



Scrivere d'Opera

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Angelo Foletto

Secondo alcuni studiosi il nome Figaro - *Figaro*, alla spagnola, nella prima versione della commedia - è uno pseudonimo d'autore: la contrazione di *fils* e *Caron*. Figaro uguale figlio di Caron, cioè di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). La congettura ha legittimazioni biografiche e spirituali. Sono numerose le coincidenze tra il carattere del "rivoluzionario" eroe teatrale, figura centrale del mondo di Beaumarchais, e la vita del 'padre', il sovversivo orologiaio-commediografo francese. L'autore fu spesso ritratto in caricatura nell'atto di insegnare con la chitarra agli attori le melodie da eseguire in palcoscenico: del resto la tradizione voleva che l'autore del testo fosse "regista" e che gli interpreti sapessero alternare recitazione e canto. A rafforzare la vocazione musicale della "Trilogia di Figaro" (*Barbiere di Siviglia* 1775, *Matrimonio di Figaro* 1781 e *La madre colpevole* 1791) valgono le testimonianze del tempo, di cui dicono le parodie diseguate, e la suggestione delle indicazioni scenico-esecutive leggibili nel testo. Le commedie sono ricche di termini precisi. Ad esempio, Beaumarchais scandisce a parole la progressione "dinamica" nella tirata sulla calunnia: «Brusìo leggero... mormora e fila pianissimo... piano piano... rinforzando di bocca in bocca... soffiare, gonfiarsi, ingrandire a vista d'occhio; si slancia, spiega il suo volo, turbina, avvolge, strappa, trascina, scoppia e tuona, e diventa... un grido generale, un crescendo pubblico...». Altri suggerimenti verbali sparsi le opere le ricreeranno puntualmente. A partire dagli episodi dichiaratamente musicali, dove cioè si chiedeva all'attore di suonare la chitarra, strumento (con l'arpa) praticato dal commediografo: la presentazione di Figaro, la serenata di Almaviva, o la strategica lezione di musica in casa di Bartolo dello pseudo maestro di canto, ripresa probabilmente da *Le Sicilien ou L'amour peintre* e da *Malade imaginaire* di Molière.

Nello specifico rapporto tra Beaumarchais e la librettistica italiana (in versione tedesca, come Singspiel, il testo del *Barbiere* fu usato la prima volta con le musiche di Johann André e di Friedrich Ludwig Benda nel 1776), le trasposizioni operistiche della Trilogia mantennero le suggestioni "musicali" e rispettarono in sostanza la vicenda e il ritmo scenico accelerato dalla condensazione del testo imposta dai versi. Ma il prezzo fu il travisamento dei motori teatrali e ideologici dell'originale a favore della tradizione comica imperante, anche se nel 1786 Lorenzo da Ponte, verseggiando per Mozart *Le Nozze di Figaro* s'era orientato diversamente e l'anno dopo aveva capovolto i ruoli tra Sganarello e Don Giovanni, individuando il protagonista nel libertino e non nel ridicolo servo. C'era una ragione: la provocatoria modernità del personaggio faticò a essere accettata. Il Figaro di Beaumarchais è una figura nuova, non di routine. Commediante lucido e pensante, agisce senza scrupoli o soggezioni di classe: alfiere di un'uguaglianza sociale basata su pulsioni comportamentali universali. «Avete dalla vostra parte tre passioni onnipotenti sul bel sesso: l'amore, l'odio e il timore», ricorda Figaro-Beaumarchais al Conte, suo padrone-allievo, nella penultima scena del *Barbiere*. Il buon senso proletario del barbiere (per antica convenzione il buon senso è dei vecchi e delle classi meno abbienti: è qualità che non costa e non si eredita) vince il confronto con la

stolidità dei proverbi aggiustati alle situazioni (di Basilio) o con la tracotanza esanime dell'erudito (il dottor Bartolo) rappresentanti-maschere del nascente ceto borghese. La capacità mimetica, la rapidità di ideazione e di pragmatica reazione del factotum domina la Trilogia anche se sul piano umano vincono le donne «eterni dei». Per immaturità sentimentale viene invece bocciato Almaviva (rappresentante del ceto nobiliare oramai pensionato dalla Rivoluzione): amante a corto d'iniziativa nel *Barbiere*, poi prestante attentatore di verginità extraconiugali quindi attempata e facile preda (imborghesita?) dei raggiri orditi nel suo palazzo, nelle altre due Giornate.

