



GIOACHINO ROSSINI

**IL BARBIERE
DI SIVIGLIA**



Luigi Lablache che ebbe grande successo nel *Barbiere di Siviglia* nei personaggi di Figaro e Bartolo. Caricatura di D. Danton.

FRANCESCO BELLOTTO

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

ovvero "Quando la musica s'accompagna all'arte drammatica"

La musica produce effetti meravigliosi quando si accompagna all'arte drammatica, quando l'espressione *ideale* della musica si congiunge alla espressione *vera* della poesia, ed alla imitativa della pittura. Allora, mentre le parole e gli atti esprimono le più minute e le più concrete particolarità degli affetti, la musica si propone un fine più elevato, più ampio, più astratto. La musica allora è, direi quasi, l'atmosfera morale che riempie il luogo in cui i personaggi del dramma rappresentano l'azione.

È Gioachino Rossini in persona ad aver pronunciato queste lucide considerazioni in una celebre ed attendibile "intervista" rilasciata ad Antonio Zanolini nel 1836.¹ Dobbiamo confessare di nutrire nei confronti di queste dichiarazioni un senso di rispetto e di attenzione che raramente accordiamo a proclami estetici di musicisti: è che la modernità e la chiarezza dei concetti esposti dal Pesarese allontanano qualsiasi sospetto di faziosità o strumentalizzazione intellettuale. In particolare – confermando appieno le sensazioni che le nostre orecchie e i nostri occhi ci procurano con azione istintiva – Rossini svela d'aver utilizzato l'arte musicale come *uno* degli elementi che concorrono alla formazione di un melodramma, con funzioni e ambiti d'intervento ben determinati.² Ci piace dunque sottolineare che la consapevolezza con cui Rossini considera d'interesse preminente il buon funzionamento della creazione teatrale nel suo complesso rispetto ai singoli aspetti di linguaggio attraverso cui l'opera si realizza (vuoi l'invenzione melodica, l'orchestrazione, la pregnanza del testo letterario, l'evidenza della connotazione coloristica e via di seguito) costituisce di per sé una delle maggiori conquiste nel panorama operistico del primo Ottocento italiano. Quello che ci affascina in Rossini è dunque la straordinaria capacità di controllo di tutti gli elementi concorrenti alla creazione di un melodramma che sarà – prima di ogni altra cosa – una creazione per il teatro. Nella nostra attività, un po' da pratici allestitori, un po' da studiosi, un po' da semplici spettatori, abbiamo sempre saputo che mettere in scena, tradurre rappresentativamente uno spartito di Rossini, non è operazione di astrusa difficoltà se si possiedono i giusti mezzi: è il modo stesso in cui la composizione è stata congegnata a fornirci solide basi su cui costruire una messinscena. Il problema sorge quando, spartito alla mano, si cercano argomenti sistematici per dimostrare quanto e come questi "copioni musicali" siano assoggettati a prospettive e tecniche tipicamente tea-



Zucchelli / Disegnato 1829

trali. La bibliografia per simili ricerche è – tranne pochi e recentissimi contributi – lacunosa: sappiamo bene che il mondo – tutto teorico – della musicologia drammaturgica e quello – tutto pratico – della regia operistica sono ambienti perfettamente separati e ben lungi dal cercare fruttuose sinapsi.³ Queste nostre righe sul *Barbiere di Siviglia* vorrebbero dunque essere un piccolo contributo al collegamento di osservazioni di ambito pratico con altre di ambito teorico-speculativo. L'obiettivo generale che ci poniamo è di tratteggiare con forza ancor più viva il profilo di un Rossini assoluto padrone delle tecniche teatrali.

Per una indagine del sistema spartito/rappresentazione in Rossini, *Il Barbiere di Siviglia* rappresenta un osservatorio privilegiato. Innanzitutto il soggetto del libretto di Cesare Sterbini rivela una stretta correlazione di trama ed ispirazione sia con la commedia dalla quale deriva, *Le Barbier de Séville* di Beaumarchais, sia con l'opera che aveva decretato l'acquisizione del soggetto da parte del vastissimo pubblico dell'opera internazionale: *Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile* di Giovanni Paisiello e Giuseppe Petrosellini. E la fedeltà rispetto ai modelli letterari e librettistici può diventare in questa prospettiva d'indagine un argomento decisamente importante. Quando Beaumarchais scrive la commedia adotta un *plot* narrativo che aveva ne *L'École des femmes* di Molière il modello primario. Lo schema di trama prevede un *senex amans* che vuol sposare una graziosa fanciulla di cui è tutore; ma l'intervento di un giovane rivale scombina i piani del vecchio, grazie all'astuzia della ragazza e alla complicità di qualche servitore. Il soggetto, nelle sue grandi linee, è di antichissima derivazione, e appartiene al mondo della commedia antica; per rimanere al solo Plauto, forti analogie si possono rintracciare in *Pseudolus* e *Bacchides*. Ma quando il soggetto passa attraverso la penna e l'inventiva di Beaumarchais⁴ i personaggi e le situazioni assumono spessore ed efficacia tali da "cancellare" nell'immaginario del pubblico francese il ricordo dei precedenti, diventando modello archetipico e testo di confronto e riferimento per adattamenti librettistici. Quando Petrosellini prepara i versi per Paisiello nel 1782, adotta non solo la medesima successione degli eventi, ma si spinge anche a caratterizzare i personaggi con identici mezzi testuali e – fatto ancor più notevole – adotta medesima struttura drammatica.⁵ Nella tabella che segue possiamo osservare in quale stupefacente misura l'adattamento librettistico segua la commedia.

