



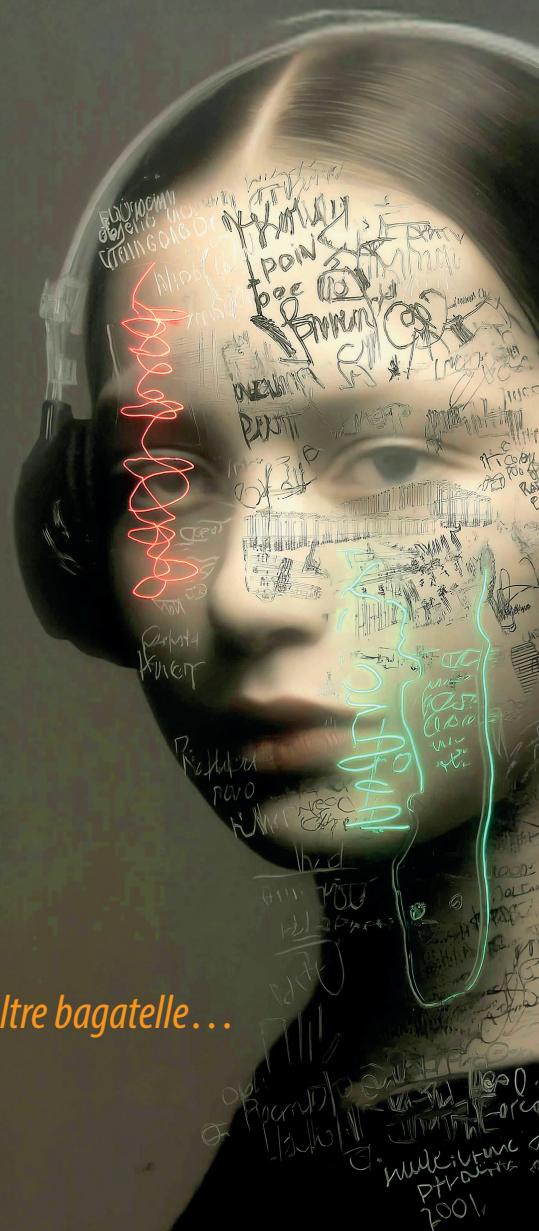
ASSOCIAZIONE
ALESSANDRO
SCARLATTI
fondata
nel 1918

Giovedì 11 dicembre 2025
Teatro Acacia - ore 20.30

ELIO, voce recitante e canto
SCILLA CRISTIANO, soprano
GABRIELE BELLU, violino
LUIGI PUXEDDU, violoncello
ANDREA DINDO, pianoforte

Opera Buffa! Il Flauto Magico e cento altre bagatelle...

AscoltAmi



Note di Sala*
di Maria Rossetti

«Il dovere della commedia è correggere gli uomini divertendoli», scrive Molière. I grandi maestri del teatro musicale, Mozart e Rossini sopra tutti, lo hanno dimostrato meglio di chiunque altro. Il comico nell'opera nasce dalla risata che smaschera il mondo e dice ciò che il dramma serio tace. Tra Seicento e Settecento le scene buffe, spesso affidate a soprano e basso/baritono, conquistano il gusto del pubblico trasformandosi da intermezzi a genere autonomo. Quelle “bagatelle” diventano un teatro vivo e mobile, fondato su due principi destinati a segnare l'opera buffa: la co-creazione tra autore, interprete e pubblico e il metateatro, ossia la capacità del teatro di svelare se stesso. *Opera Buffa!* raccoglie questo spirito: parola e canto si intrecciano in un gioco continuo e il pubblico, più che spettatore, è complice attivo della drammaturgia.

Wolfgang Amadeus Mozart aveva intuito tutto questo nel suo ultimo capolavoro teatrale, *Il flauto magico*. Attraverso il Singspiel, nell'alternarsi di numeri chiusi e dialoghi parlati, egli costruisce una vicenda che è insieme rito iniziatico, fiaba morale e commedia umana. Nell'opera massonica per eccellenza, la musica è guida, maieutica sonora che conduce dalla paura alla coscienza. Sotto la fiaba scorre però il tramonto dell'*ancien régime* e l'ascesa dell'illuminismo. La vocalità stessa lo racconta: la Regina della Notte appartiene al virtuosismo dinastico dell'opera seria; Sarastro incarna la razionalità austera del nuovo ordine morale. In mezzo, Papageno ossia la vita vera, con la sua melodia popolare così vicina al *Volkslied*, a ricordare che ogni conoscenza nasce dal quotidiano. La riscrittura poetica di Vivian Lamarque accentua la dimensione metateatrale dell'opera: la lingua contemporanea dialoga con il libretto originario di Emanuel Schikaneder, creando una fiaba meta-musicale in cui il teatro si osserva e si reinventa.

Se *Il flauto magico* è ascesa, il rovescio speculare è *Don Giovanni*, ossia la discesa nell'ambiguità del desiderio. Nel dramma giocoso firmato da Lorenzo Da Ponte nel 1787, Mozart fonde comico e tragico fino a renderli inseparabili. *Madamina, il catalogo è questo* è la quintessenza del comico mozartiano: un'aria di lista in cui l'elenco diventa ritmo e il minuetto finale rovescia le gerarchie sociali con ironia. Leporello presenta a Donna Elvira l'inventario delle conquiste del padrone come una statistica burocratica intrisa di cliché; eppure, al verso «ma passion predominante/è la giovin principiante» l'orchestra si oscura e la musica rivela il dramma che le parole nascondono.

