LORENZO BIANCONI
Bologna

PAROLA, AZIONE, MUSICA: DON ALONSO *VS* DON BARTOLO

1. *Tre avvertenze preliminari*

Cercherò di fornire qualche avvertenza elementare, qualche consiglio di bassa cucina che faciliti l'accostamento al teatro d'opera in una Scuola secondaria di I o di II grado. Non intendo insegnare ad insegnare. Me lo vieta la scarsa competenza in Pedagogia; ho soltanto l'esperienza didattica d'un docente universitario, non d'un insegnante di scuola. Anche se per la verità, insegnando in un corso di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, dove pur si presume che s'iscrivano studenti interessati a tutto ciò che riguarda la musica, sempre più spesso mi trovo a condurre ragazzi e ragazze ventenni alla loro primissima scoperta del melodramma: segno evidente che in età scolare quest'accostamento non avviene per tutti. Può dunque darsi che i trucchi del mestiere collaudati in quasi trent'anni d'insegnamento universitario di Drammaturgia musicale non risultino del tutto inutili anche ai colleghi che insegnano nelle Scuole secondarie: li declineranno loro secondo le esigenze delle loro classi.

Evidenzio preliminarmente tre ordini di difficoltà che l'insegnante si trova ad affrontare quando illustra agli studenti un melodramma.

(1) *Tre fattori, non due.* – Troppo spesso nella prassi didattica (come del resto nella critica e nella storiografia musicale) si tende ad appiattire la considerazione dell'opera in musica sulla diade parola↔musica: si studia il libretto, si ascolta la musica, si discute la relazione tra la partitura e il testo poetico, e si crede d'aver còlto e detto l'essenziale. È il tipico errore prospettico determinato da un approccio cartaceo: il docente, come il musicologo, lavora su due testi stampati, libretto e partitura, che hanno due autori riconosciuti, librettista e compositore; poi ascolta un CD, in cui sono

eseguiti entrambi i testi; e in quel che ha letto e ascoltato crede di trovare tutto ciò che importa. Non è così; ha trascurato, forse, l'elemento decisivo.

Il teatro d'opera si fonda costitutivamente su una triade, in cui ciascuno dei tre termini è necessario:

parola ↔ azione
↘ ↗
musica

Il sintagma *Wort-Ton-Drama*, che si rifà a Richard Wagner, si può ben estendere a tutte le forme di teatro d'opera, sol che lo si prenda alla lettera: parola e musica non sono addendi che danno per somma il dramma (ossia, etimologicamente, l'azione); l'opera è piuttosto una moltiplicazione algebrica che dà per prodotto la sintesi dei tre fattori: una sintesi che, assorbendoli, risulta incommensurabile con ciascuno d'essi preso a sé.[1] Quando alludo all'azione intendo dunque l'azione drammatica realizzata in musica, dalla musica; e viceversa penso ad una musica che nell'azione drammatica, oltre che nella parola poetica, trovi una piena funzionalità e la propria ragion d'essere.[2]

---

[1] A onor del vero, non risulta che la locuzione *Wort-Ton-Drama* compaia mai negli scritti di Richard Wagner. La più antica attestazione riscontrata, nella forma con un solo trattino (*Wort-Tondrama*), sarebbe di Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), nel saggio *Das Drama Richard Wagners* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1892). Chamberlain la elaborò partendo da un passo della *Mitteilung an meine Freunde* (1851; R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, IV, Leipzig, Fritzsch, 1888, pp. 230-344: 318, «der Wort-Tondichter») ma la impiega proprio nel senso, poi radicatosi nell'uso volgare, di 'dramma fatto di parola e musica', dove gli ultimi due fattori sono subordinati e finalizzati al primo. (Devo a Emanuele d'Angelo quest'accertamento della fonte, frutto di un'appassionante partita di caccia bibliografica che ha coinvolto molti colleghi di tanti paesi diversi.)

Dagli scritti e dalla frequentazione personale con Chamberlain, ch'era intrinseco dei Wagner e divenne poi malfamato come teorico del razzismo, la locuzione *Wort-Tondrama* passò nel trattato *La messa in scena del dramma wagneriano* (1895) del ginevrino Adolphe Appia (1862-1928), fervente wagneriano anch'egli (cfr. A. APPIA, *Attore, musica e scena*, a cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 63-86: 63 nota 1). La locuzione *Wort-Ton-Drama*, poco divulgata in Germania, si è poi radicata in Italia – nella forma con due trattini – principalmente attraverso i commenti di Guido Manacorda alla fortunata serie dei drammi musicali tradotti per Sansoni.

A più riprese Carl Dahlhaus ha inteso dare a *Wort-Ton-Drama* il significato triadico qui illustrato (cfr. in particolare C. DAHLHAUS, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Fiesole, Discanto, 1983, p. 15 sg.). Per quanto priva di fondamento filologico, l'interpretazione di Dahlhaus è criticamente fertilissima, proprio perché pone i tre fattori su uno stesso piano e ne enfatizza l'interazione sistemica. Aggiungerò che per gli studi operistici la centralità dell'azione scenica nell'economia estetica complessiva è ormai da tempo incontestata sul piano teorico; e viene abbastanza spesso, anche se davvero non sempre, messa a frutto sul piano critico e analitico: citerò almeno Joseph Kerman, Frits Noske, Reinhard Strohm e Harold Powers, e da noi Pierluigi Petrobelli, Fabrizio Della Seta e Marco Beghelli.

[2] Cfr. le prime righe di C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, VI, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162: 79 (ora anche in

Da questa triade assiomatica, parola↔azione↔musica, discende che la musica operistica dev'essere esaminata in rapporto non solo al testo verbale ma anche all'azione teatrale, ossia al movimento scenico, alla gestualità corporea, al quadro visivo, alla percezione dello spazio. Talvolta la partitura ricalca la gestualità dei personaggi, doppiandola ed enfatizzandola; talaltra la musica è invece semplicemente coordinata (sincronizzata) al movimento scenico, senza per questo rifletterlo nel proprio movimento; talaltra ancora è la musica a dettare tempi, modi ed effetti di gesti e movimenti che sulla scena avrebbero tutt'altro sviluppo, se non fossero assoggettati al ritmo proprio della musica.[3] Viceversa, la suggestione del singolo quadro visivo e la sequenza dei cambi di scena – l'alternanza tra interno/esterno, aperto/chiuso, pubblico/privato, sacro/profano, chiaro/scuro, giorno/notte, città/campagna eccetera – incide sulla percezione estetica della musica chiamata a sonorizzarli; così come l'epoca storica o l'ambientazione geografica, remota o vicina.[4] Assai spesso, peraltro, il compositore presta maggior attenzione agli aspetti squisitamente teatrali che non alle minuzie del testo poetico, un testo poetico che nella rappresentazione operistica va incontro – lo si sa – ad un elevato tasso di dispersione, e che nella sua oggettiva oscurità è spesso illuminato proprio dall'azione scenica. Sono dati elementari, ma è facile che sfuggano a chi non sia abituato a visualizzarli almeno mentalmente.

Come accorgimento operativo rudimentale suggerisco dunque che nell'affrontare l'esame d'un brano operistico si tengano sempre ben in vista, e fin dall'inizio, le didascalie che s'incontrano sia nel libretto sia nella partitura (attenzione: non sempre coincidono, e le discrepanze posso essere rivelatrici): didascalie sceniche, che indicano l'ambientazione di ciascun segmento dell'azione; e didascalie gestuali, che prescrivono gesti e movimenti

---

edizione tascabile, *ibid.*, *id.*, 2005, p. 1 sg.): «in un'opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte (*opus*), e la costituisce in quanto dramma ... Ma se il dramma musicale "vero e proprio" lo si coglie negli affetti e nei conflitti scenicamente e musicalmente rappresentati, espressi in arie, duetti e concertati, allora l'analisi drammaturgica di un'opera non si curerà tanto di vedere come si rifletta in musica un'azione narrabile; essa mirerà invece, tutt'all'opposto, a dare conto di come un'azione drammatica eminentemente musicale, concepita come dramma di affetti contrapposti, per assumere forma scenica si appoggi a una *fabula*, a un intreccio».

[3] Per la questione, cruciale, delle strutture temporali nel teatro d'opera rinvio di nuovo a Dahlhaus: cfr. il suo *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183-193; e *Drammaturgia dell'opera italiana* cit., pp. 116-123 (ed. 2005, pp. 61-71).

[4] La miglior introduzione alla scenografia operistica e alle sue funzioni resta il saggio di M. VIALE FERRERO, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana* cit., V, 1988, pp. 1-122.

dei personaggi.[5] A chi inizia la lettura d'un libretto consiglierei di focalizzare ben bene le didascalie, mentre al dialogo tra gl'interlocutori si può dedicare in prima battuta un'attenzione cursoria: la comprensione analitica delle parole d'un melodramma è una faccenda sovente intricatuccia, che può anche maturare pian piano, venire in un secondo momento, magari addirittura in simultanea con l'ascolto della musica; mentre importa cogliere subito che cosa i personaggi fanno, come e dove e quando.

Oggi la tecnologia viene in soccorso del docente che voglia sottrarre il melodramma alla distorsione prospettica della concezione bidimensionale, tutta parola-e-musica: esiste una vasta offerta di spettacoli operistici registrati in VHS e in DVD. L'uso di questi strumenti è senz'altro propizio per avvicinare al mondo dell'opera chi, come i nostri adolescenti, è notoriamente prono al fascino soverchiante dell'immagine. Desidero tuttavia evidenziare anche i rischi insiti in tali sussidi. È facile che l'immagine visiva preponderi sull'ascolto musicale e rimpiazzi con la seduzione ottica – col piacere in sé delle immagini multicolori in movimento – la comprensione dell'azione drammatica realizzata in musica. Da un lato, può accadere che, per una consuetudine fruitiva irriflessa, la musica dell'opera venga percepita come se fosse la colonna sonora del filmato: donde un oggettivo svilimento della sua funzione estetica. Dall'altro, può succedere che lo studente memorizzi la propria idea mentale d'un'opera secondo l'impronta di questa o quell'interpretazione registica che lo ha affascinato; che cioè gli resti in mente il *Don Giovanni* di Peter Sellars o la *Walkiria* di Patrice Chéreau più che l'opera di Mozart o di Wagner. Il rischio è reale, e tanto più insidioso in quanto il video fissa, in maniera vincolante per lo spettatore, addirittura *due* diverse interpretazioni registiche: da un lato, il lavoro del regista teatrale, còlto in una singola recita; dall'altro, il lavoro di chi ha effettuato le riprese e il montaggio filmico, e dunque ha stabilito una volta per tutte quel che l'osservatore vedrà e non vedrà sul proprio schermo.

---

[5] Scarsa la bibliografia sulla questione delle didascalie. Rinvio a due miei contributi: *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, questa rivista, II, 1995, pp. 143-154; *Le 'mutazioni sceniche' nel teatro d'opera: immagini organizzate nel tempo*, in *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di D. Lenzi e J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 69-74; e al saggio di R. MELLACE, *Dialogo dei due sistemi. Azione visibile e canto nel "Siroe", tra il Metastasio e Händel*, in *Georg Friedrich Händel e il dramma per musica*, a cura di L. Bianconi e G. La Face, Firenze, Leo S. Olschki, 2006 («Chigiana», XLVI). Esistono anche didascalie implicite: implicite nel testo verbale (gesti che, sebbene non siano espressamente prescritti in margine al dialogo, sono necessitati dalla coerenza logica interna del dialogo stesso) e implicite nel testo musicale (gesti evidenziati da figure ed effetti salienti nella melodia vocale o nel discorso orchestrale; cfr. E. SURIAN, *Aspetti espliciti ed impliciti di regìa teatrale (didascalie musicali) presenti nella partitura di un'opera verdiana dell'età di mezzo*, in *Tornando a "Stiffelio". Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismi e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, a cura di G. Morelli, Firenze, Leo S. Olschki, 1987, pp. 189-201).

Davvero non ogni videospettatore è così scaltrito da sapersi divincolare nell'intrico di queste due regìe per ritrovare il 'testo' di partenza.

Tutti sanno che il teatro di regìa – l'atto interpretativo che dà forma scenica ai contenuti intellettuali reconditi d'un testo drammatico – non è un dato di natura bensì un'invenzione storica del Novecento, come tale importantissima e irreprimibile;[6] ed è giusto mettere nel conto del godimento operistico quel quoziente d'arbitrio interpretativo che per definizione ogni regìa comporta. Ma è altrettanto evidente che, se oggi il regista teatrale è il responsabile autorizzato del testo spettacolare,[7] non per questo il suo rango di autore si può equiparare a quello del librettista e del compositore, responsabili del testo-libretto e del testo-partitura. Esistono potenzialmente tanti *Rigoletti*-spettacolo quanti sono gli allestimenti; ma il *Rigoletto* di Piave e Verdi è uno. E io docente ho per prima cosa il compito di condurre il discente a conoscere e a comprendere il *Rigoletto* di Piave e Verdi. Se per arrivarci mi voglio valere d'un video del *Rigoletto* inscenato da Jonathan Miller, padronissimo; ma resto in debito con i miei studenti di un'operazione, nient'affatto agevole e tuttavia necessaria, di decrittazione e relativizzazione di ciò che essi avranno visto, se non voglio che Miller sopraffaccia Verdi nella loro percezione estetica, o che essi attribuiscano a Verdi meriti artistici che sono di Miller.

Secondo un'augusta tesi, la partitura sarebbe in sé un copione di regìa, che attende solo d'essere interrogato, capito e realizzato in scena:[8] e dunque contiene in potenza tutto ciò che occorre sapere e immaginare per comprendere l'opera scenicamente realizzata; contiene cioè anche l'azione. È una tesi estremistica; in termini didattici, verrebbe a dire che per conoscere l'opera basta conoscere la partitura.[9] Credo che la conoscenza e lo

---

[6] Cfr. G. GUCCINI, *Direzione scenica e regìa*, in *Storia dell'opera italiana* cit., V, pp. 123-174: 125-128 e 157-170.

[7] Il concetto di 'testo spettacolare', inteso come «il rapporto di tutti i sistemi significanti utilizzati nella rappresentazione, la cui organizzazione e interazione formano la messa in scena», è stato teorizzato negli anni '70 da Franco Ruffini e Marco de Marinis (cfr. M. DE MARINIS, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La Casa Usher, 1988, pp. 21-25; il passo virgolettato è tratto da P. PAVIS, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998, p. 491).

[8] «Die Opernpartitur ist eine Spielanweisung»: è la frase con cui programmaticamente si apre il trattatello di P. BEKKER, *Das Operntheater*, Leipzig, Quelle & Meyer, 1931, p. 1.