Carlo Zucchelli come
Figaro nel *Barbiere di
Siviglia*. Disegno di
A.F. Chalon (1829).

Beaumarchais 1775	Petrosellini 1782	Sterbini 1816
ATTO 1	ATTO 1	ATTO 1
I Il conte attende che Rosina s'affacci	I <i>Idem</i>	I Fiorello introduce l'azione dialogando col conte e coinvolgendo i suonatori
II Figaro si presenta in scena e viene riconosciuto da Almaviva	II <i>Idem</i>	II <i>Idem</i>
III Bartolo e Rosina s'affacciano e la ragazza lascia cadere il biglietto per lo spasimante	III <i>Idem</i>	III <i>Idem</i>
IV Il conte legge il biglietto e racconta a Figaro d'essere innamorato. Il servo progetta l'intrusione	IV <i>Idem</i>	IV <i>Idem</i> , ma è Figaro che legge il foglio
V Bartolo scende a cercare il biglietto	V <i>Idem</i>	IV <i>Idem</i>
VI Almaviva, obbedendo al biglietto si presenta a Rosina come Lindoro, fingendo di cantare un'aria dell' <i>Inutil precauzione</i> . Il conte e Figaro si danno appuntamento alla bottega del Barbiere.	VI <i>Idem</i>	IV <i>Idem</i> , ma la canzone di Almaviva non viene suggerita dal biglietto di Rosina; scaturisce da un'idea di Figaro, stimolato "dall'idea dell'oro"
		Recitativo di Fiorello
ATTO 2		
I Rosina scrive una lettera per Lindoro	VII <i>Idem</i>	V La lettera è già scritta
II Figaro prende in consegna la lettera di Rosina e rivela che Lindoro l'ama	VIII <i>Idem</i>	VI Figaro non compie la sua azione perché interrotto da Bartolo
III Rosina attende l'uscita di Figaro	VIII <i>Idem</i>	VI <i>Idem</i>
IV Bartolo, geloso, accusa Rosina d'essersi incontrata con Figaro	IX <i>Idem</i>	(X) <i>Idem</i>
V-VI-VII Bartolo scopre che la servitù è stata drogata da Figaro	X-XI-XII <i>Idem</i>	VII <i>Idem</i>
VIII Bartolo e Don Basilio dialogano; il maestro di musica avverte l'amico della presenza in città del pretendente di Rosina; per neutralizzare il nemico Basilio propone la calunnia; Bartolo decide d'affrettare le nozze. Figaro – nascosto – ascolta tutto	XIII <i>Idem</i>	VIII <i>Idem</i>
IX Figaro, solo, commenta	XIV <i>Idem</i>	IX <i>Idem</i>
X Rosina apprende da Figaro le intenzioni di Bartolo	XIV <i>Idem</i>	IX Solo ora Sterbini fa dire a Figaro che Lindoro ama Rosina. Anche la lettera per Lindoro viene qui consegnata
XI Bartolo accusa Rosina d'aver scritto una lettera. Rosina si difende	XV <i>Idem</i>	X <i>Idem</i>
		XI Recitativo in cui Rosina – sola – ribadisce la propria determinazione

