablù", "Le fate" e la stessa "Cenerentola". Ferretti prese come modello l'opera "Cendrillon" di Isouard³ di grande successo nel 1810, abolendo tuttavia le scene che contenevano elementi sovrannaturali.

Le critiche per quest'opera non si fecero attendere, soprattutto nei confronti del libretto. Rossini, trovatosi al termine delle sue esperienze nel campo dell'opera buffa, riprese lo stesso soggetto della favola di Perrault, ma decise di allontanarsi dalla dimensione magica e fiabesca, riproponendo uno schema narrativo tipico del teatro antico, nel quale erano presenti un personaggio protagonista, una figura antagonista ed un terzo personaggio che interveniva a risolvere la situazione.

Rossini utilizza, quindi, elementi della semiotica carnevalesca del teatro comico. Quando il compositore scrisse l'opera, aveva solo 25 anni, ma era già stato acclamato dal pubblico e dalla critica come uno dei più grandi e popolari autori di opere italiane, specialmente "buffe". Pochi mesi prima, nel febbraio del 1816, aveva visto la luce "Il barbiere di Siviglia" e nel corso dello stesso anno aveva già realizzato "La gazzetta" e un "Otello" con un lieto fine. Trovandosi sotto contratto con il Teatro Valle di Roma, per una nuova opera da rappresentare all'inizio del 1817, il compositore aveva coinvolto il librettista Jacopo Ferretti, con il quale, per altro, non era in ottimi rapporti perché gli aveva rifiutato un precedente libretto scritto proprio per il "Barbiere di Siviglia", scartato pure dalla censura pontificia.

La nuova opera avrebbe dovuto debuttare a Carnevale, anche se poi la "prima" venne spostata addirittura al 25 gennaio. Così, con pochissimo tempo a disposizione, il musicista e il poeta si riunirono con l'impresario Pietro Cartoni, due giorni prima di Natale, per discutere sul da farsi e cercare un soggetto adatto. Nelle sue memorie, Ferretti ricorda di aver proposto, per tutta una freddissima notte, decine di soggetti, tutti rifiutati da Rossini o dall'impresario per un motivo o per l'altro. Poi, "Stanco dal proporre e mezzo cascante dal sonno, sillabai in mezzo ad uno sbadiglio: "Cendrillon". Rossini che, per essere meglio concentrato, si era posto in letto, rizzatosi su come Farinata dell'Alighieri: "Avresti tu core di scrivermi Cendrillon?", mi disse; ed io a lui di rimando: "E tu di metterla in musica?"; ed egli: "Quando il programma?"; ed io: "A dispetto del sonno, dimani mattina"; e Rossini: "Buona notte!"; si ravvolse nella coltre, protese le membra e cadde in un beato sonno, simile a quello degli Dei d'Omero; io presi un'altra tazza di thé, combinai il prezzo, scrollai la mano al Cartoni e corsi a casa. Là, un buon caffè di moka rimpiazzò il thé della Giamaica; misurai più volte per largo e per lungo con le braccia conserte la mia camera da letto e quando Dio volle mi vidi dinanzi il quadro; scrissi il programma della "Cenerentola" e all'indomani lo inviai al Rossini. Ne restò soddisfatto".

Lavorando a ritmi serrati, Ferretti completò il libretto in 22 giorni e Rossini lo musicò in 24, giusto in tempo per la prima. Per far fronte alla scadenza, il musicista si avvalse dell'aiuto di un suo assistente, Luca Agolini, che incaricò di comporre alcuni dei brani meno importanti; né si fece problemi nel riutilizzare materiale già composto per lavori precedenti. Quanto alla stesura del testo, Ferretti si rifece ovviamente alla fiaba di Perrault, ma si ispirò anche ai libretti di due recenti opere sullo stesso tema: la francese "Cendrillon" scritta

³ Nicolas Isouard, Malta (nascita imprecisata) – Parigi 1818; compositore di origine francese, noto anche con vari pseudonimi, è legato al suo capolavoro "Cendrillon" del 1810.

da Guillaume Etienne per Nicolas Isouard, del 1810, da cui riprende addirittura i nomi di molti personaggi, e “Agatina, o la Virtù premiata” di Francesco Fiorini per Stefano Pavesi del 1814.