[9] L'idea di Bekker è stata sagacemente temperata da Carl Dahlhaus: «La tesi della partitura come copione di regìa s'irretisce in questi problemi: la musica esprime sì l'azione interiore e l'azione esteriore, ma (1) sempre solo in parte, (2) nella storicità del "senso" musicale e (3) nella pluristratificazione che le è peculiare. Non potendosi stabilire inequivocabilmente quale delle strutture musicali sovrapposte sia la predominante, è incerto a quali di esse ci si debba poi attenere», e ciò nell'analisi come nella messinscena (*Drammaturgia dell'opera italiana* cit., p. 107 sg.; ed. 2005, p. 47). Precisazione sacrosanta: ma a fronte del dilagante arbitrio di certi registi d'oggi, che nel loro lavoro sembran quasi volersi accanire *contro* la musica, la tesi di Bekker ha oggetti-

studio del libretto siano altrettanto indispensabili; mentre alla comprensione del testo spettacolare si può anche pervenire per via immaginativa, senza sussidi video (ma un certo tasso di esperienza diretta del teatro sarà comunque propizio). Ciò che conta è che, nel presentare libretto e partitura, il docente dia sempre al terzo vertice del triangolo parola ↔ musica ↔ azione tutto il peso che gli compete. Nondimeno, non voglio demonizzare l'uso didattico dei filmati: vari colleghi mi dicono che grazie alle registrazioni video ottengono in classe risultati assai vantaggiosi; tanto meglio.

(2) *Il tutto e la parte.* – Chi illustra e spiega un'opera in classe deve fare i conti con la sproporzione tra la durata d'un melodramma – due o tre ore filate, e non basta certo un solo ascolto – e il tempo concesso dall'orario e dal programma. La musica ingombra. Il docente di Storia dell'arte può mostrare una diapositiva per pochi secondi o per mezz'ora di seguito, a sua scelta; e la può commentare mentre rimane proiettata sulla parete, davanti agli occhi di chi lo ascolta. Il docente di musica no: deve calcolare nei propri tempi anche i tempi incomprimibili dell'ascolto.

Deve anche selezionare brani che catturino l'attenzione della classe, dunque non troppo lunghi né troppo ardui; e segmentare un melodramma non è sempre un'operazione né facile né innocente.[10] Inoltre l'obbligo di selezionare – e selezionare pezzi brevi – deve armonizzarsi con una doppia esigenza di segno opposto: ciascun brano va rapportato all'insieme, se non se ne vuol sminuire o falsare il senso; e attraverso i brani prescelti ci si deve pur sforzare di fornire una percezione, almeno intellettuale se non estetica, dell'opera nella sua interezza.

È questo un assunto primario di queste pagine, dunque ci tornerò. Ma anticipo fin d'ora un concetto chiave: 'costellazione'. In un dato (melo)-dramma, la costellazione dei personaggi costituisce un insieme al tempo stesso stabile e mobile. Un insieme stabile, in quanto comporta un numero determinato di componenti – gl'interlocutori, appunto – legati fin dapprincipio da rapporti di attrazione o repulsione, di affinità o rivalità che possono degenerare in conflitto o volgersi in complicità: diciamo pure rapporti di gravitazione, se vogliamo mantenere la metafora astronomica. Un insieme mobile, in quanto le relazioni tra i personaggi non sono statiche ma evolvono e mutano nel corso del dramma, per i colpi e contraccolpi dei

---

vamente assunto il valore d'una salvaguardia intellettuale dell'integrità dell'opera rispetto alla sua sregolata manomissione.

[10] Sulla segmentazione dell'opera in musica, cfr. L. BIANCONI - A. POMPILIO - G. PAGANNONE, *RADAMES: prototipo d'un repertorio e archivio digitale per il melodramma*, questa rivista, XI, 2004, pp. 345-394 (in particolare il contributo di Giorgio Pagannone).

conflitti di cui è intessuta l'azione. Perciò esplicitare e tematizzare la costellazione dei personaggi, e dei loro interessi e legami reciproci, consente di dare una percezione sintetica del meccanismo drammatico che sottende l'intera azione. Nel corso delle sue evoluzioni, la costellazione dei personaggi produce – scena dopo scena – tante 'configurazioni' diverse: come gli astri di una costellazione celeste, nel loro andare e venire i personaggi si raggruppano e si posizionano in maniera sempre diversa l'uno rispetto all'altro, sia in senso fisico (sul palcoscenico) sia in senso drammatico (nello spazio immaginario dell'azione). La sommatoria delle configurazioni disegna la traiettoria completa della costellazione, dall'inizio alla fine del dramma.[11]

Delineare – a parole o in un grafico – la costellazione dei personaggi d'un dato melodramma significa dunque proporre al discente, in termini sintetici e precisi, un quadro schematico ma non astratto dei conflitti drammatici; da lì si può partire per illustrare la *fabula*; dal canto suo la sequenza delle configurazioni ci dà in sintesi l'ossatura dell'intreccio (o *plot*), cioè la successione delle scene musicalmente realizzate.[12] Ora, il docente può van-

---

[11] Cfr. M. PFISTER, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Fink, 1988, pp. 225-240 ("Personal, Figurenkonstellation und Konfiguration").

[12] Si applica anche al melodramma la distinzione tra *fabula* e intreccio, introdotta dai formalisti russi e sancita dalla narratologia strutturalistica (cfr. per tutti C. SEGRE, *Narratologia e teatro*, nel suo *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 15-26; ID., *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo*, nel suo *Le strutture e il tempo*, *ibid.*, *id.*, 1974, pp. 3-77). Ricordo che l'intreccio è il risultato della segmentazione del discorso d'un dramma o d'un romanzo in unità di contenuto, secondo la successione in cui esse si presentano nel testo; la *fabula* è invece il riordino e la selezione di tali unità di contenuto secondo la sequenza temporale degli eventi e secondo rapporti di causa e effetto. I due ordini possono divergere anche moltissimo: nel *Trovatore*, per esempio, dove l'enunciazione dell'antefatto si completa al penultimo verso del libretto (ossia 20″ prima dell'accordo conclusivo), la divaricazione tra l'intreccio e la *fabula* – tra l'azione che noi vediamo sulla scena e la storia come si è realmente svolta – è estrema.

Non conviene tuttavia voler esperire la distinzione tra intreccio e *fabula* sulla base del solo libretto. Se nel teatro d'opera importa il dramma musicalmente realizzato (cfr. *supra*, nota 2), e non le cento informazioni narrative di dettaglio che magari occupano vasto spazio nel testo verbale e però vengono speditamente disbrigate in poche battute di recitativo, l'analisi del solo testo poetico può dar luogo a parafrasi verbali irte di difficoltà ma poco fruttuose per la comprensione dell'opera. Una conferma empirica: l'intreccio di opere come *Le nozze di Figaro* o *Il trovatore* risulta notoriamente oscuro se ci si affida al solo libretto, mentre appare chiaro a chi ascolta o vede l'opera; nel dramma musicalmente realizzato non conta tanto il dettato del dialogo quanto il sistema delle relazioni dinamiche tra i personaggi, dunque il disordine dei troppi appetiti erotici che si concentrano su Susanna o sulla Contessa, oppure l'intrico tra il triangolo amoroso Manrico-Leonora-Luna e il triangolo parentale Manrico-Azucena-Luna, non la questione degli oscuri natali di Figaro e del contratto matrimoniale di Marcellina, non la vicenda del figlio del conte rapito e scambiato col figlio della zingara.

La lettura del libretto *in simultanea* con l'ascolto discografico è invece un potente sussidio. Si osserva una propizia interazione reciproca: la miglior percezione delle parole e la lettura delle didascalie aiutano a meglio focalizzare la forma della musica e agevolano la visualizzazione mentale dell'azione scenica; viceversa, l'ascolto musicale illumina ed evidenzia nel testo verbale i pochi passi davvero decisivi per lo svolgimento del dramma, passi che la verbosità del libretto può invece facilmente sommergere alla semplice lettura.

taggiosamente passare dall'ascolto del brano staccato all'illustrazione della costellazione complessiva del dramma, e da questa a quello: e in questo va-e-vieni potrà più facilmente mettere in risalto i tratti del singolo brano che appunto nella dinamica generale dell'opera trovano la loro giustificazione drammatica e teatrale; e viceversa potrà vedere riflessi nel pezzo particolare i tratti portanti dell'opera.

(3) *Il sistema delle voci.* – Nel teatro d'opera, la costellazione dei personaggi è un dato tanto più tangibile e pertinente in quanto si concreta in una costellazione di voci. Incontriamo qui la terza difficoltà che l'insegnante deve affrontare. La voce "impostata" tipica del teatro lirico repelle perlopiù agli adolescenti, assuefatti a tutt'altro genere di espressione vocale: viene immediatamente sentita come alcunché d'antiquato, d'artificioso, veicolo d'un sentimentalismo greve, proclive alla retorica. (Dicono tuttavia alcuni insegnanti che la voga televisiva dei Concerti dei Tre Tenori, e di altre consimili *kermesses* canore, abbiano addomesticato il gusto dei giovani: oggi si faticherebbe meno di dieci anni fa a infliggere a una classe l'ascolto della musica operistica. Dal male il bene?)

Credo che il docente faccia bene se dichiara apertamente agli studenti il carattere *artificiale* del canto lirico. Ciò è vero in due sensi. Innanzitutto in un senso generale: la vocalità si basa sempre e comunque su un artificio, è il prodotto dell'applicazione alla voce di tecniche artistiche apprese mediante un esercizio più o meno lungo, tecniche che la modificano innaturalmente. È artificiale il canto delle mondine, l'urlo del divo del rock, la vocalità studiatissima d'una pop star come Giorgia. L'effetto di "naturalezza" che possono suscitare certi *chansonniers* – Fabrizio de André, Gilbert Bécaud, Georges Brassens, per dire – è anch'esso frutto d'un artificio dosato e mirato. C'è poi un'artificialità specifica del canto operistico: nel teatro d'opera, il sistema delle voci sta al centro della drammaturgia. Lo si può dire con la concisione di Fedele d'Amico: «Il personaggio, nell'opera lirica, è la sua voce»;[13] o col tono evangelico di Paul Bekker: «In principio era la Voce».[14]

---

[13] F. D'AMICO, *Barilli o la caducità del miracolo*, nel suo *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di F. Serpa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 92-110: «la presenza fisica del personaggio davanti a noi, questa *conditio sine qua non* del teatro in genere, nell'opera è garantita soltanto dalla sua voce: il personaggio, nell'opera lirica, è la sua voce» (p. 101). Sulla vocalità operistica Fedele d'Amico ha dato un contributo fondativo con la "voce" *Canto* nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* (1954; ristampata, col titolo *Breve storia del canto operistico*, in appendice a F. D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 217-276).

[14] «Im Anfang war die Stimme»: così attacca il capitolo I ("Stimme und Gestalt") d'un altro saggio capitale del critico musicale tedesco, *Wandlungen der Oper*, Zürich-Leipzig, Orell Füssli, 1934, p. 1.

Se ciò che c'interessa in un melodramma è il dramma musicalmente realizzato, ebbene questa realizzazione è attuata *in primis* attraverso le voci. Nel melodramma, si può dire che il personaggio conta se canta, conta in quanto canta; un personaggio che magari svolga un ruolo cruciale nell'intreccio – p. es. Don Alfonso in *Così fan tutte* – ma canti poco poco poco è un personaggio subalterno, che non sostanzia il dramma musicalmente realizzato.

La centralità della voce cantata è regolata da un sistema di *convenzioni* tacite ma cogenti, convenzioni che anche lo spettatore e l'ascoltatore ignaro introietta. Non si dà comunicazione artistica senza un sia pur minimo corredo di convenzioni.[15] In qualsiasi forma di teatro, i contraenti della convenzione sono gli autori e il pubblico, gli attori e gli spettatori, il palcoscenico e la platea; e l'oggetto della convenzione investe i fattori più diversi dello spettacolo: che il dialogo sia recitato in versi anziché in un linguaggio quotidiano; che l'azione sia compressa in una sola giornata, in un sol luogo, in un nesso coerente di cause ed effetti; che l'attore parli ad alta voce anche quand'è da solo in scena; eccetera. Tutte cose che possiamo prendere per 'vere' solo se accettiamo la tacita convenzione che le riconosce tali.

Nel teatro d'opera l'oggetto preminente della convenzione che fonda la comunicazione teatrale è la distribuzione delle voci. Come ogni convenzione, anche quelle relative alla distribuzione delle voci ci possono stupire, al primo impatto; e come ogni convenzione, si giustificano in base a meccanismi comunicativi e rappresentativi: nel nostro caso, meccanismi eminentemente musicali. Perché Nerone, come Poppea, canta da soprano? ma perché solo due voci dello stesso registro possono produrre, avvinghiandosi così strettamente, quell'effetto d'estasi lussuriosa che nel duetto finale dell'*Incoronazione di Poppea* infine si placa nell'abbandono d'un unisono lungamente assaporato, il Sol_3 conclusivo. Perché nell'opera seria del Settecento gli eroi sono sempre soprani (maschi castrati o donne *en travesti*) e mai tenori? ma perché nella drammaturgia metastasiana – un teatro di giovani scalpitanti travolti dal tumulto delle passioni – il sistema delle voci è ordinato verticalmente, dall'acuto al grave, secondo il grado di giovinezza o vetustà, di bontà o malizia, di nobiltà o ignobiltà dei personaggi; e comunque le voci di soprano sono quelle che tengon meglio testa ad un'orchestra incentrata sulla preminenza delle parti acute, violini oboi flauti.

---

[15] Uso la parola 'convenzione' non nel senso volgarmente deteriore che la oppone a 'originalità', ma nell'accezione propria, originariamente giuridica, di 'trattato, patto, accordo'; convenzione è ciò che risulta o trae origine da un accordo comune, da una regola generalmente accettata; la lingua è un sistema di convenzioni; e le 'convenzioni sociali' si configurano come 'consuetudini, convenienze'.

Perché nel melodramma romantico italiano immancabilmente «il tenore ama un soprano di cui il basso è geloso»? per quale legge biologica o etologica il tenore dovrebb'essere eroticamente più desiderabile del baritono? La legge c'è, ma è d'ordine musicale: i duetti d'amore tra il soprano e il tenore vengon meglio, perché i loro registri, entrambi chiari, distano un'ottava e perciò il canto solidale a due – per ottave o seste o decime parallele – riesce assai meglio che non tra il soprano e il baritono, i cui registri distano una duodecima e più. Negli esempi che ho fatto c'è un pizzico di grossolana semplificazione, ma c'è un forte nocciolo di verità.

Ritorniamo in tal modo al punto (2): chi viene condotto a comprendere che il sistema delle voci in un'opera lirica risponde non già a un criterio di naturalistica verosimiglianza ma a un principio di regolazione dei rapporti tra i personaggi, e dunque di rappresentazione dei conflitti, ha già fatto metà del cammino per gustare il bello del teatro d'opera; senza con ciò cadere nell'idolatria ecolalica del melomane che s'innamora della voce in sé.