		XII Recitativo di Berta che va ad aprire la porta
XII Si presenta il conte travestito da soldato ubriaco. Bartolo allontana Rosina	XVI <i>Idem</i> , ma Rosina resta	XIII <i>Idem</i>
XIII Conte e Bartolo discutono animatamente	XVI <i>Idem</i>	XIII <i>Idem</i>
XIV Rientra Rosina. Il conte lascia cadere una lettera che viene intercettata da Bartolo. Il conte esce	XVI <i>Idem</i>	XIV Tutti restano in scena
XV Rosina sostituisce la lettera e - fingendosi svenuta - la lascia leggere a Bartolo	XVII <i>Idem</i>	XIV Bartolo legge direttamente la lettera davanti a tutti. XV-XVI Arriva Figaro, e poi la forza, che recede riconoscendo il conte. Quadro di stupore e stretta
XVI Rosina legge la lettera	XVIII <i>Idem</i>	-
ATTO 3	ATTO 2	ATTO 2
I Bartolo da solo si lamenta di Rosina che non vuol più far lezione con Basilio	I <i>Idem</i>	I Bartolo non si capacita di quel ch'è successo
II Il conte si presenta a Bartolo come Alonso, sostituto di Basilio. Consegna a Bartolo la lettera di Rosina	II <i>Idem</i>	II <i>Idem</i>
III Il conte solo attende l'arrivo di Rosina	III <i>Idem</i>	II <i>Idem</i>
IV Avviene la finta lezione di musica fra Rosina e Almaviva mentre Bartolo s'assopisce.	IV <i>Idem</i>	III <i>Idem</i>
V Figaro viene per radere Bartolo	V <i>Idem</i>	III <i>Idem</i>
VI Mentre Bartolo si è allontanato Figaro rivela ai due di volersi impadronire della chiave della gelosia	VI <i>Idem</i>	III <i>Idem</i>
VII Bartolo consegna il mazzo di chiavi a Figaro	VII <i>Idem</i>	III <i>Idem</i>
VIII Figaro, da dietro le quinte, rompe delle stoviglie per permettere a Rosina e Almaviva di parlarsi da soli	VIII <i>Idem</i>	III <i>Idem</i>
IX Rosina e Almaviva si danno convegno	IX <i>Idem</i>	III <i>Idem</i>
X Bartolo e Figaro rientrano in scena	X <i>Idem</i>	III <i>Idem</i>
XI Arriva Basilio che viene "confuso" dagli astanti e convinto dal conte con una borsa di danari ad allontanarsi	XI <i>Idem</i>	IV <i>Idem</i>
XII Mentre Figaro lo rade, Bartolo sorprende i due in colloquio	XII <i>Idem</i>	IV <i>Idem</i>

XIII Rosina esce e Bartolo si adira con Figaro e Almaviva che tagliano la corda	XII <i>Idem</i>	IV <i>Idem</i>
XIV Bartolo, furioso e confuso va in cerca di Basilio	XII <i>Idem</i>	V Bartolo manda il servo Ambrogio alla ricerca di Basilio
		VI Berta blocca l'azione con un'aria
TEMPORALE nell'intervallo		
ATTO 4	TEMPORALE	
I Bartolo e Basilio si accordano per usare la lettera come strumento di calunnia e affrettare le nozze	XIII <i>Idem</i>	VII La lettera non viene menzionata. I due decidono di chiamare il notaio
II Rosina attende Lindoro	XIV <i>Idem</i>	-
III Bartolo grazie alla lettera convince Rosina che Lindoro è un traditore. Rosina cambia determinazione e decide di sposare il vecchio tutore svelando l'imminente arrivo dello spasimante	XV <i>Idem</i>	VIII <i>Idem</i>
IV Rosina si dispera	XVI <i>Idem</i>	-
V Conte e Figaro entrano dalla gelosia del balcone	XVII <i>Idem</i>	TEMPORALE
VI Rosina fa le sue rimostranze e avviene l'agnizione del conte. Figaro scopre che qualcuno ha rubato la scala	XVIII <i>Idem</i>	IX <i>Idem</i>
VII Arriva il notaio con Basilio, il quale, nuovamente corrotto, accetta di far da testimone alle nozze tra Almaviva e Rosina	XIX <i>Idem</i>	X <i>Idem</i>
VIII Bartolo giunge con un magistrato, polizia e valletti per far arrestare l'intruso, ma la situazione gli si ritorce contro. Beffato, si duole per aver preso l' <i>Inutil precauzione</i> di levare la scala	XX <i>Idem</i>	XI <i>Idem</i> , ma con una differenza: Bartolo accetta il suo destino

Complice una forma propizia,⁶ si può ben dire che la struttura drammatica del lavoro di Petrosellini non si discosta significativamente da quanto già esposto in Beaumarchais. Ed è grazie all'accoppiata Paisiello-Petrosellini che *Il Barbiere di Siviglia* diventa un soggetto famosissimo anche in Italia. Con questo bagaglio di popolarità deve misurarsi Rossini ventiquattrenne quando decide di cimentarsi con un nuovo adattamento. E sull'atteggiamento di Rossini-Sterbini nei confronti del soggetto, conviene precisare che si ha la netta sensazione che i due autori non accolgano un semplice percorso di trama, ma che assumano anche un sistema complesso di implicazioni teatrali (di caratterizzazione, di convenzione, di tradizione rappresentativa) che costituivano "corpo unico" con questo soggetto, tanto che spesso si ha l'impressione che alcuni particolari, nella composizione del 1816, vengano dati per scontati o perlomeno come già noti al pubblico. Vorremmo proporre due esempi per segnalare un atteggiamento rappresentativo "per sineddoche" da parte degli autori. Le due considerazioni riguardano Figaro. Se pensiamo al modo in cui Beaumarchais e Petrosellini presentano il loro personaggio, potremo convenire che c'è, al momento della *sortita*, un intento caratterizzante: Figaro è un servo con tendenze intellettuali; scrive, legge e compone (anche se goffamente) in letteratura e musica. Nell'adattamento rossiniano questa caratterizzazione scompare quasi del tutto. Il personaggio non si presenta come intellettuale, è semplicemente Figaro. Tant'è che nel testo della "canzone" che fornisce il pretesto per la cavatina, oltre ad esser informati che proprio dello scaltro barbiere di nome Figaro si tratta, null'altro sentiamo. È come se, dopo l'introduzione, fosse giunto il momento di far entrare la *vedette* della commedia – arcinota al pubblico – e che questa non avesse alcun bisogno di descriversi realmente: basta dunque una segnalazione dell'ingresso attraverso una enfatica anafora musicale e testuale, ché di questo essenzialmente si tratta per l'aria del factotum della città. Seconda testimonianza della possibilità di procedere dando per già acquisiti alcuni aspetti si ricava non tanto dal testo dell'opera, quanto dalle testimonianze indirette riguardanti il modo di metterlo in scena. Se infatti andiamo a cercare – anche in modo asistematico, per "campione" – qualche figurino o incisione d'epoca rossiniana⁷ riprodotte un Figaro, ci potremmo accorgere (V. Illustrazioni a pag. 102 e 104) che il suo aspetto – tranne non sostanziali differenze – è decisamente "normalizzato" dalla descrizione fattane da Beaumarchais:

Abito da *majo* spagnolo. Il capo è avvolto in una reticella; cappello bianco con nastro colorato attorno alla cupola; fazzoletto di seta molto allentato intorno al collo; panciotto e brache di raso, con bottoni e asole frangiate d'argento; una grande cintola di seta; giarrettiere annodate con nappe che pendono sui polpacci; giacca di colore sgargiante, con grandi risvolti della stessa tinta del panciotto; calze bianche e scarpe grigie.⁸

Gli studiosi delle arti figurative sanno quanto mai sia labile e vario il modo di preparare i costumi a teatro. Ebbene, per Figaro questo avviene in misura ridotta: il modo di rappresentarlo è

quello del drammaturgo francese, e Sterbini inserendo il personaggio nel libretto accoglie anche il suo costume, non sentendo neppure il bisogno di descriverlo.

Sin qui abbiamo scritto della stretta interconnessione tra il libretto utilizzato da Rossini e i suoi precedenti teatrali. Ebbene, proprio in virtù di questa stretta parentela fra le fonti, il lavoro di confronto risulta particolarmente proficuo per cercare alcune informazioni circa quel sistema spartito/rappresentazione che volevamo indagare.

Nello schema proposto nella tabella possiamo intuitivamente vedere che in diversi passi la distribuzione degli eventi nell'opera di Rossini tradisce il modello, e in molti di questi casi l'autore interviene sull'organizzazione del testo per ricercare un effetto teatrale. Innanzitutto vi sono numerosi piccoli aggiustamenti per rendere l'azione più convincente e incalzante. È poi evidente la tendenza (registrabile in verità in tutta la letteratura coeva) ad articolare le scene in unità più lunghe e complesse rispetto alla meccanica entrata/uscita dei personaggi.⁹ Ma quel che interessa di più è che in alcuni passi (quelli che abbiamo evidenziato con un retino) gli autori hanno deviato in maniera macroscopica da quanto disposto in Beaumarchais/Petrosellini. E questo – ci è parso di capire con chiarezza – è avvenuto quasi sempre per ricercare effetti che attengono esplicitamente alla sfera teatrale piuttosto che a quella musicale e/o compositiva. Ecco qualche esempio.

1. L'ingresso del conte è preceduto da un personaggio inventato di sana pianta, Fiorello, servo di Almaviva che guida il coro di suonatori per la serenata. Il motivo di questa variante è spiegato dallo stesso Rossini nell'Avvertimento al pubblico, dove dichiara che qualche

differenza fra la tessitura del presente dramma e quella della Commedia Francese [...] fu prodotta dalla necessità d'introdurre nel soggetto medesimo i Cori, sì perché voluti dal moderno uso, sì perché indispensabili all'effetto musicale in un Teatro di una ragguardevole ampiezza.¹⁰

La presenza di Fiorello è dunque puramente strumentale, serve a creare un numero musicale d'introduzione con coro e personaggi di secondo piano che era diventato un topos pressoché irrinunciabile nelle opere alla moda di quegli anni.¹¹ È poi molto interessante rilevare che Rossini compone, a differenza di Paisiello, pensando ad un teatro di vaste proporzioni: scrittura vocale e organici dovevano dunque essere "dimensionati" adeguatamente per far arrivare il suono.

2. Fiorello produce un effetto anomalo: essendo stato allontanato dal conte e messo in attesa di ordini, per concludere l'azione in modo coerente, è costretto nella quarta scena a rientrare brontolante, a mo' di Leporello, contro i capricci del padrone. Ma confessiamo che questa pedante precisione degli autori ci inso-

spettisce: perché non allontanare il servo definitivamente nella prima scena? Si sarebbe eliminato un recitativo assolutamente inutile nell'economia dell'azione. Abbiamo un'ipotesi. La trama prevede a questo punto un cambio scena: dall'esterno della casa di Don Bartolo (scena lunga) si passa alla camera di Rosina (scena corta). Beaumarchais e Petrosellini prevedono un intervallo con la chiusura del primo atto o della prima parte. Il cambio, infatti, non può essere effettuato in tempi strettissimi e a scena aperta, perché la camera di Rosina non è composta solo da un fondale bidimensionale, ma è anche arredata con una sedia e un tavolino-scrittoio.¹² Non ne siamo sicuri, ma certamente un allestimento accorto avrebbe sfruttato proprio questo recitativo per mettere il personaggio in proscenio e calargli una tela alle spalle al fine di nascondere il lavoro dei macchinisti. L'uso di simili accorgimenti nella scenotecnica del tempo è documentato, e qui risolverebbe anche il piccolo mistero sulla reale funzione di Fiorrello, che – sia detto a maggior riprova – uscito da questo recitativo non mette più il naso nell'opera di Rossini.

