

---

*IL BARBIERE DI SIVIGLIA*  
DI ROSSINI:  
GUIDA DIDATTICA  
PER LE SCUOLE SECONDARIE

DI CARLO DELFRATI

## GUIDA DIDATTICA PER LE SCUOLE SECONDARIE

### Introduzione

«lo confesso che non posso a meno di credere che il *Barbiere di Siviglia*, per abbondanza di vere idee musicali, per *verve* comica e per verità di declamazione, sia la più bella opera buffa che esista».<sup>1</sup> Così scriveva Giuseppe Verdi, che solo alla fine della sua carriera (trascurando l'esperienza giovanile di *Un giorno di regno*) osò cimentarsi nel genere comico, con *Falstaff*. Il giudizio era già stato espresso da personalità diverse come Beethoven e Stendhal. I musicisti del secolo scorso non potranno non essere conquistati dalla magia di quest'opera. Ildebrando Pizzetti: «*Il barbiere di Siviglia* è l'opera comica più divinamente leggera e più compiutamente perfetta che sia mai stata scritta al mondo».<sup>2</sup> E un autorevole conoscitore americano del nostro teatro lirico, Philip Gossett: «*Il barbiere di Siviglia* è forse la più grande di tutte le opere comiche». <sup>3</sup>

In un percorso scolastico di educazione musicale difficilmente può mancare l'incontro con Rossini, e soprattutto con il suo *Barbiere di Siviglia*, l'opera in *pole position* nel repertorio comico, non solo italiano. Buffa la vicenda e i suoi personaggi, orecchiabili e indimenticabili le sue melodie, paradossali certe situazioni sceniche, sfavillante l'orchestra, esuberante l'invenzione melodica.

Il modo corrente di proporlo a una scolaresca è quello di raccontare la trama e procedere all'ascolto ordinato delle sue scene, selezionando se è il caso le più significative. Questo sussidio audio, oltre il volume a cui s'accompagna, offre le opportune informazioni sull'opera, e il libretto intero. Una nutrita serie di saggi storico-critici di eminenti studiosi permetterà di approfondire la lezione.

Le pagine che seguono, pensate per le classi di scuola secondaria, inferiore e superiore, intendono offrire all'insegnante suggerimenti su aspetti specifici del *Barbiere*, fra i quali possa scegliere quelli più vicini al suo programma annuale, agli interessi degli alunni, alle sue stesse predilezioni e metodo didattico.

### La trama

Atto I

È notte. Il Conte d'Almaviva si è innamorato della bella Rosina, l'orfana che il vecchio tutore don Bartolo aveva adottato e che ora tiene chiusa in casa con l'intenzione di sposarla. Sotto il balcone il Conte le canta una serenata, nascondendo la sua vera identità, perché la giovane voglia amarlo per quello che è, non per le sue ricchezze: si fa conoscere semplicemente come Lindoro. Ma come fare per avvicinarla? Ci pensa il *factotum* della città, il barbiere Figaro, vecchia conoscenza del Conte, che gli suggerisce di presentarsi vestito da soldato nella casa di don Bartolo, con tanto di documento che lo autorizzerà a farsi ospitare. Da don Bartolo però giunge prima il musicista don Basilio. Lo mette in guardia proprio contro il Conte d'Almaviva, che sa appena giunto in città per conquistare Rosina, e gli suggerisce di far girare calunnie sul suo conto. Figaro ha sentito tutto, e prepara un incontro di Rosina con Almaviva/Lindoro. Questi finalmente arriva, travestito da soldato, e si finge ubriaco. Bartolo oppone un documento che lo esenta dall'ospitalità ai militari. Reazione di Almaviva, che lascia cadere un biglietto per Rosina. Ma il vecchio se n'accorge. Nasce una confusione tale da far intervenire i gendarmi. Appena Almaviva rivela loro furtivamente la propria identità, le

guardie si allontanano ossequiose: lasciando stupefatta l'intera compagnia.