C'è un quarto punto che desidero toccare brevemente prima di venire all'esemplificazione pratica. Stavolta non è una difficoltà ma un interrogativo: val davvero la pena avvicinare i nostri scolari al mondo del melodramma? ha esso ancora qualcosa da dir loro? La mia risposta è scontata: sì. Offro quattro ragioni.

(*a*) Perché il melodramma, dal Sei al Novecento, ha accumulato un ammirevole patrimonio di narrazioni esemplari realizzate attraverso la parola cantata, la musica, il teatro, un patrimonio condiviso e tramandato da una collettività che in esso si riconosce. Nessuna società umana può manifestare un'identità consapevole se non dispone d'un ricco serbatoio di narrazioni:[16] alla stregua della Bibbia, delle fiabe, dell'epica, della commedia dell'arte, del romanzo, del cinema, il melodramma ha alimentato appunto questo serbatoio, e ne garantisce la perdurante freschezza.

(*b*) Perché grazie al canto la librettistica ha esercitato un formidabile potere logopoietico e ha potentemente alimentato il lessico famigliare degl'Italiani: i quali alle parole «là ci darem la mano», «la calunnia è un venticello», «croce e delizia», «un'idra fosca, livida», «che gelida manina» eccetera sentono risuonare dentro di sé un'eco melodiosa che arricchisce la complicità dei parlanti; e se dicono «Bocca baciata non perde ventura» alluderanno, nove su dieci, al *Falstaff* di Boito e Verdi, non al *Decameron*, II, VII.

---

[16] Cfr. J. BRUNER, *La ricerca del significato. Per una psicologia culturale* (1990), Torino, Bollati Boringhieri, 1992, in particolare il cap. II, "La psicologia popolare come strumento della cultura", pp. 46-72 (p. 54: «la psicologia popolare è per sua natura organizzata su base narrativa piuttosto che logica o categoriale»).

(*c*) Perché il melodramma può costituire tuttora, come nei secoli passati, un'efficace "scuola del sentimento". In senso storico: il melodramma ci presenta un'immagine del mondo sentimentale di donne e uomini del passato che, se di sicuro è meno analitica di quella offerta dal romanzo borghese, grazie al potere di fascinazione della musica è però infinitamente più immediata e plastica; talché, se appena appena entriamo nel gioco, ci sembra di provare e di sentire – come se fossero nostre, come se le stessimo vivendo lì per lì – l'angoscia di Boris o l'ebbrezza di Violetta, l'istintualità ferina di Carmen o la trepidazione di Zerlina.[17] In senso educativo: è probabile che il ragazzo o la ragazza che tra i sedici e i venti hanno incontrato sul loro cammino le *Nozze di Figaro* o il *Don Pasquale* o *La bohème* siano, a parità di condizioni, più spiritosi, emotivamente più intelligenti, sentimentalmente più ricchi dei loro coetanei che non abbiano avuto questa fortuna; avranno imparato a meglio ridere, a meglio piangere.
(*d*) Perché, per finire, il melodramma può essere fonte di piacere, non di tormento; e non si vede perché questo piacere, goduto da generazioni e generazioni d'italiani e di europei, debba venir precluso ai nostri studenti, stabilendo d'autorità e pregiudizialmente che 'tanto a loro non piace'.

Nel contempo, sento dire che questo patrimonio oggi sarebbe a rischio: a rischio di dimenticanza, per indifferenza ed estraneità dei destinatari potenziali, per inerzia di chi glielo potrebbe e dovrebbe far conoscere. Paventto il momento in cui il 50% degl'Italiani non conosceranno più né *Il barbiere di Siviglia* né «Funiculì funiculà»: o ci siamo già?[18] Con tanto maggior vigore esorterei i docenti delle Scuole a porre rimedio a quest'oblio fatale: avvicinino i loro allievi al teatro d'opera.

---

[17] Fedele d'Amico ha estremizzato il concetto: «Nell'opera l'uomo cerca un mondo di certezze sentimentali che la società oggi non gli dà. E se le trova nell'opera vuol dire che dentro di sé vive ancora questo bisogno. Volere Verdi, Mozart, Wagner non è volere il passato, ma un mondo chiaro, di dialettica coerente, sensata. Come non ha più il mondo contemporaneo» (in un'intervista raccolta poche settimane prima della morte, «Giornale della Musica», dicembre 1989). Si può dissentire sulla categoricità dell'asserto, e sarebbe facile addurre esempi d'oscurità, di dialettica contorta ed "insensata", di cui la musica operistica ha saputo dare fulgide rappresentazioni sonore. Ma credo che, alla radice, d'Amico avesse ragione da vendere.

[18] Qualche mese dopo questa chiacchierata svolta a Ferrara e a Mesagne è uscito il libro d'un collega, Mario Baroni, intitolato *L'orecchio intelligente. Guida all'ascolto di musiche non familiari*, Lucca, LIM, 2004; a p. 154 sg. (e cfr. anche pp. 25-30) c'è una breve guida all'ascolto dello stesso duetto del *Barbiere di Siviglia* che tratterò nelle prossime pagine. In molti punti, com'è ovvio, le nostre descrizioni coincidono; divergono però radicalmente circa la categoria di 'musica non familiare', alla quale spero di non vedermi mai costretto ad ascrivere *Il barbiere di Siviglia*.

CESARE STERBINI - GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia* (1816): ossatura dell'opera

ATTO I

Sul terminar della notte ... una piazza di Siviglia. A sinistra la casa di Bartolo con ringhiera praticabile circondata da gelosia.

n. 1	**INTRODUZIONE**	FIORELLO, CONTE, suonatori:	«Piano, pianissimo, – senza parlar»
	Cavatina	CONTE:	«Ecco ridente in cielo»
	Seguito dell'Introd.	CONTE, FIORELLO, suonatori:	«Ehi, Fiorello. – Mio signore?»
n. 2	**CAVATINA**	FIGARO:	«Largo al factotum – della città!»
n. 3	**CANZONE**	CONTE:	«Se il mio nome saper voi bramate»
n. 4	**DUETTO**	FIGARO, CONTE:	«All'idea di quel metallo»

Camera nella casa di D. Bartolo, con quattro porte. Di prospetto la fenestra con gelosia, come nella scena prima.

n. 5	**CAVATINA**	ROSINA:	«Una voce poco fa»
n. 6	**ARIA**	BASILIO:	«La calunnia è un venticello»
n. 7	**DUETTO**	ROSINA, FIGARO:	«Dunque io son,... tu non m'inganni?»
n. 8	**ARIA**	BARTOLO:	«A un dottor della mia sorte»
n. 9	**FINALE I**	CONTE, BARTOLO, ROSINA, BERTA, BASILIO, FIGARO, UFFICIALE, soldati:	«Ehi di casa... buona gente...»

ATTO II

Camera in casa di Bartolo con sedia ed un pianoforte con varie carte di musica.

n. 10	**DUETTO**	CONTE, BARTOLO:	«Pace e gioia sia con voi»
n. 11	**ARIA**	ROSINA:	«Contro un cor che accende amore»
n. 12	**ARIETTA**	BARTOLO:	«Quando mi sei vicina»
n. 13	**QUINTETTO**	ROSINA, CONTE, FIGARO, BARTOLO, BASILIO:	«Don Basilio!... – (Cosa veggo!)»
n. 14	**ARIA**	BERTA:	«Il vecchiotto cerca moglie»
n. 15	**TEMPORALE**	(...*dalla fenestra di prospetto si vedono frequenti lampi e si ascolta il romore del tuono*...)	
n. 16	**TERZETTO**	ROSINA, CONTE, FIGARO:	«Ah qual colpo inaspettato»
n. 17	**ARIA**	CONTE, soldati, alguazils:	«Cessa di più resistere»
n. 18	**FINALETTO II**	FIGARO, BERTA, BARTOLO, BASILIO, ROSINA, CONTE, soldati, alguazils:	«Di sì felice innesto – serbiam memoria eterna»

2. *Don Alonso saluta Don Bartolo*

Prenderò proprio *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini (1816, libretto di Cesare Sterbini). Sia perché tutti i miei lettori lo conoscono bene. Sia perché gli esempi che mi accingo a fare si lasciano declinare tanto per la Scuola secondaria di I grado quanto per quella di II grado quanto per la Primaria. *Il barbiere di Siviglia* figura anche in qualche manuale di Educazione musicale per la Scuola secondaria di I grado, magari con la Cavatina di Figaro («Largo al factotum della città», n. 2), con la Cavatina di Rosina («Una voce poco fa», n. 5), o con l'Aria di Basilio («La calunnia è un venticello», n. 6).[19] I tre brani, esemplari, delineano con tratti musicali indelebili il ritratto di tre tipi umani memorabili, tre tipi che nell'immaginario italiano hanno assunto la stereotipa evidenza di certe figure della Commedia dell'arte: Figaro è il faccendiere astuto, il raggiratore allegro e scanzonato, versato nelle piroette verbali e logiche, rotto ad ogni trucco ed espediente, istrione fin nel midollo; Rosina la «vedova vivace»[20] che sa dosare ad arte il candore e la malizia, determinata, fiera, disincantata, simulatrice per necessità e istinto di sopravvivenza; Don Basilio l'intrigante maldicente, bieco, obliquo, ipocrita per servilismo e tornaconto.[21] Ma si tratta di tre arie solistiche; implicano, è vero, un'azione gestuale assai marcata ed esibita, ma nelle arie la componente scenica è per forza di cose un po' in subordine, l'interesse concentrandosi primariamente sul personaggio singolo. C'è peraltro una difficoltà operativa: se nell'illustrare l'opera muovo dall'aria di presentazione d'un personaggio singolo, logica vorrebbe che poi ne presentassi un secondo, indi un terzo, un quarto; che cioè costruissi la conoscenza dell'opera secondo un criterio additivo. Ma così rischio d'esaurire il mio tempo nel presentare i contendenti più che la contesa, i giocatori più che la partita: rischio insomma di sviare l'attenzione dai conflitti drammatici musicalmente realizzati.

Per questa ragione preferirei introdurre il *Barbiere di Siviglia* partendo da un brano d'azione, con due o più personaggi. (Beninteso dovrò pur sempre fornire ai discenti qualche ragguaglio preventivo circa la natura,

---

[19] Qui e altrove seguo la numerazione dei pezzi dell'autografo di Rossini (che diverge in parte da quella proposta nell'edizione critica della partitura, a cura di Alberto Zedda, Milano, Ricordi, 1969, P.R. 1044); cfr. la Tabella a p. 46. Nel gergo teatrale ottocentesco, 'cavatina' sta per 'aria di sortita', la prima aria che un personaggio primario canta nell'opera; la denominazione è meramente topologica, e non implica una specificità formale.

[20] Così la qualifica STENDHAL, *Vita di Rossini* (1823-24), Torino, EDT, 1983, p. 118.

[21] Faccio notare che i termini 'istrione', *hystrio*, e 'ipocrita', *hypokrites*, nell'accezione propria indicano l'attore, il commediante, rimandano cioè – come il verbo 'simulare' – espressamente alla sfera del teatro.

la storia e gl'interessi degli attori che in esso figurano, e il posto che esso tiene nell'azione.) Tra i diciotto pezzi che compongono l'opera sceglierei il più breve (circa 2'40") e il più semplice (37 battute in tutto): il Duetto tra il Conte Almaviva e Don Bartolo all'inizio dell'atto II, «Pace e gioia sia con voi» (n. 10). Ci metto anche una punta d'orgoglio professionale: è un brano sui professori di musica – e su chi si finge tale. Almaviva infatti, per poter comunicare con Rosina dentro la casa di Bartolo, qui si è travestito da maestro di musica spacciandosi per Don Alonso, sedicente allievo di Don Basilio. È un brano d'un sol tempo, *Andantino moderato*, e rappresenta una sola situazione, una singola azione: il saluto che il finto maestro di musica rivolge al padron di casa. Quel saluto – «*Pace* e *gioia* il ciel vi dia», dice e ridice il libretto,[22] e la musica decuplica l'effetto comico della reiterazione – è in sé una beffa, visto che poche ore prima era stato lo stesso Conte Almaviva, travestito da soldato ebbro, a scatenare il pandemonio in casa di Bartolo (nel Finale I dell'opera, n. 9).[23] Anche stavolta il saluto di Don Alonso, serafico melenso strafottente, porta Don Bartolo all'esasperazione: il giovane innamorato è lì per prendersi una rivincita sul vecchio

---

[22] Il testo del duetto, riprodotto a p. 49 secondo la lezione che ne dà il libretto originale (la stessa accolta nella bella antologia *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997, pp. 1007-1074), presenta parecchie discrepanze rispetto al testo effettivamente musicato da Rossini. Non è un caso raro, anzi è quasi la regola: nessuna partitura coincide alla lettera col libretto corrispondente. Nel contempo, non càpita quasi mai che queste discrepanze di *routine* siano tali da fuorviare l'ascoltatore nella comprensione del testo, della musica, dell'azione.

È buona norma, sia in linea generale sia in sede didattica, tenersi al testo originale del libretto, anziché volerne addomesticare il dettato per costringerlo a collimare col dettato della partitura. Da un lato, il testo poetico metricamente organizzato sulla pagina ha le sue regole interne, primariamente letterarie, da cui non può derogare; dall'altro lato, il compositore ha carta bianca – e può avere mille ottime ragioni – nel ritoccare il testo somministratogli dal librettista (un caso estremo: Puccini nella *Bohème*). Ma il testo "ufficiale", il testo "pubblico" per eccellenza dell'opera italiana, è di norma il libretto, venduto alla porta del teatro, mentre la partitura presenta un testo tecnico destinato *in primis* al personale artistico, cantanti suonatori concertatori suggeritori (cfr. L. Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 30; Id., *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti* cit.). Accettare le discrepanze tra il testo del libretto e il testo effettivamente cantato, anzi riconoscerle ed evidenziarle, aiuta grandemente i discenti nel cogliere la doppia determinazione del testo operistico, quello fissato nel libretto (che viene letto vuoi per sé vuoi in simultanea con l'ascolto) e quello fissato nella partitura: cui si aggiunge il testo spettacolare implicito in entrambi, di volta in volta realizzato nella messinscena.

[23] L'intrusione d'Almaviva in casa Bartolo aveva suscitato proteste alterchi lacrime clamori strepiti scandalo, e aveva infine attirato la Polizia; donde il colpo di scena e il «quadro di stupore»: invece d'arrestare il soldato schiamazzante, i poliziotti, riconosciuta la sua identità, gli si erano prostrati davanti, lasciando tutti di stucco fuorché Figaro, il solo cui fosse noto il rango nobiliare del sedicente soldato. 'Quadro di stupore' è la dicitura che nel libretto di Sterbini indica il Largo concertato nel Finale I, «Freddo ed immobile | come una statua, | fiato non restami | da respirar», che in certo qual modo è il prototipo di quella scena obbligata di sbigottimento, di quel *tableau vivant* raggelato e sospeso che nel Finale di mezzo d'un melodramma italiano del primo Ottocento (comico come serio) non mancherà poi mai, fino alla metà del secolo.