Eliminato l'elemento magico e soprannaturale, la fata madrina viene sostituita dal filosofo Alidoro, la matrigna nel buffo patrigno don Magnifico. Manca infine la celeberrima scarpetta di cristallo, sostituita dallo “smaniglio”, una sorta di braccialetto. La storia è collocata nel tardo XVIII secolo, nei dintorni di Napoli. Sarà lo stesso Ferretti a spiegare il perché di queste scelte, in una “avvertenza” anteposta al testo del libretto.

Il giorno del debutto l'opera non riscosse un grande favore; gli interpreti avevano avuto poco tempo per provare e si rivelarono nervosi.

Ma Rossini ebbe ragione a predirne il successo che riscuoterà fin dall'anno dopo. Dopo un breve periodo di oblio, la sua fortuna riprese nel XX secolo, in pieno “rinascimento rossiniano”.

Lo stesso compositore la considerò uno dei suoi lavori più amati e la diresse personalmente più volte anche all'estero.

4. Guida all'opera: alla scoperta del “buffo” rossiniano

Senza dubbio la musica di quest'opera è brillante ed esplosiva, arricchita da notevoli sfumature e variazioni, pur all'interno del classico repertorio stilistico dell'opera buffa. Il bel canto rossiniano si basa quasi sempre su un movimento armonico semplice ed immediato, arricchito da virtuosistiche colorature e diminuzioni, che trasformano anche la più elementare struttura scalare in un'esplosiva successione di melismi e fioriture di grande difficoltà esecutiva. I pezzi d'insieme sono il marchio di fabbrica del compositore, che presenta duetti comici irresistibili come quello tra Dandini e Ramiro, che perseverano nel simulare il loro scambio, o il sestetto del secondo atto quando, scoperto l'inganno, tutti i personaggi in scena esprimono il loro sconcerto cantando a canone in una sempre più cacofonica sillabazione priva di senso.

Lo stupore e l'imbambolamento sono elementi propri dell'opera buffa: in Rossini sono sempre presenti fin dalla fine del primo atto, quando la situazione drammatica raggiunge vette di paradossali incongruenze e il concertato, cui spesso si aggiunge il coro, trascina la scena all'acme della tensione, in una successione di pezzi chiusi a catena senza alcun inframezzo di recitativi.

Non mancano anche dei notevoli numeri solistici, declinati a seconda delle qualità del personaggio: si va dalla grottesca cavatina di Don Magnifico, in cui egli racconta uno strano sogno che lo vedeva impersonato in un somaro, all'aria di bravura, aggiunta successivamente, che Alidoro, personaggio semidivino, canta prima di far salire Angelina sulla carrozza che la porterà a palazzo. Dietro al messaggio positivo di bontà e perdono, sostenuto da una musica vitale e gioiosa, non manca però una sottile venatura malinconica; in un mondo aristocratico, restaurato, ma in netta decadenza, le relazioni umane sono sempre più false e gli equilibri sociali sempre più angusti: ghiotto bersaglio per non ironizzarci sopra, ma con un sarcasmo che nasconde uno sguardo disincantato e un sottile atto d'accusa.

L'ironica comicità è evidenziata subito dal personaggio di Don Magnifico, barone, a suo dire, di Montefiascone, che si mostra al pubblico come un ribaldo sfruttatore che ha dissipato il patrimonio della figliastra, pronto ad avvalersi di ogni mezzo per riassestarsi le sue disastrate finanze. Egli si comporta con Angelina come un “villano” egoista, maltrattandola, umiliandola ed arrivando persino a brutali minacce, come da scena VI, in occasione dell'entrata di Alidoro. Risulta davvero esilarante la nomina di Don Magnifico a sovrintendente delle “regie bevute”, idea di Dandini, che si tiene spesso ai margini della trama per poi farsi coinvolgere al momento giusto. La scena “clou” dell'opera è certo la confessione di Dandini a Don Magnifico, in un duetto al quale Rossini dedicò una delle pagine musicali più strepitose.

Le due figlie di Don Magnifico, spesso in litigio fra loro, prive di calore sentimentale e mosse solo dall'ambizione, dall'interesse e dalla vanità, finiscono spesso nel trovarsi nemiche per il raggiungimento dello stesso scopo.

Nell'opera, una delle maggiori invenzioni è lo sviluppo progressivo del recitativo accompagnato.