#### Atto II

Almaviva si ripresenta in casa di don Bartolo in un nuovo travestimento, col nome di don Alonso. Si spaccia da sostituto musicista del maestro don Basilio, che fa credere rimasto a casa febbricitante. D'intesa col Conte, Figaro rade la barba al padrone di casa per distrarlo dalla conversazione dei due innamorati. Quando inaspettatamente compare don Basilio, il denaro del Conte lo convince a stare al gioco e a tornarsene a casa a curarsi. Breve intermezzo nel quale ascoltiamo i rimpianti amorosi della vecchia serva Berta. La calunnia intanto lavora: Basilio e Bartolo hanno fatto credere a Rosina che il suo giovane innamorato Lindoro non è altro che un intermediario intenzionato a spingerla fra le braccia del ... Conte d'Almaviva. Indignazione della fanciulla, dissipata presto quando Lindoro si scopre a lei proprio come Almaviva. Conosciuta l'identità vera del suo innamorato, si appresta a fuggire con lui dalla finestra della camera. Figaro aveva predisposto un'apposita scala; qualcuno, però, intuendo il piano del barbiere, aveva tolto la scala. I due innamorati e Figaro sono scoperti da don Basilio e dal notaio che proprio Bartolo aveva convocato per celebrare le proprie nozze con Rosina. Ma ancora una volta Figaro dà prova del suo talento: non con don Bartolo ma con Almaviva al notaio si comanda di unire in matrimonio Rosina. Don Basilio è costretto, con una nuova lauta ricompensa del Conte, a far da testimone insieme a Figaro. Al suo arrivo, Bartolo non può che arrendersi di fronte al fatto compiuto, e al fallimento del suo pretenzioso progetto coniugale.

Il libretto allestito da Cesare Sterbini segue molto da vicino la commedia *Le barbier de Séville* del commediografo francese Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, rappresentata a Parigi nel 1775, ed entrata stabilmente nel grande repertorio storico del teatro di prosa. Tale fu il suo successo da essere messa in musica, prima che da Rossini, da autori importanti come Ludwig Benda, Niccolò Isouard, e soprattutto, nel 1782, da Giovanni Paisiello. Se non ci fosse stata l'opera di Rossini, non solo il *Barbiere* di Paisiello, ma gran parte del suo traboccante repertorio operistico sarebbe ben più presente oggi sulle nostre scene: proprio come lo era prima che apparisse l'astro rossiniano.

L'opera del pesarese va in scena la prima volta a Roma, il 20 febbraio 1816. Solo tre mesi dopo si cimenta con il testo di Beaumarchais anche il perugino Francesco Morlacchi. È sempre in quel 1816 che Paisiello muore, il 5 giugno, dopo aver assistito al trionfo dell'opera di Rossini, e al fatale immeritato declino della propria.

#### Letture del libretto

Un modo efficace di leggere in classe il libretto: distribuiamo le battute fra i ragazzi, in modo che tutti partecipino alla lettura. Per esempio l'incontro tra Figaro e il Conte affidato a una prima coppia: «È desso, oppure m'inganno?» // «Chi sarà mai costui?» // «Oh, è lui senz'altro. Figaro!» // «Mio padrone»; per passare a un'altra coppia. E così di seguito. L'insegnante che si pone come obiettivo di curare l'espressione sa quali possono essere i problemi che incontrano i suoi ragazzi nella lettura. Sa anche come affrontarli, ma in dipendenza dal tempo che è disposto a concedervi a scuola.

Il criterio che suggeriamo è di esercitarsi in modo sistematico su ciascuno dei parametri 'musicali' del parlare. Il primo ce lo impone proprio il dialogo precedente. Al momento di incontrarsi, il Conte e Figaro parlano tra sé e sé: dunque *pianissimo*; quando il Conte riconosce il suo antico conoscente lo chiama *forte*: «Figaro!». *Piano, forte, sottovoce, fortissimo, crescendo, diminuendo*: sono tutti modi di indicare il primo elemento: l'*intensità*.