CESARE STERBINI, *Il barbiere di Siviglia* (1816), atto II, scene I-II

ATTO II

SCENA PRIMA

Camera in casa di Bartolo con sedia ed un pianoforte con varie carte di musica

BARTOLO Ma vedi il mio destino! Quel soldato,
per quanto abbia cercato,
niun lo conosce in tutto il reggimento.
Io dubito... eh cospetto!...
che dubitar? scommetto
che dal conte Almaviva
è stato qua spedito quel signore
ad esplorar della Rosina il core.
Nemmeno in casa propria
sicuri si può star!... Ma io... (*battono*) Chi batte?
Ehi, chi è di là?... Battono, non sentite?
In casa io son; non v'è timore, aprite.

SCENA II

Il CONTE *travestito da maestro di musica, e detto.*

CONTE Pace e gioia il ciel vi dia. [***Andantino moderato*, c, SI♭**]
BARTOLO Mille grazie, non s'incomodi.
CONTE Gioia e pace per mill'anni.
BARTOLO Obligato in verità.
(Questo volto non m'è ignoto,
non ravviso... non ricordo...
Ma quel volto... ma quell'abito...
Non capisco... chi sarà?)
CONTE (Ah se un colpo è andato a vuoto
a gabbar questo balordo,
la mia nuova metamorfosi
più propizia a me sarà.)
Gioia e pace, pace e gioia.
BARTOLO Ho capito. (Oh ciel, che noia!)
CONTE Gioia e pace ben di cuore.
BARTOLO Basta basta, per pietà.
(Ma che perfido destino!
Ma che barbara giornata!
Tutti quanti a me davanti!
Che crudel fatalità!)
CONTE (Il vecchion non mi conosce:
oh mia sorte fortunata!
Ah mio ben, fra pochi istanti
parlerem con libertà.)

BARTOLO Insomma, mio signore,
chi è lei si può sapere?
CONTE Don Alonso
professore di musica ed allievo
di don Basilio.
BARTOLO Ebbene?
CONTE Don Basilio
sta male, il poverino, ed in sua vece...

tutore che poco prima lo ha espulso di casa; e vuole prendersela fin da subito, burlandosi del padrone già nell'inchinarglisi davanti.

Il materiale musicale del Duetto è rudimentale (se ne veda la musica alle pp. 67-76). La forma musicale si basa su due strutture molto nettamente distinte. Occupiamoci innanzitutto della prima, che tiene le prime dieci battute, si ripete poi alle miss. 14-21, riprende alle miss. 28-29 e chiude infine il cerchio a miss. 35(-37). Le due prime battute del brano enunciano due motivetti elementari, A e B, a mo' di botta e risposta: A è una sorta di cinguettio dei violini primi, sei $Si_{4\flat}$ ribattuti che sul battere di mis. 2 guizzano all'insù, sul Re_5; B è una specie di frullo dei due clarinetti (sostenuti da due fagotti), tutto trilli e mossette, rigirato all'ingiù sul battere di mis. 3, sul Re_4. Due figurette quasi meccaniche: A archi, B fiati; A tutta acciaccature, B tutta trilli; A apre, B chiude; A staziona sul I grado, B parte dal V grado e con un salamelecco ritorna al I. Queste due figure musicali si chiamano e si respingono come Bibì & Bibò, come Black & White: sono fatte apposta per ripetersi meccanicamente, A nelle battute dispari e B in quelle pari. Al di sotto scorre placido e uniforme un morbido tappeto di crome cullanti, violini II viole violoncelli. Nulla di più.[24]

Tracciato nelle prime due battute il palcoscenico sonoro, a partire dalla terza le voci dei due interlocutori esplicitano il senso delle due figurette strumentali A e B. Don Alonso, il Conte travestito da maestro di musica, sciorina il suo beneaugurante saluto doppiando la figura A, come se fosse una salmodia monocorde, una giaculatoria: dopotutto i maestri di cappella sono solitamente degli ecclesiastici; il salto all'insù ricalca l'accento melodico della frase: «Pace e gioia sia con *vói*», «Gioia e pace per mill'*án*ni». La tiritera di Don Alonso è fatta apposta per essere ripetuta: il primo effetto comico ricercato da Sterbini e potenziato da Rossini sta proprio nella reiterazione del modulo. Reiterazione che nel corso del Duetto raggiunge il parossismo: sentiamo nove volte per intero la figura A, e di rimando dieci volte la figura B (infatti B fa capolino un'ultima volta, a mis. 35, a mo' d'un

---

[24] Anche la struttura armonica è rudimentale: così rudimentale che per una volta la si può spiegare anche ai ragazzi della Secondaria. Il teatrino delle due figurette contrapposte A e B si staglia su un pedale di tonica, il $Si_{0\flat}$ dei contrabbassi tenuto da mis. 1 a mis. 6; a miss. 7-10, per effetto della cadenza d'inganno più semplice del mondo, il $Si_{0\flat}$ scende al Sol_0: ciò ch'è stato detto tre volte in $Si_\flat$ maggiore viene ora ridetto tal quale due volte in Sol minore.

A studenti appena appena più avanzati si potrà poi spiegare che tutto il Duetto non si schioda mai davvero da $Si_\flat$ maggiore, tutt'al più adombra una modulazione verso Fa maggiore a miss. 11 e 22 ma senza portarla a compimento. Di sicuro, l'interesse primario di questo pezzo non sta nell'architettura delle tonalità, che qui è del tutto rudimentale: e lo stesso vale per molta altra musica operistica.

beffardo congedo); inoltre a miss. 28 e 29 le due figure s'incastrano a mosaico. Sentiamo Alonso dire dodici volte *gioia*, undici volte *pace*. Quest'insistenza è tanto più insopportabile per l'interlocutore quanto più si presenta imperturbabile: nella sua deliberata sfrontatezza, Alonso salmodierebbe la sua nenia fino a sera. Già così la reiterazione suscita un effetto combinato di accumulo e dilazione, che determina un incremento della tensione: sentiamo che qualcosa deve accadere, ma non sappiamo cosa né quando, perché il gioco al massacro del finto maestro di musica procede imperterrito.

La figuretta B corrisponde alla replica di Don Bartolo, anche se Don Bartolo *non* doppia la parte dei clarinetti e dei fagotti – gli strumenti che mimano l'inchino di convenienza – ma recita liberamente le sue formule di cortesia: «Mille grazie, non s'incomodi», «Obbligato in verità». Solo che, a furia di ripeterle – costrettovi dall'insistenza dell'importuno visitatore e dall'osservanza delle regole di buona creanza –, il sangue gli si scalda dentro e la collera gli sale in collo; ma deve far finta di niente. L'uno (Alonso) finge a bella posta, l'altro (Bartolo) finge per civiltà; il primo, più tiene duro più se la ride, il secondo, più tiene botta più rischia di sbottare.

È appunto quel che càpita là dove scatta, di punto in bianco, la seconda struttura musicale del brano, corrispondente ai versi del libretto che a p. 49 sono evidenziati dallo sfondo grigio. Lì esplode, per tre volte (miss. 11, 22, 30), l'energia repressa nelle battute precedenti: Alonso-Almaviva sfoga la smania di finalmente incontrare Rosina, Bartolo sfoga il dispetto alimentato dall'ignoto seccatore. Ciascuno dei due si abbandona al cicalamento, al sillabato a raffica: è un espediente tipico dell'opera comica, spinto qui all'acme. Se il beffardo inchino di Don Alonso ha instaurato un dialogo assurdo, che gira e rigira perennemente *surplace*, lo sbotto della smania e della furia manda all'aria qualsiasi forma di dialogo tra i due: ciascuno rimugina freneticamente tra sé.

Al primo ascolto, questo Duetto suscita l'ilarità dell'ascoltatore. Al secondo, al terzo ascolto, possiamo cercare di focalizzare alcuni dei procedimenti che la procurano. Ne evidenzio tre. Tutti e tre implicano una dimensione scenica, estendono cioè la diade parola↔musica alla triade parola↔azione↔musica.

(1) C'è un fattore metrico, ed è macroscopico. Esso coinvolge il testo verbale, la musica, e di riflesso l'azione. Nelle nostre scuole sono rimasti in pochi i docenti d'Italiano e Latino che inculchino i rudimenti della metrica poetica nei loro allievi; per l'Educazione musicale è un danno, giacché la struttura metrica è un dato costitutivo in ogni composizione musicale, e il rapporto tra la metrica poetica e la musicale offre un potente sussidio alla

comprensione musicale.[25] Basti ricordare che il compositore lavora su un materiale (i versi) metricamente preformato, un materiale dotato d'un profilo ritmico determinato, che il ritmo musicale potrà assecondare o contrastare ma non ignorare. In questo senso, il ritmo del verso è uno strumento a disposizione dell'espressione canora – e della rappresentazione teatrale. Per fortuna il sistema metrico italiano, almeno per quel poco che davvero importa ai fini della comprensione musicale, non presenta difficoltà impervie; può perfin succedere che sia il docente di Educazione musicale a supplire alle omissioni dei colleghi d'Italiano e Latino, con vantaggio di tutti.

Le frasi di rito che Alonso e Bartolo si scambiano sulla soglia di casa sono ottonari; e anche i loro frenetici borborigmi sono ottonari. L'ottonario italiano, con la sua marcata regolarità, porta iscritto nella sua struttura e nella sua storia la propensione verso la ronda, la carola, la ballata narrativa, la filastrocca fanciullesca (senza con ciò escludere toni più severi): si veda il piccolo campionario offerto a p. 53.[26] Il verso ottonario, col settenario, è anche statisticamente il preferito nella librettistica italiana. Nel libretto di Sterbini l'ottonario strafà addirittura: sono tessuti interamente o parzialmente in ottonari più della metà dei pezzi chiusi dell'intero *Barbiere*.[27] Anche Rossini ci sguazza, nell'ottonario: in particolare il sillabato a raffica, ch'egli predilige, riesce meglio coll'ottonario che con qualsiasi altro verso.[28]

Nell'Ottocento (e anche nel Sette) la regola di base prevede che un verso poetico corrisponda a due battute musicali. È una regola elastica. Nel caso del nostro Duetto, un ottonario («Pace e gioia sia con voi», oppure «Mille grazie, non s'incomodi») sta in *una* battuta: più esattamente, comincia in una battuta e finisce nella successiva. Finito l'ottonario di Alonso, attacca quello di Bartolo, poi riprende Alonso, e così via. In particolare, l'ottonario si presta bene a una realizzazione musicale isocrona, ogni sillaba lo stesso valore musicale: le otto sillabe di «Pá-ce^e *gió*-ia sía con *vó*-i» sono otto crome (una battuta); e gli accenti cadono alternativamente su una sillaba sì e l'altra no: accenti principali su *gió-ia* e *vó-i*, accenti secondari su *pá-*

---

[25] Cfr., in questo stesso fascicolo, il mio contributo *Sillaba, quantità, accento, tono*, con una breve appendice di suggerimenti bibliografici (pp. 183-218).

[26] L'ottonario presenta accenti principali (obbligatori) in terza e settima posizione, accenti secondari (non obbligatori) in prima e quinta; le sillabe pari sono tutte atone. Nei termini della metrica quantitativa latina e greca, la regolare alternanza di arsi e tesi si può anche descrivere – ma si tratta d'una mera analogia – come una serie di quattro trochei.

[27] Più precisamente (cfr. la Tabella a p. 46) i nn. 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14 e 16.

[28] È rivelatore che in un punto i quinari di Sterbini («Questo soldato | m'ha maltrattato... | Il poverino | cotto è dal vino...», nel Finale I, n. 9) siano diventati ottonari in mano a Rossini («Questa bestia di soldato, | mio signor, m'ha maltrattato... | Perdonate, poverino, | tutto effetto fu del vino...»).

Schema metrico dell'ottonario italiano (trocaico)

/	×	/	×	/	×	/	×	
–	∪	–	∪	–	∪	–	∪	
Quan-	t'è	*bél-*	la	gio-	vi-	*néz-*	za,	
che	si	*fúg-*	ge	tut-	ta-	*ví-*	a!	(LORENZO DE' MEDICI, *Canzona di Bacco*)
Bel-	le	*ró-*	se	por-	po-	*rí-*	ne,	
che	tra	*spí-*	ne					
su	l'au-	*ró-*	ra	non	a-	*prí-*	te...	(GABRIELLO CHIABRERA, *Scherzi*)
Su 'l	ca-	*stél-*	lo	di	Ve-	*ró-*	na	
bat-	te^il	*só-*	le^a	mez-	zo-	*giór-*	no...	(GIOSUE CARDUCCI, *La leggenda di Teodorico*)
Per	i	*prá-*	ti,^a	tem-	po	*pér-*	so,	
se	ne	*vá*	Bo-	na-	ven-	*tú-*	ra;	
ma	quel	*tó-*	ro	sul-	l'al-	*tú-*	ra	
lo	con-	*tém-*	pla	di	tra-	*vér-*	so.	(SERGIO TOFANO, *Il signor Bonaventura*)
Sta-	bat	*má-*	ter	do-	lo-	*ró-*	sa	
iu-	xta	*crú-*	cem	la-	cri-	*mó-*	sa,	
dum	pen-	*dé-*	bat	fi-	li-	*ús.*		(sequenza attribuita a JACOPONE da Todi)

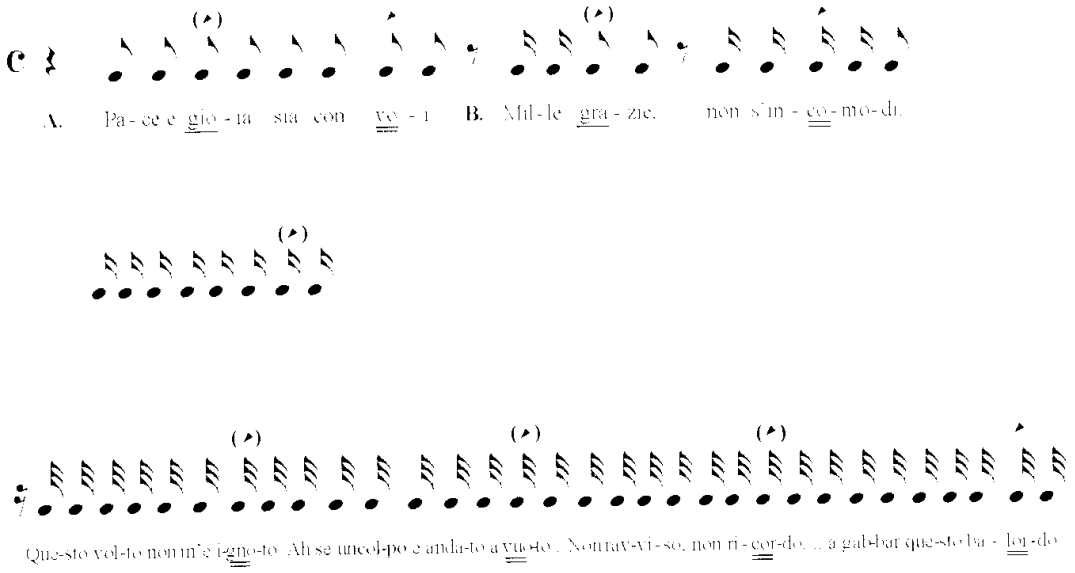
ce e *sía*. A questo schema rigido si attiene – come se solfeggiasse con la mano – il finto maestro di musica che ha bussato alla porta di Don Bartolo.