L'aria di Alidoro, personaggio caratterizzato da solenne maestà sacerdotale, suggerisce il senso della presenza dell'Eterno nella natura e nella collettività umana.

In questa parte l'orchestra sostiene la voce come se fosse la natura ad accogliere il sacro messaggio, con il canto di Alidoro che si alza profondo come una ieratica previsione, annunciando così la vittoria dell'innocenza sull'orgoglio, coerentemente con il sottotitolo dell'opera "La bontà in trionfo".

L'aria esprime la filosofia "religiosa" di Alidoro, che diventa interprete della Provvidenza, a protezione degli umiliati e offesi. Angelina è simbolo della bontà innocente, una ragazza umile e buona avversata da perfidie e da frodi. Ella appare malinconica e rassegnata, dotata di gentilezza e pregevoli doti. Rossini non compose per la "Cenerentola" una nuova sinfonia ma, come per tutte le ouverture, al eccezione del "Guglielmo Tell", creò una struttura caratterizzata da un'introduzione lenta e da un "allegro" bitematico. Fin dalla prima scena, la musica definisce i caratteri dei personaggi femminili, con la malevola presunzione delle figlie di Don Magnifico da una parte e l'umile rassegnazione di Angelina dall'altra.

La melodia in 6/8 descrive l'indole malinconica della protagonista. Anche la parte del finto mendicante (in realtà Alidoro) è caratterizzata da momenti di sofferenza sulle parole: "Un tantin di carità!".

Nel quartetto che segue, la voce di Angelina si distingue dall'insieme ma, alla notizia dell'arrivo del principe, le sorellastre iniziano ad impartire ordini e l'orchestra suona precipitosamente durante la rapida sillabazione vocale.

Arriva sulla scena Don Magnifico, innervosito perché lo strepito delle figlie lo ha risvegliato e racconta un sogno presumendo il suo buon auspicio.

L'idea che le figlie possano sposare un principe, unico espediente per salvare le sue dissestate finanze, scalda la sua immaginazione a tal punto da abbandonarsi, alla fine dell'aria, ad un ottimismo sottolineato dal roteare delle terzine. La cavatina riunisce in un unico brano aria e cabaletta, con un eccezionale sviluppo della coda attraverso un sillabato impervio e veloce che sostituisce la tradizionale cabaletta. Pur trattandosi di un personaggio buffo e, a tratti, fin ridicolo, musicalmente Don Magnifico è tutt'altro che una figura di contorno essendo, sotto certi aspetti, l'antagonista di Angelina. Interpretato da un "basso buffo", come il Don Bartolo de "Il Barbiere di Siviglia", si presenta con una cavatina che mette in mostra tutte le sue caratteristiche: l'orgoglio, la presunzione, la vanità e il desiderio di risalire nella scala sociale attraverso un matrimonio d'interesse per le sue figlie. Il sogno di Don Magnifico riguarda un asino che vola; in esso vede se stesso: "Quell'asino son io ... Il somaro è il genitor!". Da sottolineare che il nome "Magnifico" deriva da un classico personaggio della Commedia dell'Arte, molto simile a Pantalone.

Il quest'opera egli risponde alla tipologia di "buffo caricato". Il suo racconto mette in evidenza tutte le caratteristiche dello stile comico rossiniano, come la sillabazione vocale e le distorsioni caricaturali, con uno stile poetico ampolloso, in contrasto con la sua origine plebea e con l'utilizzo della tecnica del "parlato" con cui Don Magnifico declama sillabicamente le parole.

L'aria successiva è quella di Dandini che, presentatosi nei panni del principe, canta una cavatina caratterizzata da una musica pomposa, con tanto di squilli di ottoni, che servono ad evidenziare maggiormente la finzione del travestimento. Quest'aria si sviluppa sui gradi dell'accordo di fa maggiore, utilizzando un disegno di terzine. In: "Come un'ape né giorni d'aprile", il servitore, preceduto da un enfatico coro, si dà da fare per non sfigurare nella messa in scena, ma finisce nell'esagerare con modi ricercati e frasi da aristocratico, dando vita ad un notevole effetto comico.