La componente innovativa di Figaro, moderno deus ex machina e non più servo-macchietta paragoldoniano, è elusa dal primo libretto italiano: *Il Barbiere di Siviglia ovvero la precauzione inutile* (Pietroburgo, Teatro di Corte, 1782), scritto dall'abate romano Giuseppe Petrosellini per Giovanni Paisiello. Qui Figaro è trattato alla stregua di Basilio o poco più: perde la sua carica rivoluzionaria, rinunciando a buona parte del profilo di dominatore verbale (quindi vocale) e drammatico della commedia che gli aveva cucito addosso Beaumarchais, e l'attenzione comica se la prende Bartolo. Ma il libretto sopravvisse: nel 1796 lo adottò il musicista maltese Nicolò Isouard. E nel 1816 - contestualmente alla nascita del *Barbiere di Siviglia* di Sterbini-Rossini - lo riprese il perugino Francesco Morlacchi, Kapellmeister a Dresda, presso il cui Teatro Reale l'opera fu rappresentata in aprile. In Morlacchi, che probabilmente si servì di un anonimo poeta locale per aggiustare Petrosellini, il testo è arricchito dall'aggiunta del coro, che in Rossini diverrà l'amplificatore delle situazioni individuali, e della scena dell'innamorato che paga i musicanti (un'idea ereditata da Goldoni che l'aveva introdotta nel libretto del *Ciarlatano* scritto nel 1759 per Giuseppe Scolari). Ma già in questa versione il protagonismo farsesco di Bartolo iniziò a impoverirsi e si colmò il divario tra il suo ruolo preponderante e gli altri personaggi. Fu Cesare Sterbini (1784-1831), improvvisatore del sodalizio romano di Jacopo Ferretti e di Giuseppe Gioachino Belli e per Rossini già autore del testo del dramma semiserio *Torvaldo e Dorliska* a mettere le cose a posto. Restituì al Figaro di Beaumarchais il ruolo guida anche se nel suo *Barbiere*, più moderno, si elude la polemica sociale per dare spicco a motivazioni utilitaristiche e borghesi, di cui il denaro (ossessivamente celebrato) è una presenza simbolica molto forte. Quel che non sbagliò Sterbini, preferito a Ferretti nella stesura del libretto, Rossini lo sposò con naturalezza come testimonia la mercurialità sonora attribuita fin dalla celeberrima cavatina al protagonista; distribuita poi in irresistibile e peculiare cifra sarcastico-musicale anche nelle scene successive. Figaro era finalmente il motore unico e 'necessario' all'azione. Mutazione musical-librettistica avanzata fu invece la metamorfosi parafeemminista di Rosina cui la vocalità contraltile (sostituita dall'Ottocento avanzato in poi da quella più brillante ma stilisticamente incongrua di soprano leggero) conferì una fisionomia emancipata e un carattere più volitivo rispetto ai profili elegiaco-femminei e arrendevoli delle ragazze da marito delle commedie settecentesche. Rosina fu la capricciosa e intraprendente sorella minore dell'audace Isabella dell'*Italiana in Algeri*.

Quando Rossini fu ingaggiato dal Teatro Argentina di Roma per la nuova opera era un autore di successo. A Venezia, in ventisei mesi, oltre alla serie fortunata di farse, inaugurata con la *Cambiale di matrimonio* (1810) e conclusa con *Il Signor Brusolino ossia Il figlio per azzardo* (1813), il compositore aveva creato *Tancredi*, la sua (per il momento) più importante partitura seria, e subito dopo *L'italiana in Algeri*. Nel frattempo aveva esordito alla Scala con *La pietra del paragone*, scritto per Ferrara *Ciro in Babilonia* (1812), ritornando a Milano il 26 dicembre 1813 per inaugurare la stagione con *Aureliano in Palmira* e l'anno successivo per *Il Turco in Italia*. E il 4 ottobre 1815, il 23enne maestro, invitato dall'impresario Domenico Barbaja, aveva firmato al San Carlo *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, opera con cui iniziò il lungo e straordinario sodalizio col teatro napoletano (otto anni, e le sue più significative opere serie) e quello sentimentale con la cantante Isabella Colbran, già amante del Barbaja, che sposò il 16 marzo 1822 a Castenaso.