3. Nell'organizzazione del finale primo Rossini lascia entrare i personaggi in scena senza farli uscire, creando così l'accumulo di parti per il necessario concertato. Anche l'ingresso della "forza", corredato da una parziale agnizione serve per dare l'innescò al quadro di stupore e susseguente stretta. Come indicato dagli autori nel già citato *Avvertimento*, questo mutamento serviva per adeguarsi alle convenzioni del tempo.¹³

4. Rossini sposta la posizione del temporale. Questa perturbazione, considerata un effetto coloristico irrinunciabile sin dai tempi della commedia, serviva, in realtà, per oscurare improvvisamente la scena e trasformarla in notturna. Nel libretto di Sterbini l'informazione illuminotecnica viene "dimenticata",¹⁴ ma in Beaumarchais si legge "Durante l'intervallo la scena si oscura" e in Petrosellini "Si oscura la scena e si ode una sinfonia che descrive un temporale". Sì, perché seguendo un'impostazione tipica di molti libretti buffi, l'azione del *Barbiere* si svolge nell'arco di una giornata intera, e l'illuminazione scandisce il ciclo completo della vicenda, dal "terminar della notte" (Sterbini) al "si fa giorno a poco a poco" (idem), alla nuova notte che comincia dopo il temporale. In Beaumarchais e Petrosellini l'episodio era collocato dopo la beffa del sedicente Don Alonso, mentre in Sterbini viene ritardato: un periglioso cambiamento, quasi un elemento di peripezia, avviene nel dramma quando Rosina decide di respingere Almoviva e consegnarlo al tutore. Collocando il temporale esattamente in quel punto Rossini sfrutta le potenzialità psicologiche ed evocative (*l'atmosfera morale* di cui si parlava in apertura) di quel passo strumentale che altrimenti sarebbe stato esclusivamente descrittivo. Questo però scambina un po' la scansione degli eventi: in Beaumarchais e Petrosellini il fortunale separa il momento in cui Bartolo va alla ricerca di Basilio da quello in cui Basilio stesso entra in scena. In Sterbini, essendo il temporale posticipato, le due scene si sarebbero trovate in successione diretta. E il *Barbiere* di Rossini, pur di salvaguardare la ferrea legge

della coerenza rappresentativa, devia dal modello, inserendo l'aria di Berta, che non ha nessuna funzione nell'economia della trama se non quella di "separatore cronologico" fra i due eventi.¹⁵

Ma ovviamente oltre che nell'organizzazione del libretto, le esigenze di *teatralità* investono prepotentemente anche la musica del *Barbiere* rossiniano. Abbiamo indirizzato la nostra attenzione verso quattro procedimenti che il compositore utilizza per ottenere effetti nella sfera della rappresentazione.

1. Funzione selezionatrice. Noi spettatori del secolo XX siamo abituati prevalentemente a guardare spettacoli tramite un *medium* (vuoi cinematografico o televisivo) che attraverso il montaggio e le inquadrature obbliga l'occhio ad essere sempre nel punto preciso dove l'azione avviene. Non è forse ozioso ricordare che nella rappresentazione teatrale lo sguardo del pubblico vaga liberamente nell'area del boccascena, e deve essere indirizzato là dove avviene qualcosa d'importante o interessante tramite accorgimenti particolari.¹⁶ Chi rende possibile questa sorta di "montaggio" dal vivo nell'apparato percettivo dello spettatore è abitualmente il responsabile (o *i* responsabili¹⁷) della messinscena. Nel secolo XIX accadeva quasi sempre che gli autori del libretto e della musica fossero coinvolti direttamente anche nelle operazioni d'allestimento di opere nuove. Ecco che questa esperienza pratica di Rossini, tutta teatrale, filtra anche nello spartito, e così possiamo trovare le tracce d'una "regia" che attraverso la musica mira a spostare lo sguardo dello spettatore verso gli oggetti giusti. Abbiamo potuto riscontrare che questo tipo di predisposizione compositiva è in assoluto il mezzo che Rossini adopera con maggior frequenza per influire sulla sfera rappresentativa. Al dunque la scrittura musicale, spostando i piani percettivi e "selezionando" il segmento giusto di libretto o di azione da seguire, può darci indicazioni spaziali su dove i personaggi sono collocati in scena, e se siano in relazione "geografica" e psicologica con gli altri in quel momento sul palcoscenico. I casi di questo tipo sono innumerevoli nello spartito. Un primo esempio: l'effetto di eco creato da Rosina nella quarta scena (Es. 1a), in risposta alla canzone di Almaviva "Se il mio nome". Rosina canta da dentro, come indica la didascalia relativa. La musica riprende - senza accompagnamento - la cadenza del conte al relativo minore, separandola dal precedente con una pausa. L'ascoltatore percepisce *davvero* come distante la voce di Rosina. Nella scena IX, al N. 16, Figaro è l'autore di un altro effetto d'eco (Es. 1b): si noti come la vicinanza sul palcoscenico tra il barbiere e gli altri influenza la scrittura: la ripetizione è all'unisono ed immediatamente collegata alla enunciazione.