Nonostante i panni del principe, Dandini non riesce a nascondere il carattere del servitore e le sue origini plebee, smascherate al pubblico dal contrasto tra il linguaggio aulico utilizzato e la comicità delle metafore, unita a spropositi verbali. Fra una frase pomposa e l'altra, egli è però ben consci di recitare una commedia che per alcuni potrebbe tramutarsi in tragedia, come si evidenzia nella parte finale dell'aria, dove si inseriscono tutti gli altri personaggi sulla scena, che fungono così da "pertichini"⁴, per poi essere coinvolti in una musica impetuosa ed incalzante.

⁴ Nella storia dell'opera, i "pertichini" sono parti secondarie che intervengono, per lo più come controcanto, nei pezzi chiusi affidati ai protagonisti.

Alla fine della scena, le sorelle e il padre, visti gli atteggiamenti di Dandini, sono convinti di aver fatto colpo sul “principe”, mentre il servitore teme che la commedia stia per naufragare. Terminato il brano ricco di colorature, Dandini, nel recitativo, continua il suo artificioso eloquio, esibendosi in spudorati elogi per le due figlie di Don Magnifico, paragonandole indelicatamente al padre, azzardando una frase in latino “maccheronico”⁵: “Tales patris, talem filias”, del tutto sgrammaticata.

A questo punto Dandini si rende conto di non aver ancora pronunciato il discorso che Ramiro gli aveva ordinato di fare e cerca rapidamente di porre rimedio narrandolo tutto d'un fiato, con effetti esilaranti dovuti anche alle ripetute rime in “_ato”, utili non solo a creare una “gag” comica, ma anche a far capire al pubblico i motivi per cui il principe ha così tanta fretta di trovare una moglie. I due “buffi” di quest'opera, Don Magnifico e Dandini, sono soprattutto protagonisti nel II atto, in un divertente duetto, movimentato ed ironico, impegnati l'uno contro l'altro.

I duetti tra “bassi buffi”, rappresentano sempre un elemento fondamentale per le opere comiche rossiniane; anche in questo caso, i due personaggi buffi dell'opera sono protagonisti di una pagina di straordinaria musica. Gli equivoci e i momenti esilaranti partono già dal recitativo. Qui Dandini si limita a confondere il povero Don Magnifico con oscure allusioni, inducendolo a sospettare che il “principe” voglia maritarsi con lui, rinviando il chiarimento al duetto. Ma Dandini è stanco di recitare ed è deciso a confessare a Don Magnifico la sua modesta e vera condizione sociale. Le parole trovano le note più adatte per esprimere il loro significato e la situazione più idonea al momento tragicomico. Dandini dà inizio ad un tema divertito ed ammiccante, accompagnato da un inciso, dicendo con sincerità che il “segreto d'importanza” che sta per rivelare al barone lo farà “sbalordir”. Dall'altra, Don Magnifico, che si aspetta l'appagamento dei suoi desideri o addirittura l'annuncio della scelta nuziale del principe, gli risponde adoperando fedelmente la stessa musica. Dandini decide di introdurre l'argomento scegliendo una “strada” ingannevole e tirando per le lunghe la questione, per poi prendere in giro Don Magnifico definendolo: “Uomo saggio e stagionato”. Quest'ultimo allora fa proseguire l'azione elencando quanta servitù potrebbe aver a disposizione nel caso che una delle due figlie si sposasse con il principe. Di queste “fanfarone” Dandini si secca e rompe gli indugi rivelando in maniera beffarda la sua vera identità e dando vita ad un ulteriore sillabato. La protesta del barone non si fa attendere e il tempo accelerato di 3/8 introduce la torrenziale sezione conclusiva, a voci che procedono ad intervalli di terze parallele, dove i due esprimono sentimenti totalmente opposti. Nel finale, Dandini si rivela molto simile al “Figaro” del “Barbiere di Siviglia”, non solo musicalmente, ma anche per utilizzare nel linguaggio i medesimi strumenti di lavoro, quali rasoio, sapone, pettine. Nel II atto, Don Magnifico, oltre al duetto con Dandini, è impegnato nell'esecuzione dell'aria: “Sia qualunque delle figlie”, che completa l'avidità morale del personaggio. Egli, persuaso dal fatto che una delle figlie diventerà principessa e poi regina con annessi incarichi onorifici e redditizi, dice che gli basterà promettere ai sudditi qualche favore, con il relativo passaggio in maniera furtiva di doni e di denaro, per prendere posto in primissima fila tra i beneficiari del regno. Si evidenzia l'inesauribile energia di Don Magnifico, che si abbandona definitivamente al sogno di un suo “trionfo”, immaginando così i vantaggi che potranno derivargli dal diventare suocero del principe. Ricorrendo al falsetto e a tutti gli artifici del “buffo caricato”, egli dialoga fantasiosamente con immagini postulanti, mostrando una cruda rappresentazione della corruzione negli ambienti elevati della società. Don Magnifico, nella prima sezione dell'aria, chiede ad Angelina di non abbandonare il “magnifico” padre. L'andamento della melodia è caratterizzato da un qualcosa di nobile e cavalleresco che, in bocca a questo “ribaldo”, acquista un sapore di notevole sarcasmo. Con l'esecuzione di quest'aria, Rossini riserva al barone molto spazio, più di ogni altro personaggio, quasi a voler affrancare il fatto di trovarsi davanti ad un'opera “buffa” che, pure, è “buffa” a tutti gli effetti. A cominciare, oltre alla tipologia dei personaggi, dal famoso “crescendo”, dato non solamente dall'aumento dell'intensità dei suoni, ma anche da una accumulazione timbrica con l'aggiunta di strumenti musicali, presente, ad esempio, nelle strette finali e nelle cavatine.