E quando poco dopo il Conte spiega a Figaro la ragione della sua venuta a Siviglia («Al Prado vidi un fior di bellezza...»), con che intensità lo faremo parlare? *Forte*, a sottolineare la passione amorosa del Conte, o *piano*, per lasciar intendere che la cosa deve restare segreta? Non ci sono soluzioni obbligate. A teatro (il teatro di prosa) è il regista che insieme all'attore lo decide. Il nostro libretto è pieno di situazioni che sollecitano i ragazzi a decidere con quale intensità parlare.

Ma questo metodo di lavoro funziona anche con gli altri parametri. Elementare tanto quanto l'intensità è la *velocità*. Prendiamo la scena in cui dopo aver cantato la sua romanza a Rosina, il Conte e Figaro sentono chiudere bruscamente la finestra della ragazza. «Oh cielo!» si lascia sfuggire il Conte, col dialogo che segue con Figaro. Qui è più facile immaginare che lo scambio di battute sia rapido, come si conviene a un personaggio in ansia. Ma potremmo anche pensare che l'ansia sia solo del Conte, e che Figaro invece mantenga la sua tranquillità: dunque *veloce* il Conte, *moderato* Figaro. *Veloce, moderato, vivace, mosso, lento, adagio...*: sono tutte indicazioni particolari del parametro *velocità*. Che come l'intensità non vale solo quando si parla, vale anche in musica.

Almeno un terzo parametro merita di essere oggetto di esercizio, se si vuole arrivare alla lettura sia pur minimamente espressiva di un testo. Ed è l'*altezza*, o meglio il procedere delle parole su e giù entro il *range* dai suoni più *gravi, profondi, bassi* della voce ai suoni più *acuti o alti*: che è il senso che questi aggettivi hanno in musica. Prendiamo la scena in cui Figaro incontra Rosina. Muore di noia la ragazza, «chiusa fra quattro mura, che mi par d'esser proprio in sepoltura». E la noia di solito si manifesta con una voce che scende giù. «Una ragazza bella e spiritosa», la incoraggia Figaro: c'è da credere portando la voce nella zona alta, chiara... spiritosa. E se fosse il contrario? Acuta la voce di Rosina, grave quella di Figaro? Non ci sono *errori* nelle scelte consapevoli dei modi di leggere un testo; ci sono solo interpretazioni diverse. Una Rosina che parla nella zona alta la rivelerebbe, semplicemente, piagnucolosa; e viceversa tranquillizzante la voce grave di Figaro.

Sono solo brevi esempi di un lavoro volto a educare i ragazzi non solo a usare in modo espressivo e consapevole la propria voce (propriamente un lavoro di *educazione prosodica*), ma anche a cogliere e capire il senso di quanto stanno leggendo.<sup>4</sup> E fin qui ci siamo confrontati solo con Sterbini, con i dialoghi che il nostro librettista ha ricavato in modo intelligente dall'originale di Beaumarchais. Ma i dialoghi di Sterbini non vivono di vita propria. Sono come l'armatura, l'impalcatura, su cui tocca a Rossini costruire il palazzo. Ora spetta a noi scoprire l'armatura e esplorare l'edificio, per capirne i caratteri, le proprietà, i significati, e ammirarne, se ne saremo capaci, la genialità.

### Dal libretto alla musica

Un buon modo di partire consiste nel prendere coscienza che quello che vale nel parlare, vale anche nella musica. Vale anche in quella musica che penetra nel corpo dei testi e li piega a principi suoi propri, la musica cantata. È sull'intonazione che è soprattutto importante dedicare attenzione, nel confronto/passaggio fra voce parlante e voce cantante. L'ascolto che conduce alla miglior comprensione di una musica cantata parte proprio da qui, dall'analisi del procedere delle altezze (cioè del profilo melodico), lungo una gamma dai suoni gravi agli acuti (possibili ai diversi registri vocali: dal basso al soprano,

passando per il baritono, il tenore, il contralto, il mezzosoprano); nonché dei ritmi e del vario combinarsi dei suoni sotto l'aspetto armonico.