Beninteso questa versione musicale dell'ottonario è estremizzata, un po' caricaturale.[29] Infatti Bartolo, il sussiegoso Dottore, replica alla tiritera ottosillabica di Alonso con un ottonario assai più urbanamente articolato: «Mille grazie, – non s'incomodi» (cfr. p. 54). Alonso posa, il Dottore no.

Alla contrapposizione tra chi posa e chi no, concretamente realizzata nella diversa scansione dell'ottonario da parte di Alonso e Bartolo, si oppone – ed è una piccola catastrofe metrica – il passaggio repentino al borborigmo interiore. Se l'ossequioso inchino di Almaviva travestito ha come

[29] Nel *Barbiere di Siviglia*, soltanto l'Aria della vecchia Berta («Il vecchiotto cerca moglie», n. 14) e qualche altro passo che punta all'assurdo (la seconda sezione dell'aria di Don Bartolo n. 8, «Signorina, un'altra volta»; e nel Finale I, n. 9, il concertato «Questa bestia di soldato» e gran parte della stretta, «Mi par d'esser con la testa») si attengono alla traduzione musicale schematicamente isocrona dell'ottonario (cfr. qui p. 188).

Nella prassi, ogni verso italiano ammette un ventaglio di soluzioni ritmiche assai diverse: un ventaglio non illimitato – p. es. non si potrà mai collocare l'accento musicale sulla sesta o sulla quarta sillaba d'un ottonario – ma insomma variato. FR. LIPPMANN, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986, offre un eloquente campionario sistematico delle soluzioni ritmiche contemplate per ciascuna misura dei versi italiani (l'ottonario a pp. 161-231).



unità metrica di base la croma («Pace e gioia sia con voi», una sillaba = una croma), lo sbotto della smania amorosa e della furia collerica contrae di colpo l'unità metrica di base: i due si (e ci) rovesciano addosso una gragnola di biscrome («Questo volto non m'è ignoto», una sillaba = una biscroma). L'effetto di zoom metrico è potenziato dal vertiginoso scarto dei valori: il rapporto di riduzione dalla prima struttura alla seconda (da «Pace e gioia...» a «Questo volto non m'è ignoto...») non è di 1 : 2 ma di 1 : 4. Ci vogliono quattro sillabe (quattro biscrome) del borborigmo di Alonso e Bartolo per farne una del saluto iniziale (in crome); se in una battuta dei salamelecchi tra Alonso e Bartolo ci sta un ottonario (otto crome), in una battuta dei loro frenetici *a parte* ce ne stanno quattro (trentadue biscrome). Basta sbirciare la partitura: se a p. 370 della partitura qui riprodotta ci stanno quattro battute in un sistema, a p. 371 ce ne stanno a malapena due, a p. 374 soltanto una. Soprattutto lo si sente – e lo si vede – dallo sforzo che di colpo i due cantanti ci devon mettere nel mitragliare lo scilinguagnolo dei trentaduesimi.

Tanto più esilarante riesce l'impassibile ritorno alla struttura di partenza, là dove come se niente fosse rispunta il passo quieto dell'attacco, il cinguettio dei violini, il frullo dei clarinetti, la placida salmodia di «Gioia e pace» – e la persecuzione del povero Dottore costretto a far buon viso (miss. 14, 28, 35). La struttura metrico-ritmica della musica ha insomma stabilito l'inquadratura dell'intera scena: un piano allargato per la *gag* dell'ossequioso maestrucolo all'indirizzo del bisbetico Dottore; e un primo piano per le rimuginazioni delle due macchiette. Dall'una all'altra inquadratura, lo zoom metrico.

(2) C'è un fattore teatrale, ed è anch'esso vistosissimo. Le due strutture musicali si oppongono in quanto 'dialogo *vs* a parte', 'azione *vs* riflessione', 'tempo che scorre *vs* tempo che ristagna'.[30] Da un lato abbiamo un'azione cerimoniosa, una riverenza spinta all'eccesso, che di riflesso induce fastidio impazienza insofferenza nel destinatario di tante smancerie. Dall'altro abbiamo l'esternazione del doppio e simmetrico tumulto interiore che agita i due contendenti, la furia di Don Bartolo che si sente perseguitato, la foia amorosa di Almaviva che non vede l'ora di parlare a tu per tu con Rosina.

L'effetto teatrale primario è segnalato sulla pagina da due simboli grafici ben poco appariscenti, le parentesi che racchiudono i vv. 5-8 e 9-12, 17-20 e 21-24. Nei testi teatrali le parentesi indicano l'*a parte*, il discorso che convenzionalmente l'attore rivolge agli spettatori, rompendo per così dire la "quarta parete" – la parete invisibile che separa idealmente il palcoscenico dalla sala teatrale – senza che gli altri attori in scena se ne avvedano. Qui gli *a parte* sono due, simultanei. In teatro le parentesi non si vedono, se non appunto attraverso l'ammiccante gestualità degli attori rivolti al pubblico o ostentatamente rinchiusi in sé stessi (solo nel teatro di Brecht potremmo immaginare che due comparse vengano in scena inalberando le parentesi su due cartelli). Ma in musica, in questo Duetto del *Barbiere di Siviglia*, invece le parentesi si sentono, eccome: attraverso lo zoom metrico, attraverso l'opposizione crome *vs* biscrome, attraverso lo scarto repentino dai cinguettii e dai frulli al sillabato a raffica (e ritorno) noi abbiamo la percezione immediata e inequivocabile dei due diversi regimi di comunicazione teatrale che qui si alternano.

(3) C'è un terzo fattore, d'ordine drammatico, rappresentativo. È meno palmare, ma in realtà non sfugge a nessuno spettatore, a nessun ascoltatore che tenga sott'occhio la situazione, o almeno il libretto (cfr. p. 49). La prima struttura musicale, quella dell'azione veramente agìta in scena (il saluto di Alonso, il crescente fastidio di Bartolo), è improntata alla finzione; mentre la seconda struttura, quella dell'azione improvvisamente interrotta e sospesa (i borborigmi a rotta di collo), rivela il vero. Nel rivolgersi al padron di casa, il Conte d'Almaviva finge: è travestito; augura «Pace e gioia» con smaccata ironia sol per esasperare il padron di casa; risponde a pappagallo.

---

[30] Si può dire che il tempo dell'inchino di Don Alonso "scorre", anche se la *gag* di Don Alonso consiste nel farlo girare a vuoto, nell'impedire che l'azione proceda (è un effetto tipico del teatro comico, che la musica può magnificare a dismisura): ma l'effetto di stasi è appunto il risultato d'un freno artificialmente imposto al naturale scorrere del tempo. Nei borborigmi *a parte*, al contrario, lo scorrere del tempo si arresta per davvero: è una manciata di secondi, ma nel teatro di parola quest'indugio non sarebbe ammesso, nel teatro in musica invece sì.

Bartolo si trattiene, reprime la collera, per civiltà mantiene, fin che può, un certo contegno; poi però passa a scimmiottare l'importuno (miss. 18-19, 21), passa dunque anch'egli a una forma di finzione.

Nelle sezioni in trentaduesimi invece ciascuno dei due è soltanto sé stesso: il Conte è tutto spasimante, il Dottore è tutto furibondo. Anche qui il testo gronda ironia, ma è ironia inconsapevole, involontaria. Il Dottore: «Questo volto non m'è ignoto» (lo ha visto un paio d'ore prima); «ma quel volto... ma quell'abito...» (è il volto del soldato, ma con l'abito di Don Basilio); «ma che barbara giornata! | tutti quanti a me davanti!» (e invece è sempre solo lui). Il Conte: «a gabbar questo balordo» (proprio così aveva storpiato il nome di Bartolo, quando s'era finto ubriaco davanti a lui); «la mia nuova metamorfosi»[31] (infatti è la terza: prima studentello squattrinato; poi soldato avvinazzato; ora maestrino di musica); «parlerem con libertà» (lo spera: ma non ci arriverà).

Nell'insieme, i tre fattori evidenziati nella scena – l'articolazione metrica, l'articolazione teatrale, l'articolazione drammatica – additano tutti un'importante peculiarità che distingue il teatro d'opera dal teatro di parola e gli conferisce una teatralità del tutto speciale: l'opera in musica struttura molto più nettamente il tempo dell'azione, il *timing* dei movimenti scenici, e anche il tempo interiore. La musica padroneggia il tempo, e dunque determina a modo suo l'azione scenica.

Lo conferma il confronto col testo del *Barbier de Séville* di Beaumarchais, la commedia del 1775 donde è tratto *Il barbiere di Siviglia* di Sterbini e Rossini. Nel punto corrispondente al nostro Duetto (atto III, scena II) troviamo le stesse parole di Almaviva a Bartolo:[32]

> IL CONTE – Che la pace e la gioia alberghino sempre in questa dimora!
> BARTOLO (*bruscamente*) – Mai augurio venne più a proposito. Che volete?

La battuta dello pseudo-Alonso esprime un'ironia feroce, visto ch'era stato lui stesso, Almaviva, la causa del putiferio suscitato in casa di Bartolo nell'atto precedente (e infatti il Dottore gli risponde a tono). Ma la *gag* muore lì, non dà luogo ad un lazzo ripetuto; mentre sulla reiterazione, e sull'effetto di accumulo e saturazione che ne deriva, la musica ci gioca magnificamente.[33]

---

[31] La partitura ha appianato sia quest'uscita sdrucciola sia quella del v. 7, *abito*: nella raffica dei trentaduesimi la sillaba sopranumeraria d'un verso sdrucciolo – la nona sillaba dell'ottonario – sarebbe un grano di sabbia gettato nel meccanismo d'un orologio.

[32] Cito dalla traduzione di Andrea Calzolari (P.-A.-C. DE BEAUMARCHAIS, *La trilogia di Figaro*, Milano, Oscar Mondadori, 1991, p. 79).

[33] Già il *Barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello (Pietroburgo 1782) espande la *gag* di

Faccio tuttavia osservare che questa facoltà della musica operistica di dilatare a beneplacito il tempo dell'azione, che a noi sembra scontata, non lo era per tutti, se un rossiniano per la pelle come Stendhal trovò «fiacco» questo Duetto: «lo spettatore finisce con lo spazientirsi come il tutore», dice.[34] In altre parole, a Stendhal il Duetto non pare credibile sul piano del realismo: è come se Almaviva facesse di tutto per alimentare i sospetti di Bartolo, ossia proprio ciò che sarebbe suo interesse evitare. È invero curioso che uno spettatore scaltrito come Stendhal potesse applicare un criterio di verosimiglianza così ingenuo ad un brano di teatro musicale così apertamente paradossale.

3. *Un fortilizio ben guardato*

Ho scelto «Pace e gioia sia con voi» non solo perché si presta bene ad illustrare in termini elementari quell'intreccio di parola↔azione↔musica che in prospettiva didattica può facilitare un approccio pertinente alla musica operistica. L'ho scelto anche perché questo è un brano-chiave nell'economia drammatica del *Barbiere di Siviglia*, che consente di accedere al significato complessivo dell'opera. Nel duetto vediamo infatti il Conte d'Almaviva impegnato nell'azione che sottende tutta l'opera, tutta la commedia: quest'azione, detta in sintesi, è l'accesso al fortilizio, un accesso

---

Beaumarchais in un lazzo pantomimico che prefigura il duetto di Rossini (Conte: «Gioia e pace sia con voi» – Bartolo: «Pace pur dia il cielo a voi» – C.: «Vi desio e gioia e pace» – B.: «Buon augurio: inver mi piace» – C.: «Pace e gioia...» – B.: «(Ohimè, che noia!)» – C.: «Pace e gioia, gioia e pace | io vi vengo ad augurar» ...). Cito dall'edizione critica del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello curata da Francesco Paolo Russo («Concentus Musicus», XI, I-II), Laaber, Laaber, 2001. In linea generale il libretto di Paisiello, stilato da un francofono (russo?) che non sapeva granché bene l'italiano, ricalca pedissequamente l'originale francese; qui lo amplifica. Sull'incerta paternità, cfr. L. BIANCONI, *Wer schrieb das Libretto zu Paisiellos "Barbiere di Siviglia"?*, «Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung», n. 12, luglio 2005, p. 6 sg.

[34] STENDHAL, *Vita di Rossini* cit., p. 122. In un altro commento al *Barbiere* Stendhal dimostra un'analoga sordità (o cecità) di fronte alle paradossali distorsioni della struttura temporale in Rossini. In *Roma, Napoli, Firenze* (1817/1824) osserva: «Di notevole, nel *Barbiere di Siviglia*, trovo soltanto il terzetto del second'atto tra Rosina, Almaviva e Figaro. Però questo canto, invece di applicarsi a uno scioglimento d'intreccio, dovrebbe riferirsi a parole di carattere e di partito preso. Quando il pericolo è vivo, quando un minuto può perdere ogni cosa o salvare ogni cosa, dà troppa noia sentir ripetere dieci volte le stesse parole. (Per la musica, sono dieci idee diverse.) Questa *assurdità necessaria* della musica si può facilmente schivare» (il corsivo è nell'originale; cito, con ritocchi, dall'edizione Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 174 sg.). L'«assurdità necessaria», par di capire, consiste per Stendhal nel fatto che talvolta il discorso musicale, per potersi sviluppare, finisce col frenare l'azione (a furia di cantare «Zitti zitti, piano piano» i tre fuggiaschi restan lì, e intanto Don Bartolo rimuove la scala dal balcone, intrappolandoli). Appunto questa caratteristica, questo potenziale handicap del tempo musicale, Rossini adibisce a effetti di comicità teatrale, sia nel Terzetto del balcone (n. 16) sia nel Duetto che stiamo esaminando.

sempre tentato, sempre contrastato, sempre negato. È dall'inizio dell'opera che il Conte ci prova, coll'aiuto di Figaro, coll'aiuto di Rosina; ci riuscirà solo verso la fine dell'opera, grazie alla chiave del balcone di cui Figaro furfantescamente si sarà impossessato approfittando della baraonda nel Quintetto (n. 13). Dunque il duetto ci porta dritti al cuore dell'azione teatrale.