⁵ Così viene detto un linguaggio artificiale, costituito di lessico in parte volgare, spesso anche dialettale, e in parte latino, ma con morfologia, sintassi, metrica e prosodia latine; usato solitamente in composizioni burlesche e satiriche.

Non manca lo strepitoso effetto comico dei così detti “non sense”; l’uso di parole deformate sottolineano l’assurdità delle chiacchiere convenzionali; la musica gioca sulla ripetizione di sillabe e di suoni basati su consonanti, come si evidenzia nel concertato: “Questo è un nodo avviluppato”.

Lo stupore è dovuto alla rivelazione della vera identità del principe. Rossini, nella stretta “Vieni a regnar”, crea un effetto comico irresistibile attraverso l’uso di parole onomatopeiche, ripetizione degli stessi fonemi e il concatenamento regolare di moduli musicali. Il sestetto gioca sulla pronuncia delle consonanti per creare l’effetto comico e per rafforzare il senso di stupore e straniamento che segue alla rivelazione delle vere identità del principe e di Angelina. E’ questo un tipico momento di stasi drammaturgica, in cui l’azione si arresta e tutti i personaggi, sbalorditi, perplessi e frastornati, si fermano per manifestare i propri pensieri. Nel sestetto “Questo è un nodo avviluppato” si percepisce la consistenza fonica del groviglio, grazie all’utilizzo di parole come “sgruppa”, “raggruppa”, “gruppo”, “rintrecciat”, fortemente caratterizzate da coppie di consonanti come -gg, -pp, -gr, che portano quasi ad una rottura della parola.

Musicalmente si sviluppa un fugato tra le voci, subentrante all’ottava o alla quinta, che evidenzia per di più l’intreccio della trama dell’opera, con i suoi effetti contraddittori e i suoi imbrogli, generatori di confusione e abbagli, che si scioglieranno alla fine con la felicità di Angelina. Questo meccanismo musicale è spesso definito “follia organizzata”, forte energia ritmica, basata su una situazione caotica, all’interno della quale ogni personaggio ha un problema da risolvere e riflette fra sé, a voce alta, mentre simultaneamente gli altri fanno lo stesso, creando così un divertito scioglilingua: La musica è complice del procedimento, concorre in modo determinante all’evasione euforica del gruppo e mette in mostra una follia “comica”, esaltata con precisione.

“Questo è un nodo avviluppato”, così come tutti gli altri concertati di questo tipo, rappresenta uno svincolo narrativo fondamentale, dove il “bene” deve essere chiaramente distinto dal “male” e trionfare su di esso, senza morti, feriti o mortificazioni per qualcuno, ma attraverso la via dell’euforia, caratterizzata da un minimo di negazione e un massimo di verità richiesta dal genere comico.

A seguire, il barone, Clotilde e Tisbe, lividi di rabbia e perfidia, respingono Angelina, che non reagisce alla violenza e chiede addirittura perdono a coloro che l’hanno offesa e disprezzata.