Esempio 1a e 1b

R.
Se-gui, o ca-ro, deh se-gui co - si!

C.
dal-l'au-ro - ra al - tra - mon-to del di.

The score consists of three systems. The first system shows the vocal line for 'R.' (Tenor) and the vocal line for 'C.' (Cantante). The second system shows the piano accompaniment for the first system. The third system shows the piano accompaniment for the second system.

R.
no - do

F.
Pre - sto!

The score consists of three systems. The first system shows the vocal line for 'R.' (Tenor) and the vocal line for 'F.' (Fagotto). The second system shows the piano accompaniment for the first system. The third system shows the piano accompaniment for the second system.

Un interessante uso "topografico" della musica è poi testimoniato al termine della scena IV dell'atto secondo, quando Figaro rade Don Bartolo. L'azione è organizzata in modo tale che sul palcoscenico coesistono due gruppi distanti: da una parte il barbiere col padrone di casa, dall'altra Almaviva e Rosina che fingono di studiar musica. Le due situazioni vengono separate anche a livello compositivo: valori spianati di semiminime sottolineano le parole dei due innamorati, quartine di semicrome in orchestra con brevi allocuzioni in crome delle voci caratterizzano la "zona sonora" in cui avviene la barbitonsura.

Esempio 2

CONTE

A mez.za.no.t.te in pun - to a prender.vi qui sia - mo:

F. Un non so che, un non so che:

Bar.

In quest'ultimo caso Rossini è arrivato a suggerirci non solo dove si debba trovare il cantante, ma anche con chi è in relazione. Il duetto N. 7 tra Rosina e Figaro utilizza per le affermazioni fatte *a parte* (e dunque portate direttamente al pubblico) una scrittura colorata e belcantistica, mentre le parole dette all'interlocutore hanno una linea più scarna. Identica soluzione si ha nel duetto N. 10 fra Bartolo e Almaviva. Allo stesso modo nel N. 16, nel terzetto di Rosina, Figaro e Almaviva, il barbiere è in un altro piano psicologico e spaziale, e la sua parte si discosta come scrittura da quella degli altri personaggi. È solo dall'Allegro susseguente, "Zitti zitti, piano piano" che le tre azioni si armonizzano in una sola determinazione, e le scritture musicali si spostano ad un livello uniforme. Senza andare ulteriormente nel dettaglio, il "montaggio" operato da Rossini con i cambi di zone sonore nella scena III dell'atto secondo (la finta lezione di Almaviva mentre Bartolo s'addormenta) caratterizza con grande maestria tutto questo passo, in cui i continui cambiamenti fra situazioni simultanee e contrastanti avrebbe potuto causare confusione o quantomeno perdita di dettagli da parte del pubblico.

2. Funzione cinetica. La musica viene utilizzata per regolare movimenti dei personaggi in scena. Ad esempio le introduzioni strumentali delle arie esistono *solo* se servono a permettere una qualche azione, puntualmente espressa da didascalie, e sono di dimensioni variabili a seconda della quantità di azione prevista. Per fare esempi in concreto, le cavatine di Figaro e Rosina prevedono l'ingresso del personaggio, un certo numero di movimenti e devono anche permettere la precisa percezione della situazione da parte del pubblico. Necessiteranno dunque di introduzioni strumentali più lunghe rispetto al duetto "All'idea di quel metallo" o all'aria "A un dottor della mia sorte", che capitano come corollario di un'azione già svolta. Nella partitura si posso-

no poi rintracciare numerosi passi strumentali creati appositamente per sostenere azioni sceniche; in alcuni casi regolano in modo assolutamente preciso i movimenti previsti da una didascalia. Nel brano che segue, (sono le battute che precedono l'inizio del quadro di stupore "Fredda ed immobile")

Esempio 3

[al Conte] (I soldati si muovono per circondare il Conte.)

te - so. Ga - lan.tuom, sie - te in ar - re.sto. Fuo - ri presto, via di

col canto *[f]* A

CONTE

In ar - re.sto? in ar - re.sto? i - o? fer - mi o.

qua. [sz] A

riten.