Beaumarchais per primo descrive la sua commedia nei termini d'un assedio. Nella prefazione che ha anteposto alla prima edizione della commedia (1775), a mo' d'autodifesa dopo lo scandalo delle prime recite, il drammaturgo ci ha fornito con parole esplicite il "modello" dell'azione:[35]

... Un Vegliardo innamorato vuole ammogliarsi entro domani con la propria Pupilla; un giovane Amante più abile di lui lo previene e la sposa quel giorno stesso, in barba al Tutore e dentro la sua stessa casa. ... [Lo scopo dell'azione, per il Conte Almaviva, è di] attestarsi dentro un fortino, difeso dalla vigilanza e dal sospetto, e d'ingannare un uomo che, abilissimo nello sventare le manovre, obbliga il nemico alle più leste giravolte per non vedersi disarcionato all'improvviso. ...[36]

Che il problema di Almaviva sia penetrare nella fortezza, espugnare il baluardo di casa Bartolo, impossessarsi dell'agognato bottino, ossia di Rosina, la pupilla del tutore, lo rivela già la sequenza dei quadri scenici. Si osservi di nuovo la Tabella di p. 46.

(1) Il primo quadro, sul terminar della notte, si svolge all'aperto, su una piazza di Siviglia: vediamo la casa di Don Bartolo da fuori. Ringhiera praticabile; gelosia: chiusa. Si socchiuderà appena appena, sol perché Rosina accenni due parole di risposta alla Canzone di Lindoro (n. 3) e lasci cadere di nascosto un biglietto amoroso; ma verrà prontamente inchiavardata dal di dentro.

(2) Nel secondo quadro siamo nella casa del Dottore. Vediamo la gelosia da dentro: dunque l'azione – la penetrazione nel fortino – progredisce. Lì arriverà lo scalmanato sottufficiale ubriaco; ma Don Bartolo gli sbarrerà il cammino, e Almaviva se ne andrà scornato, scortato dalla polizia (n. 9).

(3) Nel second'atto siamo in un'altra stanza della casa del Dottore: è lì che bussa il maestrino di musica. Stavolta riuscirà ad attestarsi un po' più a lun-

---

[35] Qui uso il termine 'modello' nell'accezione dei narratologi: il modello narrativo costituisce la struttura fondamentale della narrazione e comporta una «serie di funzioni riportabili a un modello narrativo proprio di un *corpus* di narrazioni affini» (cfr. SEGRE, *Narratologia e teatro* cit. e *Analisi del racconto* cit.).

[36] Traduco dalla *Lettre modérée sur la chute et la critique du "Barbier de Séville"*, in P.-A.-C. DE BEAUMARCHAIS, *Œuvres*, a cura di P. e J. Larthomas, Paris, Gallimard, 1988 («Bibliothèque de la Pléiade», 22), pp. 274 e 277.

go dentro il fortilizio, ma a costo di mille compromettenti fandonie escogitate sui due piedi per non venir sbattuto fuori all'istante; compierà però un passo falso e verrà infine estromesso alla fine del Quintetto (n. 13); quanto alle fandonie, le sconterà nel quadro seguente.
(4) Da ultimo, dopo il Temporale (n. 15), nella stessa stanza o in un'altra – il libretto è evasivo su questo punto – penetreranno per la finestra Almaviva e Figaro. Stavolta, inopinatamente, sarà Rosina a respingere il presunto "Lindoro", messa sul chi vive dal tutore circa le mire del fantomatico Conte Almaviva (nessuno dei due infatti l'ha mai visto, se non nei suoi travestimenti). L'ostacolo sembra irrimediabile ma alla fin fine viene superato facilmente: è il momento dell'agnizione, del riconoscimento della vera identità del Conte, procurato mediante la "sbottonatura" di Almaviva,[37] che finalmente mostra la sua magnifica livrea di Grande di Spagna e depone i camuffamenti tentati invano per espugnare il carcere di Rosina e portar via con sé la bella prigioniera.

Questo "modello" sintetizza bene la dinamica di fondo dell'intera commedia. A ciascuna delle quattro sequenze corrisponde un'apparenza del Conte, studente, poi soldato, poi maestro di musica, infine nobile qual è; a ciascuna corrisponde una fase del lungo assedio; ciascuna sequenza culmina in un progetto o in un tentativo di sbaragliare il fortilizio (il duetto Figaro/Almaviva n. 4; il Finale n. 9; il Quintetto n. 13; il Terzetto n. 16).

Il modello enunciato da Beaumarchais distribuisce anche in uno spazio mentale ordinato i ruoli degli attori. Dice la prefazione del 1775:

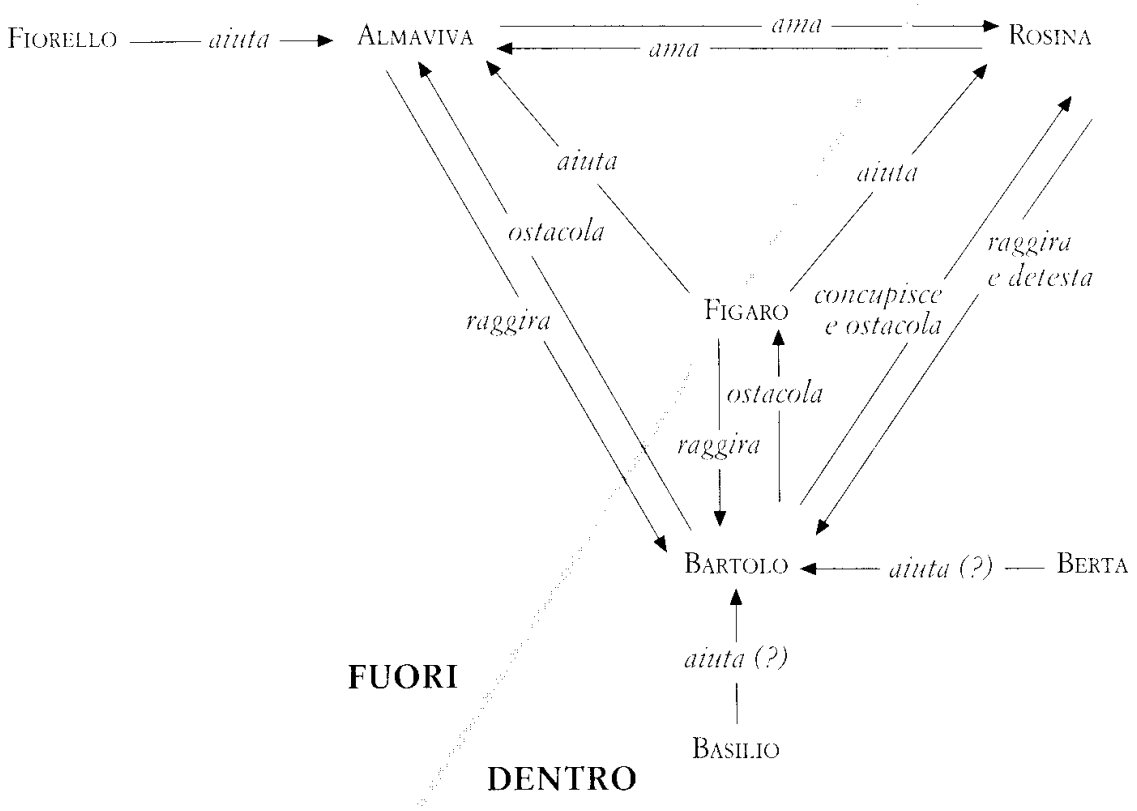
... non volendo fare altro che un drammetto spassoso e senza fatica, una specie d'*imbroglio*,[38] mi è bastato far sì che il Macchinista [ossia il Macchinatore, l'Intrigante], anziché uno scellerato infame, fosse un ragazzotto bizzarro, un uomo disinvolto, pronto a ridere sia del successo sia del fallimento delle proprie imprese, perché l'opera, anziché sfociare in un Dramma serio, divenisse una Commedia assai gaia; ed è bastato che il Tutore fosse un po' meno sciocco di tutti quelli che vediamo ingannare nei teatri perché ne derivasse un gran movimento nel dramma e soprattutto la necessità di dar più carica agl'intriganti. ...

---

[37] Il termine 'sbottonatura', nel gergo teatrale, indica «l'espediente con cui un sovrano o un personaggio di molto potere svela la sua presenza all'ultimo atto del dramma, a volte persino rivelandosi fisicamente, facendo cioè vedere la ricca uniforme che rivela l'elevato grado sociale, indossata sotto gli abiti comuni (di qui sbottonatura) e si palesa per esplicitare il fine morale del dramma: la premiazione dei personaggi virtuosi e la punizione dei malvagi» (A. PALADINI VOLTERRA, *Verso una moderna produzione teatrale. Appendice I: Il repertorio a Venezia dal 1795 al 1797. Appendice II: Cenni critici per una bibliografia sul dramma borghese in Italia*, «Quaderni di Teatro», V, n. 20, maggio 1983, pp. 87-144: 141).

[38] In italiano nel testo della *Lettre modérée* (*loc. cit.*, cfr. nota 36).

Costellazione dei personaggi nel *Barbiere di Siviglia* di Sterbini-Rossini



Rispetto alla solita storia dei giovani che vogliono gabbare i vecchi, le peculiarità del *Barbier de Séville* – intatte nel *Barbiere di Siviglia* – sono dunque essenzialmente tre: (1) il «fortino» da espugnare; (2) un tutore (Bartolo) «un po' meno sciocco» del solito; (3) un «macchinatore» (Figaro) che sia «pronto a ridere sia del successo sia del fallimento delle proprie imprese» – e davvero Figaro non ne imbrocca molte, in Rossini ancor meno che in Beaumarchais: ha dunque abbondante motivo per ridere di sé stesso e render «assai gaia» la commedia.[39]

Se ne ricava una costellazione di personaggi come quella rappresentata qui sù. Essa si fonda essenzialmente sul consueto triangolo, un Giovane ama riamato una Giovane, che però gli viene contesa da un Vecchio che

[39] Sul ruolo di Figaro in Beaumarchais e in Rossini, e sulla genesi dell'opera, rinvio all'ottima dissertazione di S. LAMACCHIA, *Il vero Figaro e il falso Lindoro: riesame del "Barbiere" di Rossini* (Bologna, Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali, 2005, di prossima pubblicazione).

"Convenienze teatrali" nel *Barbiere di Siviglia* di Sterbini-Rossini

FIORELLO (baritono)
(1) Introduzione

ALMAVIVA (tenore)
(1) Introduzione
(3) Canzone
(4) Duetto
(9) Finale I
(10) Duetto
(13) Quintetto
(16) Terzetto
(17) Aria
(18) Finaletto II

FIGARO (baritono)
(2) Cavatina
(4) Duetto
(7) Duetto
(9) Finale I
(13) Quintetto
(16) Terzetto
(18) Finaletto II

ROSINA (contralto)
(5) Cavatina
(7) Duetto
(9) Finale I
(11) Aria
(13) Quintetto
(16) Terzetto
(18) Finaletto II

BARTOLO (basso)
(8) Aria
(9) Finale I
(10) Duetto
(12) Arietta
(13) Quintetto
(18) [Finaletto II]

BERTA (soprano)
(9) [Finale I]
(14) Aria
(18) [Finaletto II]

BASILIO (basso)
(6) Aria
(9) [Finale I]
(13) Quintetto
(18) [Finaletto II]

su di lei esercita un potere di coercizione. Se si confronta la costellazione dei personaggi col sistema dei ruoli vocali (cfr. qui sopra), vediamo che il triangolo s'incardina sul solito meccanismo, «il tenore ama un soprano di cui il basso è geloso».[40] Ma a questo schema risaputo, che si attaglia altrettanto bene alla *Lucia di Lammermoor* o alla *Traviata*, all'*Elisir d'amore* o a *Un ballo in maschera*, si aggiungono appunto i caratteri specifici indicati da Beaumarchais. Il «fortino» dov'è segregata e custodita Rosina configura un fuori e un dentro fisicamente concretati nei quadri scenici (lo abbiamo visto), ma anche mentalmente strutturati nella posizione relativa dei personaggi. Almaviva è fuori ma vorrebbe entrare; Rosina è dentro ma vorrebbe uscire; Bartolo è dentro e impedisce che Almaviva entri, che Rosina esca.

[40] Che qui il soprano sia un contralto non àltera la struttura del triangolo.

Bartolo è aiutato dal di dentro da Berta e da Don Basilio: non è un grand'aiuto – Berta è stolida, Basilio è infido e corruttibile –, ma deve accontentarsi. Del resto, è abilissimo nel difendersi da sé, è un osso duro, dà del gran filo da torcere ai suoi aggressori: fino all'ultimo, non si lascerà gabbare da nessuno. Alla fine, paradossalmente, lui stesso aiuterà i nemici: togliendo la scala dal balcone, agevola senza volerlo e senza saperlo la definitiva presa di possesso del baluardo e facilita la conclusione del matrimonio tra Almaviva e Rosina, che i due volevano andare a stipulare a casa di Figaro.

Quanto a Figaro, il «macchinista», è un po' fuori e un po' dentro: e questo gli dà una posizione del tutto singolare nella costellazione. Il suo spazio è Siviglia tutt'intera; ma come faccendiere, barbiere e chirurgo di Don Bartolo ha libero accesso alla sua casa, ne conosce gli anditi e le segrete, ne incrina le difese (mette in scacco Berta e gli altri domestici) e cerca di rafforzarvi le postazioni conquistate. È un agente doppio, un doppiogiochista per ruolo e per indole (lui stesso se ne vanta nella sua cavatina);[41] è anche un personaggio incredibile, nell'opera di Sterbini e Rossini, pieno d'un'esuberanza che sconfina nella megalomania, uno che di buonora va in giro per le strade deserte di Siviglia cantando «Largo al factotum della città...».

La costellazione dei personaggi su cui si fonda l'azione del *Barbiere di Siviglia* coincide non soltanto con la distribuzione dei ruoli vocali (il Tenore giovane, i Bassi vecchi, il Baritono «macchinista» dell'intreccio),[42] ma corrisponde anche alla distribuzione dei pezzi. Alludo alle notorie "convenienze teatrali", ossia a quel computo che contabilizza i numeri chiusi d'un'opera in base al rango artistico e alla capacità contrattuale dei cantanti: un computo che ai critici è spesso sembrato un'odiosa forzatura paleo-sindacale imposta alle esigenze dell'invenzione artistica, una camicia di forza inflitta alla libertà del drammaturgo. In realtà la distribuzione ponderata dei pezzi è una garanzia imprescindibile per assicurare l'efficacia teatrale dell'opera in musica. Se, come ho detto, nell'opera lirica «il personaggio è la sua voce», e se di conseguenza in un'opera intesa come dramma musicalmente realizzato conta il personaggio che canta, la quantità e la portata dei pezzi offerti a un dato cantante e al suo personaggio ne determinano l'incidenza nell'economia complessiva del dramma musicalmente realizza-

---

[41] Cfr. J. SCHERER, *La dramaturgie de Beaumarchais* (1954), Paris, Nizet, 1999, p. 220.