Un primo esercizio tipico di ogni programma di educazione musicale è quello che guida a riconoscere la direzione, ascendente o discendente, o orizzontale, di coppie di suoni sempre più vicini fra loro. È il primo passo che porta a disegnare linee per tradurre il su e giù delle note. Anche delle note del canto. Basta un po' di esercizio per far arrivare un allievo a trascrivere l'andamento delle prime parole cantate dell'opera («Piano, pianissimo, senza parlar») così:



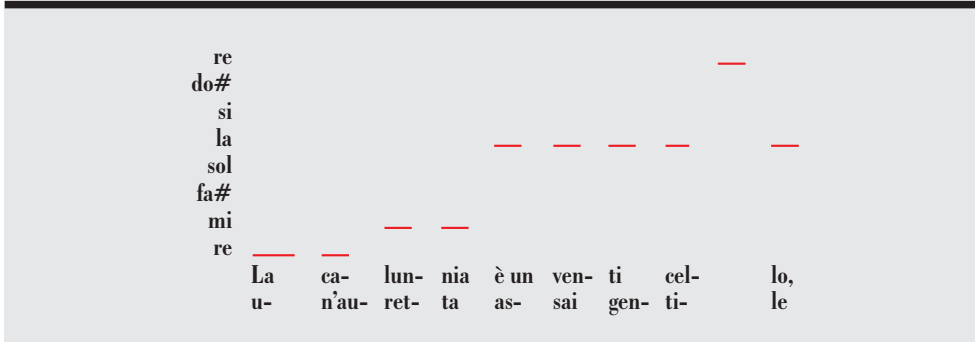
Piano, pia- nissimo, senza parlar

All'inizio l'esercizio può essere accattivante per i ragazzi se lo applichiamo a canzoni che amano. Per esempio la prima frase di *What a Wonderful World* può essere trascritta così:



I see trees of green red ro- ses too I see them bloom for me and you

Applichiamolo all'inizio dell'aria della calunnia' di Basilio. A sinistra sono scritte le note:



re  
do#  
si  
la  
sol  
fa#  
mi  
re  
La ca- lun- nia è un ven- ti cel- lo,  
u- n'au- ret- ta as- sai gen- ti- le

Analogamente si può continuare su altre pagine del *Barbiere*.

Questo è un modo efficace per condurre gradualmente gli allievi proprio alla lettura cantata del pentagramma. Nel nostro percorso di ascolto dell'opera diventa utile per cogliere una delle caratteristiche del melodramma, serio o buffo che sia: l'attenzione, grande o piccola, che il compositore dedica alle inflessioni 'naturali' della voce parlante; e quindi la sua cura nel trasferire sul pentagramma i 'toni di voce' di chi parla, in funzione del suo stato d'animo e del suo temperamento.

Possiamo trovare il procedimento in tutti gli autori di melodrammi, dal primo, la *Dafne* che Jacopo Peri compose nel 1597, in poi. Lo troviamo spiegato o raccomandato da una quantità di musicisti e teorici. Leggiamo questa testimonianza del filosofo Denis Diderot che nel 1760 scrive, nella sua splendida *pièce Il nipote di Rameau*:

Il canto è un'imitazione dei rumori fisici o degli accenti della passione - mediante i suoni di una scala, inventata dall'arte o ispirata dalla natura, come più vi piace, per

mezzo della voce o degli strumenti... Qual è il modello del musicista o del canto? La declamazione, se il modello è vivo e pensante; il rumore se il modello è inanimato. Bisogna considerare la declamazione come una linea, e il canto come un'altra linea che serpeggi sulla prima. Più la declamazione, base del canto, sarà forte e vera più il canto che vi si conforma l'interromperà in un maggior numero di punti, più il canto sarà vero e bello. I nostri giovani musicisti lo hanno capito assai bene. Quando si sente: «Io sono un povero diavolo», par di riconoscere il lamento di un avaro; se egli non cantasse, parlerebbe sullo stesso tono alla terra, allorché le affida il proprio oro e le dice: «O terra, ricevi il mio tesoro» [Diderot cita qui arie famose del suo tempo]. E quella giovanetta, che sente palpitare il suo cuore, che arrossisce, che si turba e supplica la sua signoria di lasciarla partire, si esprimerebbe diversamente? Vi sono in queste opere i più diversi caratteri, una varietà infinita di declamazioni; ed è sublime, ve lo dico io. Ascoltate, ascoltate il pezzo in cui il giovane che si sente morire esclama: «Il mio cuore se ne va». Ascoltate il canto, ascoltate la sinfonia, e mi direte dopo quale