Andante

Andante 1 2 3

ff *p* *p*

ROSINA

4 Fred.da ed im - mo - bi - lo co.me u - na

121809

si possono rintracciare esattamente quattro "gesti musicali" (contrassegnati coi numeri da 1 a 4). E in modo corrispondente, la didascalia prevede quattro gesti scenici. Leggiamo dall'edizione critica Ricordi: 1) Con gesto autorevole trattiene i soldati che si arrestano. 2) Egli chiama a sé l'Ufficiale, gli dà a leggere un foglio. 3) L'Ufficiale resta sorpreso, vuol fargli un inchino, il Conte lo trattiene. 4) L'Ufficiale fa cenno ai soldati che si ritirino indietro, e anch'egli fa lo stesso. Questa precisione nel regolare i

movimenti è una costante nel *Barbiere*, ed è rintracciabile un po' ovunque, anche senza la esplicita conferma proveniente da didascalie. Per rimanere alla stessa pagina dell'esempio 3, si noti come prima del passo strumentale due gesti musicali (uno con didascalia, l'altro no, ai segni "A") necessariamente indichino i due tentativi di arresto del Conte da parte dei soldati. Anche il famoso temporale, derivato, come noto, da *La Pietra di paragone* e *L'occasione fa il ladro* accoglie nella sua coda un passo che serve a rendere possibile la didascalia: "Si vede dal di fuori aprire la gelosia, ed entrare un dopo l'altro Figaro ed il Conte", e i due "gesti musicali" ascensionali in chiusura indicano con probabilità le entrate dei due personaggi (V. ai segni "A").

Esempio 4

3. Funzione mimica. La musica può essere il tramite attraverso cui Rossini suggerisce atteggiamenti dei personaggi. Quando Figaro dà l'idea ad Almaviva di fingersi ubriaco (duetto N. 4), la musica ha una chiara valenza caricaturale, imitando "moderatamente i moti d'un ubriaco" (didascalia dall'opera di Rossini), cosa che qualsiasi buon cantante-attore farà emettendo queste battute, magari con una certa "ebbrezza del popolo", come suggeriva Beaumarchais (atto primo, scena V). Così pure l'ingresso musicale di Don Alonso (N. 10) non può non essere interpretato scenicamente secondo la figura del petulante noioso descritto nella musica.¹⁸ Il conte poi, dopo l'agnizione, nell'aria "Cessa di più resistere" (N. 18) subisce un brusco cambiamento nel trattamento musicale, e la sua linea melodica si riempie di belcanto. È come se Rossini, col suo "Maestoso", si premurasse di ricordarci che ormai il disinvolto e intraprendente giovane innamorato che abbiamo conosciuto ha ormai ceduto il passo ad un personaggio di alto lignaggio, il cui comportamento in scena dovrà accordarsi (fino alla conclusione dell'opera) al nuovo ruolo assegnatogli dalla musica.

4. Funzione di regolatore temporale. Come già noto,¹⁹ la musica applicata alla rappresentazione teatrale svolge una funzione di scansione dei tempi assai precisa: il "film" degli eventi agiti in scena viene sviluppato secondo quel formidabile cronometro che è la scrittura musicale. Ebbene, una delle grandi conquiste dell'opera del secondo Settecento (e il crogiolo privilegiato di sperimentazione è l'opera buffa o il dramma giocoso), conquista che poi costituirà uno dei caposaldi dell'estetica romantica, è che il tempo scenico dovesse seguire delle categorie psicologiche di percezione. Spieghiamo meglio: la successione delle azioni e delle enunciazioni dell'opera doveva essere organizzata secondo tempi per cui doveva risultare allo spettatore non soltanto *plausibile*, ma addirittura *coinvolgente*. In poche parole, tra azione e reazione, tra evento e conseguenza, tra domanda e risposta, tra climax e anticlimax si doveva occupare un arco temporale idoneo a spingere il pubblico a *credere* in quanto accadeva sul palcoscenico o – in ultima analisi – ad immedesimarsi nei personaggi per ridere, commuoversi o semplicemente seguire con attenzione la rappresentazione. Un esempio magistrale di come Rossini fosse padrone dei "tempi" è costituito da tutta la scena IV del secondo atto, in cui Basilio arriva rischiando di scombinate tutto il piano dello pseudo Alonso. Sofferriamo, solo per indicare un esempio macroscopico, la nostra attenzione a quando Figaro formula la sua diagnosi: "Bagattella! / Cospetton!... che tremarella! / Questa è febbre scarlattina!" la risposta, in termini musicali è immediata,²⁰ contigua, uno "Scarlattina!" subito esclamato da Basilio. Ben diverso è il comportamento di Rossini in termini di "tempi" quando separa con 6 battute il momento in cui il conte gli consegna la borsa di danari da quello in cui Basilio reagisce: "(Una borsa!... Andate a letto! / Ma che tutti sian d'accordo!)", rallentando artatamente il ritmo delle enunciazioni e separando le tre affermazioni con volatine ascensionali degli archi. In questo caso Rossini vuol far "sentire" al pubblico l'incertezza di Basilio, e la fatica con cui il personaggio tenta di mettere ordine negli eventi che lo hanno investito.