La commissione romana giunse quindi in una stagione compositiva indirizzata all'opera seria e in un periodo particolarmente intenso. Alla nascita della partitura - diplomaticamente titolata *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* per non ingenerare equivoci col celeberrimo *Barbiere di Siviglia* paisielliano - è stata sempre accompagnata la fama d'una stesura musicale fulminea. Pochi giorni. Il contratto col duca Francesco Cesarini Sforza impresario dell'Argentina fu stipulato il 15 dicembre 1815 e la *prima* fu il 20

febbraio 1816. L'altra notizia ineludibile, fondata su alcune piccanti cronache del tempo e da parte degli interpreti – acidamente ratificate dallo stesso Rossini - riguarda l'esito dell'esordio funestato da una sequela incredibile di incidenti in palco e in platea. Alcuni furono ordinari intoppi teatrali (come il gatto che attraversò il palcoscenico durante la serenata), altri furono ben concertati disturbi. La scelta di realizzare quello che per il pubblico non era altro che un rifacimento dell'opera del napoletano Paisiello, non torto considerato il maggiore compositore italiano vivente, scatenò la contestazione dei sostenitori. Non servì che l'impresa si fosse premurata di far sapere che il libretto era nuovo e «onde non incorrere nella taccia d'una temeraria rivalità coll'immortale autore che lo ha preceduto», in locandina ci fosse un altro titolo. Rossini, direttore al cembalo come prevedeva l'uso del tempo, fu spettatore e prim'attore d'una serata burrascosa che mise alle corde le qualità di una compagnia di grandi voci. Tra gli altri cantava il tenore spagnolo Manuel Garcia (padre di Maria Malibran) che stimolò la scrittura della proibitiva scena con Rondò «Olà, t'accheta/Cessa di più resistere», e che nel 1825 con la sua compagnia portò il *Barbiere di Siviglia* a debuttare Oltreoceano, a New York. Certo, il fiasco ci fu. Ma l'opera iniziò a spopolare. E non ha smesso di essere il titolo più rappresentativo d'autore.

La partitura era costruita su numerosi auto-imprestati musicali, pratica comune a Rossini quando «il tempo e il denaro che mi accordavano erano così omeopatici che avevo appena il tempo di leggere la cosiddetta poesia da musica». Ne fanno fede quelli evidenti dall'*Aureliano in Palmira* (la sinfonia: tra l'altro appena utilizzata per *Elisabetta, regina d'Inghilterra*), dal *Sigismondo* (il coro dell'introduzione al primo atto, il “crescendo” dell'aria di Don Basilio), dall'*Elisabetta* (parte della cavatina di Rosina) e dalla cantata *Egle e Irene* (il terzetto del secondo atto). Ma l'opera si distinse subito per continuità di tono e omogeneità, per modernità e puntualità espressiva. I personaggi non sono più (o non sono solo) macchiette ma tipi umani di forte impronta, e gli strumenti musicali dell'operismo comico sono ricreati in linguaggio teatrale credibile e concreto; quasi realistico non solo spassoso.

La musica d'autore fu compresa e restituita nella cifra stilistica e teatrale esatta a partire dalle esecuzioni anni Sessanta-Settanta del secolo scorso che diedero suono agli studi e alle ricerche filo-musicologiche della monumentale edizione critica dell'opera omnia rossiniana. Da allora *Barbiere di Siviglia*, restituì a Rosina la voce di contralto, e ritrovò uno stile vocale elegante e incisivo, il suono affilato dell'orchestra incalzante e priva di pesantezze tardo ottocentesche, la sorprendente e spiritosa verve dei recitativi. La sua estrosa singolarità non ha bisogno di spiegazioni: il gioco musical-teatrale è perfetto. Vi contribuiscono con la medesima forza i tratti vocalistici importanti (non solo nel disegno di Rosina), l'efficacia comico-gestuale dei numeri d'assieme e una gestione della componente strumentale che pare aver avuto in consegna direttamente da Mozart il mordente narrativo e l'estro metafisico. Attraverso Rossini Figaro rinacque in musica con la cupidigia sociale (oltre che monetaria), la furbizia e l'humus prerivoluzionario intuitsi da Beaumarchais. L'operismo comico settecentesco sembrava giunto con l'*Italiana in Algeri* al naturale approdo storico, in procinto di sublimarsi nel 1817 con *Cenerentola* (epigono del genere e partitura ancor più rifinita: su libretto perfetto scritto dal Ferretti con cui il compositore aveva riallacciato i rapporti). Con *Barbiere di Siviglia* ritrovò inaspettata e rinvigorita ragione di vita.