[42] In quest'epoca il ruolo del baritono, per la verità, non è ancora consolidato e riconosciuto come registro autonomo, distinto dal basso; cfr. M. BEGHELLI, *Sulle tracce del baritono*, in *Tra le note. Studi di lessicologia musicale*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Fiesole, Cadmo, 1996, pp. 57-91. Storicamente, tuttavia, non v'è dubbio che la vocalità di Figaro ha una configurazione baritonale, a metà strada tra il tenore e il basso non solo per l'àmbito ma anche per la duttilità e la scioltezza (cfr. D'AMICO, *Il teatro di Rossini* cit., pp. 70 sg. e 91).

to.[43] La bravura degli autori (librettista e compositore) starà nel congegnare un'azione che sfrutti ed esalti queste potenzialità, questa materia prima – le voci, il loro smalto, il ruolo teatrale loro congeniale – in un senso propizio allo svolgimento del dramma. Don Bartolo ci appare seriamente temibile – donde «la necessità di dar più carica agl'intriganti» – non perché lui o gli altri ce lo *dicano*, o perché lo *vediamo* rinchiudere sotto chiave Rosina, ma perché lo *sentiamo* cantare la sua aria formidabile, «A un dottor della mia sorte» (n. 8).

Dalle "convenienze teatrali" nel *Barbiere* di Rossini traspare con chiarezza la gerarchia dei ruoli (cfr. di nuovo p. 61). Ad Almaviva, l'attor giovane, spetta il numero più elevato di pezzi, con ben tre numeri assolo, in particolare l'ampia Introduzione (n. 1) e la fastosa Aria finale (n. 17, preceduta da un recitativo strumentato), oggi spesso maldestramente tagliata.[44] Dopo di lui vengono Rosina, la *soubrette* (che ha due arie, nn. 5 e 11), e Figaro, il «macchinatore» (che ne ha solo una, n. 2). Insieme, i tre giovani cantano il Terzetto (n. 16) e le strofette nel *bolero* finale (n. 18). Subito dietro viene l'antagonista, Don Bartolo, che ha una grande aria (n. 8) più un'arietta (n. 12), e dunque in un certo senso soverchia Figaro: ma Bartolo grandeggia anche nei pezzi d'assieme, segnatamente nel Finale I (n. 9) e nel Quintetto (n. 13), dove nella ridda finale fa fuoco e fiamme contro gli assalitori e i raggiratori, da lui smascherati e sopraffatti.[45] Basilio e Berta sono personaggi subalterni, meri aiutanti: hanno un'aria a testa, la strepitosa «Calunnia» (n. 6) e l'aria del sorbetto (n. 14).

In questo sistema di voci è inscritta l'azione dell'opera. In forza del meccanismo illustrato da Beaumarchais – la difficoltà d'«ingannare un uomo che, abilissimo nello sventare le manovre, obbliga il nemico alle più leste giravolte per non vedersi disarcionato all'improvviso» – spicca soprattutto l'antagonismo tra il tenore e il basso buffo. Un abisso invalicabile separa la voce gorgogliante e grottesca del buffo dal canto soave, sciolto e fiorito del tenore. Pensate alla Canzone di Lindoro, «Se il mio nome saper voi bramate» (n. 3): sta

---

[43] Sul sistema delle convenienze teatrali nel melodramma italiano dell'800, cfr. A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996, pp. 81-93.

[44] Non dimentichiamo che il titolo originale dell'opera è propriamente *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*; e che nel cast del 1816 l'attore più pagato, dunque il protagonista, fu il tenore Manuel García (sulla travagliata genesi dell'opera, cfr. LAMACCHIA, *Il vero Figaro* cit., capitolo I).

[45] Sulla *scène de stupéfaction* di Beaumarchais e sul Quintetto che ne ha tratto Rossini – due capolavori teatrali assoluti – si leggono con profitto sia SCHERER, *La dramaturgie de Beaumarchais* cit., pp. 151-153 e 257-270, sia G. PESTELLI, *Opera in musica e teatro nell'Ottocento*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, II: *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1145-1162: 1148-1150.

fingendo, ma quale donzella non gli crederebbe all'istante? Ascoltate invece l'aria di Don Bartolo, «A un dottor della mia sorte» (n. 8): il Dottore ci appare come un mostro, un cerbero, un drago cinese che rotea gli occhi, sputa fuoco e sprizza faville da ogni poro; un orco che, nella smania di potere e di possesso ch'egli concentra su Rosina, esercita sulla sua vittima un'inaudita violenza psicologica, perfin là dove si sforza di blandirla e lusingarla.

Questo drago cinese è tutto costruito sulla voce e sul gesto, sulle risorse vocali e istrioniche del cantante così come Rossini le impagina nell'aria; e sull'esaltazione maniacale dell'ottonario. Non dedicherò all'aria di Bartolo un'analisi minuziosa come al Duetto n. 10: ciascun docente, ciascuno studente potrà scorrere da sé il libretto mentre l'ascolta su un CD. Alcuni passi salienti nell'efferato interrogatorio svolto da Don Bartolo meritano attenzione in particolare.[46] Sulle parole «Vi consiglio, mia carina, | un po' meglio a imposturar» (155/2/3) l'inquisitore assume a tutta prima un tono suadente: ma la stessa frase melodica ricomparirà di lì a poco su «Ci vuol altro, figlia mia, | per potermi corbellar» (158/2/2), dunque in lui la lusinga può sempre volgersi in sarcasmo. Subito dopo, nel ripetere le stesse parole il tutore prorompe in una proclamazione sibillina, insinuante e minacciosa, su un Mi♭ acuto ribattuto («Vi consíííglio...», *pianissimo*, 156/1/2); par proprio di sentirlo proferire l'intimidazione topica e sempiterna dell'italiota arrogante, mentre vibra in aria l'indice ammonitore: "Lei non sa chi sono io!" (anche questo è un ottonario). Lo stesso gesto musicale di minaccia ricompare due volte nel corso dell'aria, con tono viepiù declamatorio: verso la fine dell'*Andante maestoso* esso inquadra un lemma esorbitante, *infinocchiar*, che noi percepiamo come un superlativo di *corbellar* («Figlia mia, non lo sperate, | non mi lascio infinocchiar», 159/2/3);[47] e nel congedo finale della parossistica ramanzina la medesima frase suggella l'*Allegro vivace*, come se Don Bartolo e Rossini volessero lasciar scolpita nella mente di Rosina e degli spettatori la memorabile crasi tra l'incipit dell'aria e la parola chiave: «Un dottor della mia sorte | non si lascia infinocchiar» (171/2/4).

Ma tutta l'aria è lo sfogo di una smodata prepotenza, concretata in canto e suoni. Si senta l'inchiesta martellante, inquisitoria («Perché manca là

---

[46] Faccio rinvio alla partitura citata alla nota 19 (indico pagina/sistema/battuta). Gli stessi rinvii valgono per la partitura consultabile nel sito *http://purl.dlib.indiana.edu/iudl/variations/score/cag4600*.

[47] Il verbo *infinocchiare*, d'uso famigliare, sta per 'ingannare qualcuno con imbrogli, raggiri e simili'. L'etimologia più accreditata si rifà all'alterazione del senso gustativo indotta dal finocchio, sfruttata da trattori ed osti disonesti: «Dar da mangiare cose condite con finocchio ... per mascherare un gusto non buono» (Panzini 1908; cfr. M. CORTELAZZO - P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 2ª ed., Bologna, Zanichelli, 1999, *ad vocem*).

quel foglio? | Vo' saper cotesto imbroglio», 158/3/3); o la turpe, poliziesca lusinga di chi prospetta al reo uno sconto di pena se confesserà («Via, carina, confessate, | son disposto a perdonar», 161/2/1): è lo stesso beffardo picchiettato dei violini che un momento prima aveva sonorizzato la smorfia sarcastica dell'investigatore che irride all'indagato («I confetti alla ragazza? | il ricamo sul tamburo?», 157/2/3). Il culmine del terrorismo psicologico lo tocca l'*Allegro vivace*, là dove Don Bartolo prospetta alla malcapitata un sequestro di persona in piena regola: la meccanizzazione dell'ottonario a raffica («Signorina, un'altra volta, | quando Bartolo andrà fuori,...», 163/1/2 sgg.; cfr. qui a p. 188) vi celebra il suo tripudio e spinge le risorse articolatorie del cantante al limite del collasso e dell'apoplessia.[48] Dopo una così fitta grandinata di ottonari sillabati a perdifiato, il sensazionale apoftegma conclusivo, «Un dottor della mia sorte | non si lascia infinocchiar» (171/2/4), suona – sotto il profilo della vocalità – come un'apoteosi al tempo stesso trionfante e liberatoria: un gigantesco esilarante respiro di sollievo accomuna la povera vittima che può infine sbuffare, l'acrobatico basso buffo che strabuzzando gli occhi è uscito dall'apnea, e l'ascoltatore frastornato ed allibito di fronte a tanta *vis* sfoderata dall'aguzzino di Rosina, dal guardiano del fortilizio sotto assedio.

Un'aria come questa, se la si considera non come pezzo a sé ma come lo zenit d'uno dei corpi orbitanti nella costellazione dei personaggi e nel sistema complessivo delle voci, favorisce grandemente la comprensione dell'opera nel suo insieme: se, come dice Beaumarchais (e vale pari pari in Rossini), «è bastato che il Tutore fosse un po' meno sciocco ... perché ne derivasse un gran movimento nel dramma e soprattutto la necessità di dar più carica agl'intriganti», ecco che l'aria di Bartolo ci si presenta come un propellente di tutta l'azione. Da qui si possono gettare fili di collegamento verso il Finale I (n. 9), verso il Quintetto (n. 13), e in fondo verso il "lieto fine" della commedia, che segna l'obbligatoria sconfitta del vecchio tutore, cui tuttavia vanno gli onori delle armi.

Lo stesso procedimento di va-e-vieni tra il singolo pezzo e la costellazione si applica agli altri personaggi. Figaro, il «ragazzotto bizzarro», l'«uomo disinvolto», il «macchinista» d'un intreccio «assai gaio», lo cogliamo benissimo, per dire, nell'ascolto del Duetto con Almaviva (n. 4), che ci dà l'esempio mirabile di come rappresentare in musica un negoziato tra in-

[48] Se col senno di poi ripensiamo ai perfidi ottonari con cui Don Alonso perseguiterà il tutore nel Duetto del second'atto («Pace e gioia...»), potremmo quasi quasi dire che 'chi d'ottonario ferisce d'ottonario perisce': che insomma ben gli sta.

teressi disparati ma convergenti (Almaviva punta alla ragazza, Figaro punta al danaro). Una consegna didatticamente produttiva può essere questa: date due voci di diverso registro – tenore e baritono –, che non si potranno facilmente scambiare le stesse frasi musicali, esaminate quali materiali appartengono soltanto all'uno o all'altro dei due interlocutori, quali invece scorrono dall'uno all'altro e viceversa, e con quali cambiamenti. Si vedrà che certe frasi rimangono prerogativa peculiare del baritono, col suo fare plebeo e plateale: l'unisono dell'attacco («All'idea di quel metallo», 84/1/1), la pantomima del soldato ubriaco («Perché d'un ch'è poco in sé», 93/3/5), l'indirizzo della bottega sillabato su una sola nota («Numero quindici a mano manca», 97/1/1), il ritmo macchinistico del conta-monete («Delle monete | il suon già sento», 102/2/5); e altre sono riservate al Conte, in particolare la melodia slanciata ed aerea in cui sfoga la trepidazione amorosa (102/2/6). Per converso, certe altre frasi passano da Figaro ad Almaviva contagiandogli l'euforia («un vulcano la mia mente», cfr. 84/2/1 e 86/2/4, *et passim*), e altre ancora passano dal Conte al Barbiere fertilizzandone il già fervido ingegno. Svolge questo ruolo fecondatore soprattutto il motivetto d'attacco nella strofa d'Almaviva, elegante leggiadro volatile sornione («Sù vediam di quel metallo»): intonato dai legni a botta e risposta (86/1/2, Sol maggiore), viene ripetutamente somministrato nel corso del dialogo, come fosse una vitamina che stuzzica la frizzante materia grigia del «macchinista» (88/2/4; 90/1/2; 93/1/1 in Do maggiore e La minore).

Da qui si può passare all'esame degli altri pezzi in cui Figaro svolge il ruolo del doppiogiochista, il Duetto con Rosina (n. 7), il Terzetto con gli innamorati (n. 16). Prendiamo ancora il caso di Don Basilio: la sua apparizione nel Quintetto (n. 13) suscita un tal cataclisma comico perché dentro di noi perdura l'eco della «calunnia» ch'egli raccomandava a Don Bartolo come antidoto contro le mene del Conte d'Almaviva (n. 6). E via dicendo. *Tout se tient*, nella costellazione e nella distribuzione dei pezzi d'un'opera ben fatta.

Tavv. 1-10 (pp. 67-76) – Il Duetto n. 10 del *Barbiere di Siviglia* di Rossini è qui riprodotto dalla partitura edita da Gio. Gualberto Guidi a Firenze (ca. 1863). L'edizione ha una notevole importanza storica: è una delle primissime partiture "tascabili", e fu tratta dall'autografo dell'opera, posseduto dall'allora Liceo Musicale di Bologna. Come nell'autografo, le parti dei violini e delle viole sono date in cima alla partitura, e non sotto le parti cantate, come usa oggi. (Cortesia del Museo della Musica di Bologna.)

BARTOLO

Recit.

Ma vedi il mio de_stino! Quel solda_to per quanto abbia cer_ca_to niun lo co_no_sce in tutto il reggimen_to. Io du_bi_to... eh co_spetto!..che du_bi_tar? Scom_metto che dal conte Alma_viva è sta_to qui spe_di_to quel signore ad es_plo_rar della Ro_si_na il co_re. Nemmeno in ca_sa propria si_cu_ri si può star!... ma i_o Chi bat_te? Ehi, chi è di_là!... battono, non sen_ti_te? In ca_sa io son; non v'è ti_mo_re, a_pri_te.