Per delineare una conclusione vogliamo chiudere il nostro piccolo campionario di osservazioni sul *Barbiere di Siviglia* non potendo aggiungere altro se non che la grandezza di Rossini risulta ulteriormente confermata se non accresciuta quando si dia un'occhiata, anche sommaria, come qui abbiamo fatto, ai suoi spartiti, nel preciso intento di verificare se sia poi vero che "La musica produce effetti meravigliosi quando si accompagna all'arte drammatica".

NOTE

¹ In L. ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Torino, Eri, 1968, p. 379.

² Annotiamo che il concetto di musica come "atmosfera morale" potrebbe addirittura esser accostato alle parole di Carl Dahlhaus, che vedeva nell'opera in musica - come nel romanzo letterario - "la presenza estetica dell'autore" che suggerisce importanti informazioni sulla rappresentazione in scena (*Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 185). Per una intelligente indagine sui modi di partecipare dei compositori ottocenteschi alle connotazioni estetiche e narrative dell'opera, si veda L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, Venezia, Marsilio, 1994. Vogliamo ringraziare l'autore di quest'ultima monografia per aver pazientemente discusso e letto il nostro articolo. A Carlida Steffan dobbiamo inoltre preziosi suggerimenti bibliografici.

³ Due saggi che partendo dal dato musicologico arrivano a dare preziosi suggerimenti sull'atteggiamento teatrale di Rossini sono P. GALLARATI, *Per un'interpretazione del comico rossiniano* e L. BIANCONI, "Confusi e stupidi", di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, in «Gioacchino Rossini 1792-1992: Il testo e la scena», a cura di P. Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994.

⁴ Per l'iter dei soggetti di Barbieri fino a Beaumarchais, si veda E. GIUDICI, *Beaumarchais nel suo e nel nostro tempo: Le Barbier de Séville*, Roma, Ateneo, 1964.

⁵ Tanta era l'esigenza di fedeltà al modello che il compositore Tarantino scrive l'opera senza concertato finale di metà opera, vero tradimento di quelle che erano le convenzioni compositive del tempo, solo perché nella Commedia non era prevista una scena con caratteristiche adatte.

⁶ Non bisogna dimenticare che *Le Barbier* era nato, nella sua prima stesura (1773) come libretto per un'opéra comique, e dunque possedeva una natura particolarmente idonea all'adattamento operistico, con momenti apertamente d'azione e recitativi in opposizione ad altri d'impostazione contemplativa, con poco testo, e dunque facilmente utilizzabili per le arie.

⁷ Ma la tradizione figurativa arriva tranquillamente ai giorni nostri.

⁸ BEAUMARCHAIS, *La trilogia di Figaro*, a cura di A. Calzolari, Milano, Mondadori, 1981, p.45.

⁹ Si veda, a titolo d'esempio, la scena III del terzo atto, in cui Sterbini congloba in un blocco unico l'azione che in Beaumarchais era suddivisa in sette scene.

¹⁰ Da GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia, melodramma buffo di Cesare Sterbini*, a cura di Eduardo Rescigno, Milano, Ricordi, 1992, p. 29.

¹¹ V. PH. GOSSETT, *Gioacchino Rossini and the Conventions of Composition*, «Acta Musicologica» XLII, fasc. 1 e 2, 1970.

¹² Quello straordinario osservatore che era Carlo Ritorni scriveva che a questo punto "Cangia scena, e nell'opera antica, con più senno, finiva un atto". P. FABBRI, *Le memorie teatrali di Carlo Ritorni, "Rossiniste de 1815"*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi» XXI, 1981, p. 108.

¹³ V. H. POWERS, *La solita forma and the uses of conventions*, «Acta Musicologica» LIX, 1987, e L. BIANCONI, *Introduzione a La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino, 1986.

¹⁴ Forse in ossequio a quel procedimento per sineddoche di cui sopra.

¹⁵ Ulteriore conferma ci viene dal Ritorni: "Berta è personaggio ozioso. A che questa vecchia? Non è nutrice della Rosina, e non fa scena con alcuno". P. FABBRI, *Le memorie teatrali di Carlo Ritorni...*, cit., p.112.

¹⁶ I registi moderni usano luci, movimenti, posizioni, ecc., ecc.

¹⁷ Si veda sulla *authorship* della messinscena ottocentesca G. GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, Torino, Edt, 1988, vol. 5.

¹⁸ In effetti, tra libretto e musica c'è in questa scena materiale più che a sufficienza per ottenere effetti di comicità dirompente. Ci si chiede come mai è prassi praticamente irrinunciabile quella di contraffare gigionescamente la voce del tenore.

¹⁹ V. C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera Italiana*, Torino, Edt, 1988, vol. 6.

²⁰ Tra l'altro dovuta ad una pura invenzione di Rossini: nel libretto di Sterbini questa risposta non esisteva. V. GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia, melodramma buffo di Cesare Sterbini*, cit., p. 111.



Il baritono Salvadori nel ruolo di Figaro nel *Barbiere di Siviglia* (1837)