differenza vi sia tra le reali espressioni di un moribondo e il movimento di questo canto; vedrete se la linea melodica non coincida tutta intera con la linea della declamazione... Non vi è nulla di più evidente di questa definizione che ho letto in qualche posto: *Musices seminarium accentus*, l'accento è il vivaio della melodia.<sup>5</sup>

Non deve sfuggire in questo brano di Diderot qualcosa che va oltre l'osservazione che il canto imita gli «accenti della passione». Gli accenti della passione sono solo una delle 'imitazioni' di cui il canto è capace. Ce n'è un altro per il filosofo: «il rumore, se il modello è inanimato». Se fosse vissuto più che centenario Diderot avrebbe potuto portare a esempio le battute in cui Rossini descrive come una calunnia arriva proprio a 'far rumore' e alla fine a deflagrare. Il canto incomincia come un leggero venticello, poche sillabe punteggiate da pause; con quella maliziosa leggera impennata al re acuto. Scende quasi a negarle importanza, per mettersi in moto implacabilmente, tra note punteggiate, note ripetute, silenzi. E soprattutto facendo crescere progressivamente il canto dal *piano* al culmine *fortissimo*, quando la calunnia è diventata ormai padrona dell'intera comunità. Ma non è più solo la voce del basso (don Basilio) a farci sentire il gonfiarsi incalzante della calunnia fino all'esplosione, il «rumore» di cui parla Diderot. Rossini scatena l'intera orchestra, con la corsa irrefrenabile delle semicrome e delle galoppanti crome puntate. Un realismo immediato e naif, quanto mai lontano ormai dalle raffinatezze di Mozart o da quelle di Paisiello, come sentiremo tra poco. Non meno incantevole e sorprendente la scena che si apre alle nostre orecchie, una volta cessati gli echi di «tremuoto, tem-

porale e colpo di cannone»: il clima tornato tranquillo, la voce che riprende il sopravvento sugli strumenti, sottovoce, a pennellarci il «meschino calunniato»; voce e orchestra insieme a offrirci un nuovo crescendo fino al precipizio in cui il povero calunniato finisce per andare «a crepar».

Il *crescendo* è uno degli stilemi che fanno subito riconoscere Rossini. Perché Rossini non lo ottiene soltanto aumentando a poco a poco il volume del suono degli strumenti, ma anche con ben dosate entrate graduali di nuovi strumenti. Questo *crescendo rossiniano* «è un passaggio progressivo dall'ombra fonda alla luce sfolgorante, dal mistero alla realtà, dalla forma larvale alla vitalità piena, dalla quiete meditativa all'esaltazione lirica. L'effetto ha qualcosa di orgiastico, di frenetico, di travolgente, di trionfale. La risposta *ff* degli altri strumenti, specie dei bassi, al *crescendo*, è uno scatenarsi di sana gioia e di vigore, l'esplosione di una certezza dominatrice, di un consenso entusiastico istintivo; nell'insieme, qualcosa che rasenta da un lato il miracolo, dall'altro la follia».<sup>6</sup>

### Fra Mozart e Rossini

Basta l'aria della calunnia' per farci capire come le opere buffe di Rossini non sono solo i capolavori che sappiamo. Prima ancora segnano un'autentica rivoluzione rispetto all'opera buffa della tradizione italiana settecentesca, di Traetta, Jommelli, Piccini, fino a Cimarosa e a Paisiello. A questa tradizione molto aveva attinto lo stesso Mozart, nelle sue opere del primo periodo, prima di quel *Ratto dal serraglio* dal quale la musica teatrale di Mozart spicca il volo donandoci i capolavori delle *Nozze di Figaro*, di *Così fan tutte*, di *Don Giovanni*, del *Flauto magico*.