Il personaggio di Angelina – Cenerentola diventa simbolo e consacrazione della bontà e gentilezza d’animo, non essendo minimamente sfiorata da idee di rivalsa o di vendetta. Saranno invece il patrigno e le sorellastre a provare un sentimento di nuova umanità, accantonando avidità e ambizioni, contagiati dalla dolcezza di Angelina, mostrata fin dall’inizio con la melodia dell’aria “Non più mesta accanto a foco”, già presente nel rondò de “Il barbiere di Siviglia”: “Ah! Il più lieto, il più felice” del Conte Almaviva e, a sua volta, ripresa da “Le nozze di Teti e Peleo”⁶.

Tradizionalmente, la figura del “buffo” richiama l’immagine di un cantante, basso o baritono, di buone doti vocali, ma soprattutto in grado di cantare sillabazioni rapidissime, caricando di doppi sensi e di connotazioni spassose le battute dei propri personaggi. I soprano e i mezzosoprano dovevano avere grazia, brillantezza, spiritosità, senza mancare di forza incisiva, mentre i tenori, destinati nelle vicende a trionfare su ogni avversità, dovevano possedere voce aggraziata e squillante, soprattutto sugli acuti. Ma al tempo di Rossini erano classificate voci di “basso” anche quelle che, per estensione e tessitura, potevano considerarsi a tutti gli effetti “baritoni”.

All’epoca del Rossini operista, infatti, la voce di baritono non era ancora stata classificata. Ciò spiega perché, parti per voce media, come Dandini, fossero contrassegnate in partitura come “bassi”.

Il “basso” rossiniano è, quindi, una voce abile a gestire anche note acute, con grande perizia nel canto di coloratura e flessibilità, pur conservando una timbratura tendenzialmente grave.

I personaggi buffi e grotteschi di Rossini, iniziano tuttavia a costituire un ponte che traggerà verso un nuovo modo di concepire i personaggi e trasformerà l’opera “buffa” in senso stretto, in opera “comica”. Entreranno sempre più nella rappresentazione dei personaggi, sentimenti umani, semplici e naturali; così

⁶ L’opera venne composta dal musicista Francesco Cavalli nel 1639, per Venezia e rappresentata al Teatro San Cassiano. Rossini riprende l’argomento con omonimo titolo e fa rappresentare l’opera a Napoli nel 1816.

essi perderanno sempre più tutte quelle caratteristiche di puro grottesco a vantaggio di una dimensione più reale dell'uomo.

Resterà, invece, perenne, la meraviglia dell'opera "buffa".

5. I più famosi allestimenti

1) Jean Pierre Ponnelle

Parigi, 1932 - Monaco di Baviera 1988

Scenografo, costumista, specializzato nella regia di opere liriche.

Per la Scala di Milano, fecero epoca le sue produzioni di opere buffe di Rossini, ideate in collaborazione con Claudio Abbado e riprese per decenni, nei più noti teatri italiani e stranieri, a partire dagli anni settanta. In particolare, il regista firmò il suo famosissimo primo allestimento della "Cenerentola" nel 1971 per il Maggio Musicale Fiorentino, poi nel 1973 per il Teatro alla Scala, allora diretto da Claudio Abbado, in un momento chiave per la così detta "Rossini Renaissance". La sua versione di "Cenerentola", unisce fantasia, ironia e attenzione alla realtà. Nel gioco delle maschere e dei travestimenti, ogni cattiveria si stempera in graffiante ironia, in elementi buffi e fantasiosi, ma sempre di raffinata allegria.

2) Emanuele Luzzati

Genova, 1921 - Genova, 2007

Noto scenografo, illustratore, maestro in ogni campo dell'arte applicata. Nel 1960 firmò la regia di "Cenerentola" per il Teatro alla Scala di Milano, con le coreografie di Frederick Ashton: Ancora nel 1969, per il "Scottish Opera", in collaborazione con Colin Graham.

Le sue regie si presentano eclettiche, colorate, cangianti, evocatrici di un mondo onirico e di libertà.

3) Luca Ronconi

Tunisia, 1933 - Milano, 2015

Notissimo attore e regista, sia per il teatro di prosa che per il teatro in musica.