N°. 10. DUETTO CONTE e BARTOLO

And.no moderato

VIOLINI

VIOLE

CLARINETTI in SI♭

CORNI in MI♭

FAGOTTI

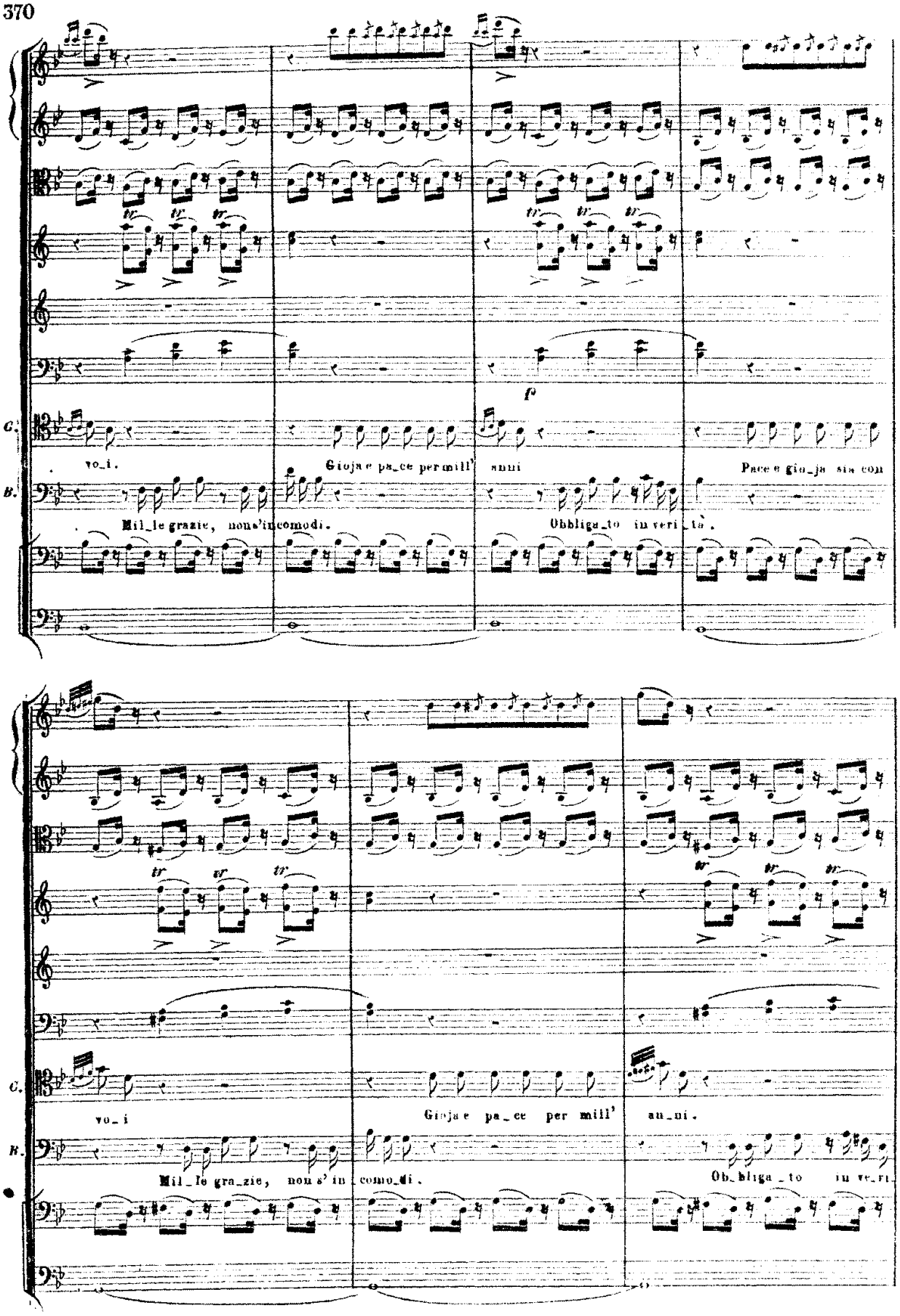
CONTE

Pace e gio_ja sia con

BARTOLO

VIOLONCELLO

CONTRABBASSO


C.
B.
vo_i.
Gioja e pa_ce per mill' anni
Pace e gio_ja sia con
Mil_le grazie, non s'incomodi.
Obbliga_to in veri_tà.
f
vo_i
Gioja e pa_ce per mill' an_ni.
Mil_le gra_zie, non s' in_como_di.
Ob_bliga_to in ve_ri

C.

Ah se un colpo candido a vuoto, a gabbar questo balordo un novel travestimento più propizio a mes-

B.

tà. (Questo volto non m'è ignoto, non ravviso, non ricordo... ma quel volto, ma quel volto... non capisco... chi sarà?)

f

f

f

f

f

f

f

f

C.

rà si si pro - pi - zio a me sa - rà.) Gio - ja e pa - ce, pa - ce e -

B.

f

C

gio_jà. Gio_ja e pa_ce, ben di co_re.

B

Ho ca_pi_to. (Oh ciel! che no_ja!) Basta basta basta basta basta basta, per pie_

C.

Gio_ja, pa_ce, Ren di co_re, pa_ce e

B.

_ta. Gio_ja, pa_ce... Ho capi_to Ho capi_to (Oh ciel! che no_ja!) Pa_ce e

C.

gio _ ja, gio _ ja, pa _ ce. (Il vecchio non mi conosce: oh mia sorte fortu-

B.

gio _ ja... basta basta basta, per pie _ tà. (Ma che perfido destino! ma che barbara giornata!

C.

-nata! ah... mio ben fra po _ _ chi i -

B.

ma che per _ fi _ do de _ sti _ no! ma che bar _ ba _ ra giorna _ ta! ma che per _ fi _ do de _ sti no! ma che bar _ ba _ ra gior _

pizz.

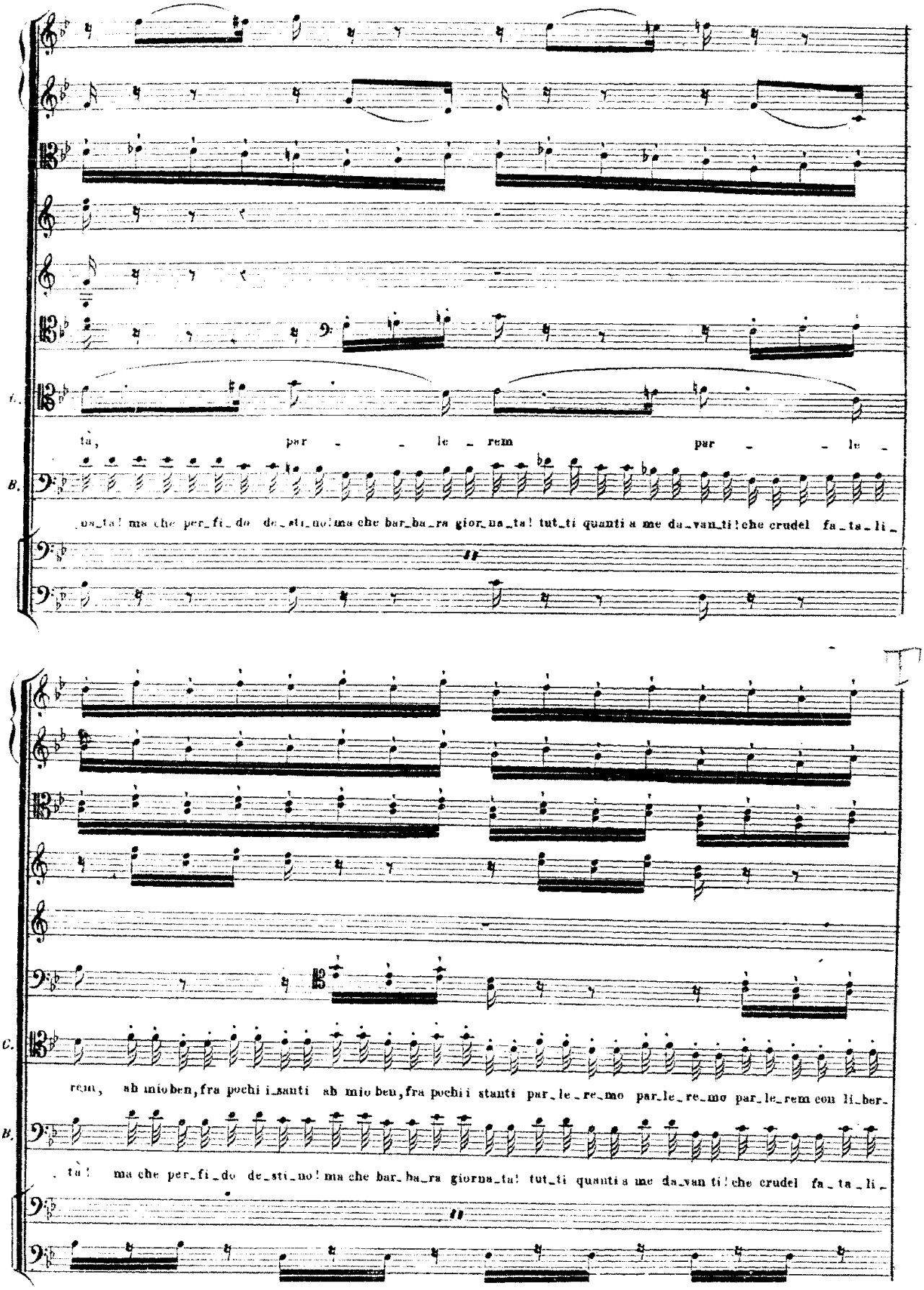
C. stan - ti par - le - rem con li - ber -

B. na_ta! tutti quanti a me da_van_ti! tut_ti quanti a me da_van_ti! tut_ti quanti a me da_van_ti! che crudel fa_ta_li

C. ta! Ah mio ben, fra po_chi i_stan_ti par_le_rem con li_ber_

B. ta! ma che per_fi_do de_sti_no! ma che bar_ba_ra gior_

arco


T.
tà, par - - le - rem par - - le -
B.
na_ta! ma che per_fi_do de_sti_no! ma che bar_ba_ra gior_na_ta! tut_ti quanti a me da_van_ti! che crudel fa_ta_li_
C.
rem, ah mio ben, fra pochi i_santi ah mio ben, fra pochi i stanti par_le_re_mo par_le_re_mo par_le_rem con li_ber_
B.
tà! ma che per_fi_do de_sti_no! ma che bar_ba_ra giorna_ta! tut_ti quanti a me da_van ti! che crudel fa_ta_li_

C. tà.) Gio - ja... pa - ce gio - ja...

B. tà! Che no - ja!) Ma ba - sta ba_sta ba_sta per pie_

C. (Ah mio ben, fra po - chi i - stan - ti par - le - rem con li - ber -

B. tà. (Ma che per - fi - do de - sti - no! ma che bar - ba - ra gior -

C.

ta, par - le - rem par - le -

B.

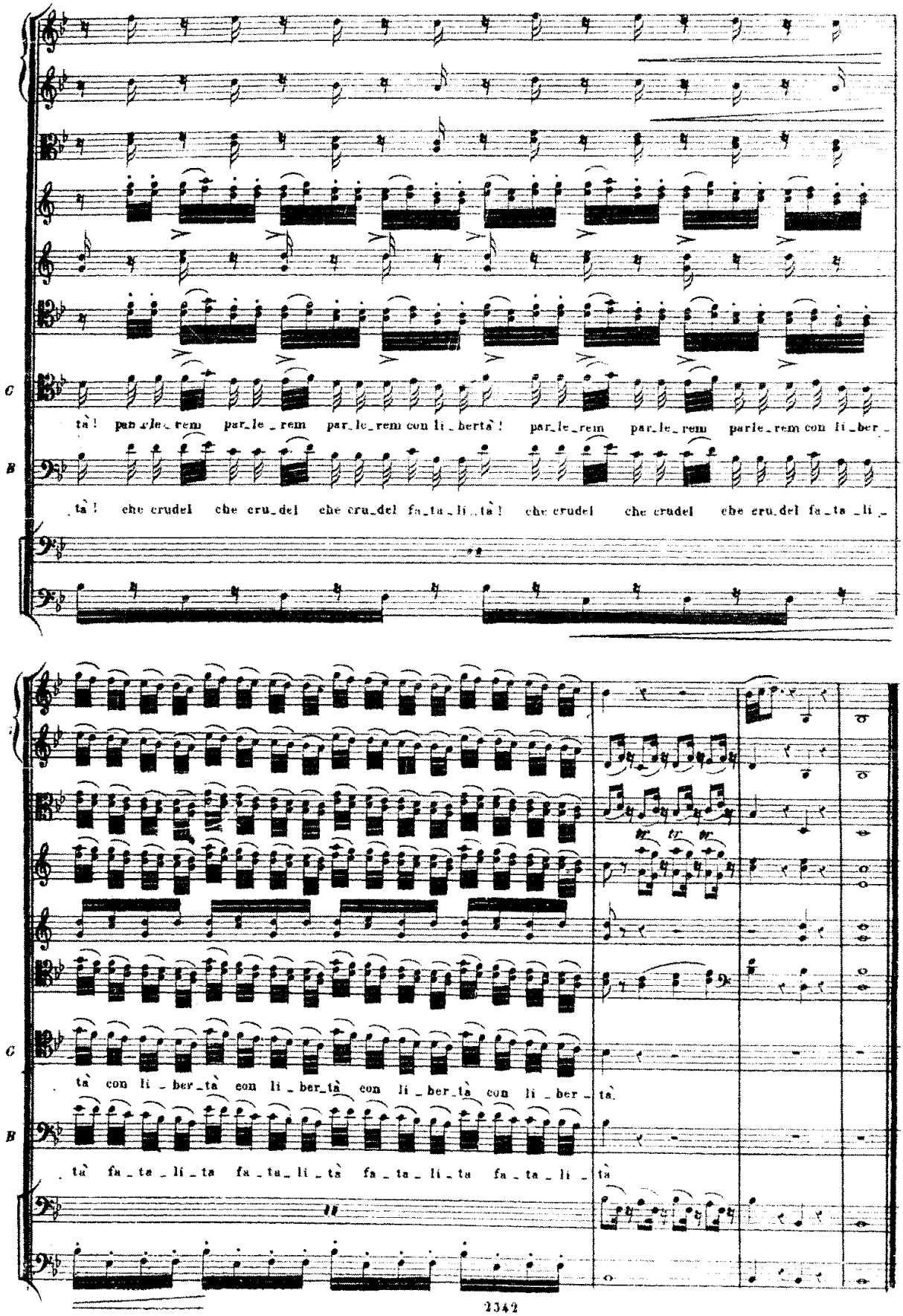
na_ta! ma che per_fi_do de_sti_no! ma che bar_ba_ra giorna_ta! tut_ti quanti a me da_vanti! che crudel fa_ta_li_

C.

rem, ah mio ben, fra pochi i_stanti ah mio ben fra pochi i_stanti par_le_re_mo parle_remo par_le_rem con li_ber_

B.

ta ma che per_fi_do de_sti_no! ma che bar_ba_ra giorna_ta! tut_ti quanti a me da_vanti! che crudel fa_ta_li_


C
tà! par_le_rem par_le_rem par_le_rem con li_bertà! par_le_rem par_le_rem parle_rem con li_ber_
B
tà! che crudel che cru_del che cru_del fa_ta_li_tà! che crudel che crudel che cru_del fa_ta_li_
C
tà con li_ber_tà con li_ber_tà con li_ber_tà con li_ber_tà.
B
tà fa_ta_li_ta fa_ta_li_tà fa_ta_li_ta fa_ta_li_tà