Per rendersi conto di quanto 'mozartiana', del Mozart prima maniera, possa essere la musica di un italiano suo contemporaneo (o viceversa, di quanto 'italiana' sia la prima maniera operistica di Mozart) possono bastare un paio di ascolti.

Gli amanti del cinema ricorderanno la scena di *Barry Lyndon*, in cui il protagonista dà un'ennesima prova della sua protervia barando al gioco di carte. Il regista Stanley Kubrick scelse a commento della scena proprio una pagina del *Barbiere* di Paisiello: l'aria con cui il Conte canta la serenata a Rosina, con quel che segue.

Nel film è eseguita sia dal tenore («Saper bramate») sia strumentalmente, in alternanza da mandolino e da violoncello. Nell'opera è cantata dal Conte su questi quinari:

#### CONTE

Saper bramate,  
bella, il mio nome:  
ecco, ascoltate,  
ve lo dirò.  
Io son Lindoro,  
di basso stato;  
né alcun tesoro  
darvi potrò.  
Ma sempre fido,  
ogni mattina  
a voi mie pene,  
cara Rosina,  
col cor su' labbri  
vi canterò.

#### ROSINA

Dunque Lindoro  
ogni mattina  
le di lui pene  
alla Rosi...  
(*s'ode chiudere la finestra con rumore*)

Possiamo ascoltare l'originale, come è eseguito nell'opera:

<https://www.youtube.com/watch?v=G5SK8PTMiGY>

Kubrick ha inteso rafforzare la leziosità raffinata e altezzosa del mondo aristocratico con la leggerezza rococò della musica. Ma che genere di musica? Se non si conoscesse l'originale, chi non potrebbe dire che quella pagina è stata composta da Mozart, per esempio per quell'*Idomeneo* che Mozart scrisse solo quattro anni dopo il *Barbiere* di Paisiello?

Non meno 'mozartiana' appare l'aria di Rosina «Giusto ciel»:

<https://www.youtube.com/watch?v=mbIx1OjnZTg>

Giusto ciel, che conoscete  
quanto il cor onesto sia,  
deh, voi date all'anima mia  
quella pace che non ha.

Beninteso potremmo rovesciare l'affermazione, e riconoscere quanto 'paiselliano' possano apparire certe arie di Mozart. A mostrare direttamente come Rossini rompa definitivamente con quel linguaggio, è utile confrontare direttamente i due *Barbieri*, di Rossini e di Paisiello. Scegliamo l'aria della calunnia'. Nel libretto per Paisiello è cantata su questi versi:

La calunnia, mio signore,  
non sapete che cos'è?  
Sol con questa a tutte l'ore  
si può far gran cose, affé.  
Questa qui, radendo il suolo,  
incomincia piano piano;  
e del volgo il vasto stuolo  
la raccoglie, e rinforzando  
passa poi di bocca in bocca,

ed il diavolo all'orecchie  
ve la porta, e così è.  
La calunnia intanto cresce,  
s'alza, fischia, gonfia a vista:  
vola in aria, e turbigliona,  
lampeggiando stride e tuona;  
e diviene poi crescendo  
un tumulto universale,  
come un coro generale,  
e rimedio più non v'è.

Facciamo ascoltare il trattamento che ne fa Paisiello:

<https://www.youtube.com/watch?v=Pe9eK5UgivA>

Un modo efficace per far ragionare i ragazzi sulle differenze che riescono a scoprire fra le due pagine è di proporre l'indagine come lavoro di gruppo, sempre che l'insegnante usi ricorrere con una certa abitudine a questo metodo. Un doppio ascolto sarà necessario per poter fissare nella memoria i diversi passaggi musicali.