Nell'agosto del 1998, firma l'allestimento di "Cenerentola" per il Palafestival di Pesaro. Famoso per i suoi memorabili spettacoli, il multiforme artista si distinse in modo particolare per l'uso di strabilianti e fantasiosi macchinari scenici.

5) Manu Lalli

Drammaturga, regista teatrale e d'opera. Nel 1993, fonda a Firenze la Compagnia "Venti lucenti", con lo scopo di diffondere la musica e l'amore per il teatro, soprattutto a giovani e bambini.

E' per il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, che la regista propose più volte la sua "Cenerentola", delicata, fiabesca e sognante.

6) Emma Dante

Regista, attrice teatrale e drammaturga italiana, spazia la sua produzione artistica tra teatro, cinema, lirica e letteratura.

Nel 2016 cura la regia di "Cenerentola" per il Teatro dell'Opera di Roma, caratterizzata da forte surrealismo.

6. Riferimenti

Elementi bibliografici

- Annalisa Albanese, *Mille e una Cenerentola* (programma di sala, Teatro Massimo di Palermo), 2015-2016
Sara Ascoli, *Cenerentola: l'inganno, l'anima e il Sang Real*, Gilgamesh, 2020
Henry Bergson, *Il riso, saggio sul significato del comico*, Feltrinelli, 2017
Tania Buccini, *Dai satiri ai musici, l'opera buffa a partire dalla commedia classica*, Ed. Di Felice, 2012
Andrea Chegai, *Rossini*, Il Saggiatore, 2022
Gianni Cicali, *Attori e ruoli nell'opera buffa italiana del Settecento*, Le Lettere, 2006
Fedele D'Amico, *Il Teatro di Rossini*, Il Mulino, 1992
Vittorio Emiliani, *Il furore e il silenzio: vita di Gioachino Rossini*, Il Mulino, 2007
Paolo Fabbri, *Come un baleno rapido: arte e vita di Rossini*, LIM, 2023
Edilio Frassoni, *La Cenerentola*, programma di sala del Teatro Carlo Felice di Genova, 1996-1997
Vittorio Iollo, *Napoli e l'opera buffa nel Settecento borbonico*, Ed. Massa, 2013
Fausto Petrella, *Spazio artistico ed umorismo in musica*, De Musica, 2003
Arrigo Quattrocchi, *Scritti su Rossini*, Il Saggiatore, 2017
Luigi Rognoni, *Gioachino Rossini*, ERI, 1968
Gianni Ruffin, *Valenza storica del "comico" in Rossini*, L'ipotesi critica, 1993
Stendhal, *Vita di Rossini*, EDT, 2019
Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte: genesi di un'attività dello spettacolo*, Laterza, 2013

Alcuni siti di interesse

- www.magiadellopera.com
- www.sistemamusica.it
- www.culturalmente.it
- [www.teatroriodiparma.it](http://www.teatregoriodiparma.it)
- www.teatromassimo.it
- www.teatroregio.torino.it
- www.operaclick.com
- www.connessiallopera.it
- www.treccani.it
- www.settemuse.it
- www.cantarellopera.com
- www.wikipedia.org
- www.lestoriedallopera.it
- www.apemusicale.it

Arie celebri, con riferimenti YouTube

La Cenerentola

Sinfonia

Orchestra del Teatro
Comunale di Bologna

Atto I

“Una volta c'era un re”

Sonia Ganassi, soprano

Orchestra del Teatro
Carlo Felice

“Un soave non so che”

Sonia Ganassi, soprano
Antonino Siragusa, tenore

Orchestra del Teatro
Carlo Felice

“Come un'ape né giorni d'aprile”

Andres Cascante, baritono

Guillem Aubry,
pianoforte

“Mi par d'essere sognando”

Finale concertato

Orchestra dell'Arena
di Verona

Atto II

“Sì, ritrovarla io giuro”

Antonino Siragusa, tenore

Orchestra del Teatro
Carlo Felice

“Un segreto d'importanza”

Marco Vinco, basso
Alfonso Antoniozzi, baritono

Orchestra del Teatro
Carlo Felice

“Siete voi? Questo è un nodo avviluppato”

Sestetto

Orchestra del Teatro
Carlo Felice

“Nacqui all'affanno”

Cecilia Bartoli, mezzosoprano

Rondò finale di Cenerentola

Wiener Volksopernorchester



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