Alla comicità brillante del servo risponde la seduzione sottile di *Batti, batti, o bel Masetto*, in cui innocenza e astuzia si intrecciano. Zerlina chiede perdono al suo geloso promesso sposo con una musica che diventa gesto tattile: la melodia circolare, le cadenze rassicuranti e il ritmo oscillante smussano il conflitto e disarmano Masetto più di ogni argomentazione. Mozart le affida un linguaggio galante che contrasta con la tensione morale dell'opera e trasforma la finta sottomissione in un raffinato controllo emotivo. In questo universo popolare è il suono, più antico di ogni forma di comunicazione affettiva, a sciogliere il nodo psicologico. Zerlina ottiene il perdono perché la musica lo rende inevitabile: Mozart mostra che la malia passa attraverso l'intonazione del canto e che, talvolta, la leggerezza è la strategia più efficace.

Nell'Ottocento sarà Gioachino Rossini a trasformare quella leggerezza in un vero principio architettonico del teatro musicale. La comicità, lontana dall'essere soltanto carattere o situazione, diventa ingranaggio formale, logica costruttiva, energia che mette in moto il tempo musicale. Ciò è

evidente già nelle *ouvertures*, che nel pesarese assumono la funzione di dispositivi drammaturgici autonomi. Quella dell'opera semiseria *La gazza ladra* (1817) ne è un esempio paradigmatico. Un rullo di tamburi introduce l'*Allegro marziale* che prefigura il duplice registro dell'opera: la dimensione giudiziaria e quella farsesca. La partitura alterna due idee tematiche principali: una ampia e lirica, l'altra concitata, sincopata, carica di slancio. Rossini le mette in dialogo attraverso i suoi eponimi *crescendo*, trasformandole in una tensione progressiva che anticipa e prepara la scena prima ancora che essa appaia. E in un teatro integralmente cantato come quello italiano – non per artificio ma per naturale vocazione di una lingua chiara e intrinsecamente melodica – tale estetica del tempo musicale, in cui il ritmo coincide con l'azione drammatica, diventa la cifra stessa della comicità. È in questo contesto che si apre la galleria dei ritratti rossiniani, cuore pulsante dell'opera buffa ottocentesca. Ne è prova Figaro, il factotum del *Barbiere di Siviglia* (su libretto di Cesare Sterbini, 1816). La sua cavatina, manifesto del buffo baritono rossiniano, è un monumento alla vitalità: un vortice di sillabe, onomatopee e frasi rapidissime che imitano il moto convulso della città. La scrittura vocale, con le sue ampie chiuse di fiato e i salti intervallari acrobatici, delinea l'autoritratto sonoro di un personaggio dall'energia inesauribile, che vive di movimento e invenzione.

Di natura diversa e altrettanto raffinata è la presentazione di Rosina, l'altra anima del *Barbiere*. La sua cavatina *Una voce poco fa* rivela la durezza del personaggio, inscritta nella struttura stessa dell'aria: un cantabile docile e misurato lascia spazio a una sezione brillante che ne svela la determinazione. Agilità fiorite, accenti improvvisi e modulazioni inattese tracciano il suo vero profilo. La cavatina è il luogo in cui Rosina prende forma davanti al pubblico: un'identità che la musica definisce con intelligenza e sottile malizia.

Il comico rossiniano prosegue oltre il teatro. Composta nel 1868 per i *Péchés de vieillesse* (la raccolta di brani pensati per il salotto di Passy), la *Chanson du bébé* è una piccola gemma in cui un Rossini maturo, ormai lontano dal palcoscenico, ritrova nel gioco musicale una libertà assoluta. La voce adulta imita i balbettii di un neonato trasformandoli in gesto musicale, mentre il pianoforte ne accompagna e traduce le intenzioni come una madre attenta. La prosodia infantile («bo-bo, ca-ca») diventa micro-struttura formale, trattata con ironia leggera e precisione quasi scientifica. In poche battute il pesarese mostra come la musica possa nascere dalle forme più elementari della vocalità, conservando un potere primordiale di comunicazione emotiva.

Se in Rossini il virtuosismo esprime la vitalità dei personaggi, in Jacques Offenbach si rovescia in segno di artificio. Il comico nel secondo Ottocento si riflette nella cultura del doppio e della vita costruita. L'aria di Olympia *Les oiseaux dans la charmille*, tratta da *Les Contes d'Hoffmann* (*opéra-fantastique* del 1881 su libretto di Jules Barbier), ne è l'esempio più emblematico. Essa provoca nello spettatore una risata ambigua. Olympia è una bambola meccanica di cui il compositore traduce la natura in una scrittura che imita il malfunzionamento. La linea di coloratura – arpeggi e trilli di precisione quasi astratta – si interrompe bruscamente, come se la carica dell'automa venisse meno; la voce si spegne, si inceppa, riparte. L'orchestrazione accentua il gioco, e il ritmo conferisce al personaggio una mobilità a scatti che ne definisce la fisicità da marionetta. La vocalità, spinta al limite della caricatura, diventa un giocattolo drammaturgico: talmente perfetta da risultare disumana, e proprio questa perfezione eccessiva genera il comico. *Les oiseaux dans la charmille* è una pagina di metateatro esemplare: il corpo che si fa macchina, la musica che rivela la propria costruzione, la scena che mostra le sue giunture. Nella bambola che canta si rispecchiano tanto la

tradizione buffa quanto la modernità nascente: l'idea del teatro che osserva se stesso, che si interroga mentre diverte, e che lascia intravedere, dietro il sorriso, un'ombra di inquietudine.

***Questo testo non può essere riprodotto, con qualsiasi mezzo analogico o digitale, in modo diretto o indiretto, temporaneamente o permanentemente, in tutto o in parte, senza l'autorizzazione scritta da parte dell'autore o della Associazione Alessandro Scarlatti.**