Mentre Rossini ci offre in rapida successione una sequenza di immagini sonore sorprendentemente diverse, Paisiello parte con un motivo di sapore mozartiano, ripetuto tale e quale («La calunnia... cos'è»). Continua anche lui con un crescendo, condotto però in modo più elementare che in Rossini, con la melodia che sale diligentemente lungo la scala. Si ravviva all'immagine della calunnia che «vola in aria», con il contrappunto quasi rossiniano degli strumenti, pronti a rendere col tremolo degli archi il brontolio del tuono. Il confronto con Rossini diventa ingeneroso per Paisiello quando si ascolta quel che succede, musicalmente, al «meschino calunniato» di Rossini: Paisiello liquida il tutto con una semplice cadenzina scolastica («e rimedio più non c'è»: dove bisogna pur dire

che il povero librettista, ben più modesto di Sterbini, non offriva gran che alla *verve* del compositore). Chiusa in fretta la descrizione della calunnia, Paisiello non trova altro modo di continuare se non ripetendo banalmente il già detto. Insomma: un'unica «passione» avrebbe detto Diderot, ma anche un unico «rumore», con moderate varianti, dal principio alla fine dell'aria.

Va anche detto che l'opera di Paisiello contiene tante pagine geniali, come la scena d'insieme incentrata sulla pederastia monotona di don Bartolo: «la musica raggiunge un culmine di espressione presentando la monotonia come elemento comico».<sup>7</sup>

Ma in un progetto educativo come il nostro non è tanto il giudizio di merito quello che conta. I ragazzi troveranno infinite sollecitazioni per esprimere nella vita giudizi di merito, tra chi o cosa vale, e chi o cosa non vale. Come al solito, facile è giudicare, difficile capire. E qui stiamo cercando di far capire prima di tutto *in cosa* oggettivamente, ossia stilisticamente, le due musiche si differenziano; e di riflesso di far cogliere anche nella musica i due diversi mondi di cui le opere della tarda opera napoletana a quelle dell'inoltrato Ottocento sono testimonianza; il mondo rococò e quello preromantico, se vogliamo: sapientemente stilizzati i caratteri del primo, stilisticamente esuberanti quelli del secondo.

Un possibile approfondimento interdisciplinare del confronto tra Mozart o Paisiello da una parte e Rossini dall'altra ci viene offerto dalla musicologia attenta agli aspetti storico-sociali delle opere d'arte. Nel *Barbiere di Siviglia*

il contenuto sociale della rappresentazione è radicalmente mutato. Nelle *Nozze mozartiane*, la *règie du jeu* era condotta sul filo di un edonismo razionalistico ritmato entro le forme chiuse di una casta sociale autosufficiente che detiene il monopolio dell'arte, e perciò staccata da ogni altra forma di vita sociale che non fosse riconducibile a quei 'modelli' e a quei 'canoni'. In Mozart è ancora l'etica della classe aristocratica che guida, nella sua indifferenza sentimentale, i personaggi già pur borghesi della commedia di Beaumarchais [...]. Rossini s'impadronì di questi 'modelli', ma li applicò alla nuova realtà sociale dell'uomo che era scaturita dalla Rivoluzione francese; e lo spirito autocritico della nascente borghesia, che veniva sostituendosi al decrepito mondo aristocratico, è vivamente ritratto nel *Barbiere rossiniano*. L'esperienza neobarocca si tramuta così in gesto ironico; Rossini carica le tinte, senza appesantire, ed i personaggi di Beaumarchais acquistano un nuovo ritmo, una psicologia ancora più terrena e realistica: sono lo specchio di una quotidianità, i cui atteggiamenti e i cui difetti Rossini accentua, senza troppi complimenti, trascinando lo spettatore, dal sorriso alla sonora risata, a riconoscersi.<sup>8</sup>

### Il tempo sospeso

I concertati (ossia i brani in cui le varie voci sovrappongono linee melodiche diverse, e spesso anche parole diverse) sono la 'risorsa in più' del linguaggio musicale rispetto a quello verbale. Nelle opere buffe Rossini li usa molto spesso proprio per accentuare la comicità della situazione. Gli basta trovare nel libretto un personaggio che invita gli altri ad agire «zitti, zitti, piano, piano; senza fare confusione» (una situazione che troviamo anche in *Cenerentola*), perché la sua fanta-

sia scateni un'orgia di sonorità: all'orchestra si aggiungono le voci, che cantano tutte insieme, e ognuna per conto suo. Una specie di 'sonorizzazione del caos'.

Mettiamoci (mettiamo i ragazzi) nei panni di uno spettatore a una commedia di prosa, anzi meglio, alla visione di un film. Anche dando per acquisito che lo spettatore accetti che i personaggi cantino invece di parlare, come potrebbe spiegarsi il modo in cui si rimbalzano dall'uno all'altro le parole? Ripetendole per giunta in continuazione.

Anche un grande ammiratore di Rossini, Stendhal, scrive, a proposito del concertato del finale I:

inverosimile è la immobilità in cui precipita il tutore, alla vista della giustizia del suo paese; forse ci era abituato, i caratteri aridi e ingiusti quali don Bartolo approfittano della tirannia anziché temerla; è gente che emargina al bilancio. Ho sempre visto che l'immobilità del tutore, mentre tutti cantano «Freddo e immobile come una statua», produce un pessimo effetto. Non appena lo spettatore abbia l'agio di accorgersi che il ridicolo è troppo caricato, non ride più, e la farsa è cattiva. Bisogna stordire lo spettatore come Molière o Cimarosa; ecco uno degli intralci della musica, essa non sa andar presto, mentre le evoluzioni della farsa, per esser buone, devono essere, rapide come il baleno. La musica deve darvi direttamente la risata che farebbe nascere una buona commedia, recitata con fuoco.<sup>9</sup>

Una nostalgia di Paisiello o Cimarosa si direbbe, nelle parole di questo illustre ammiratore di Rossini: che non s'accorge come qui la comicità sia proprio data dal paradossale congelamento della situazione. La continua, esasperata ripetizione delle frasi, che disturbava

Stendhal come disturba oggi chi accosta per la prima volta il melodramma, è proprio uno degli artifici essenziali del congelamento. Aumenta la comicità della scena, nel contrasto tra il realismo di fondo e l'innaturalità voluta ed esasperata della situazione. Scorriamo rapidamente i casi più sorprendenti, o meno 'realistici', se si vuole, creati da simili congelamenti.

Fin dall'inizio. Il sipario si alza sull'entrata del servo del Conte d'Almaviva, Fiorello, con il suo *ensemble* di musicisti. Si preparano ad accompagnare la serenata del Conte sotto la finestra di Rosina. Fiorello li invita a non far chiasso. Suggerimento in fondo superfluo, o al più liquidabile in due parole. Fiorello invece, e poi il Conte, vanno avanti per ben 78 battute a ripetersi «Piano pianissimo...», col risultato di suscitare proprio il deprecato rumore, se non proprio il chiasso.

Situazione analoga, e altrettanto assurda, al finale del primo atto. La baraonda creata dall'arrivo del Conte travestito da soldato ha chiamato alla casa prima Figaro, poi i gendarmi. Stanno per arrestare i disturbatori della quiete pubblica quando, preso atto di trovarsi in presenza del blasonato, autorevole Conte d'Almaviva in abito militare, si ritirano lasciando di stucco la compagnia. Anche qui, ripetizione a raffica di poche parole, dall'uno all'altro dei sei personaggi: «Fredda/o ed immobile come una statua». Lo spettatore può capire che tutti si ritrovino «storditi e sbalorditi», come leggiamo nel libretto; ma basterebbero poche interiezioni o anche solo pochi gesti per esprimere lo stupore. Invece Rossini crea un gioco contrappuntistico a sei voci, *piano* e lento; poi uno scatenato, *vivace* unisono: con tutti a raccontarsi di sentir la testa trasformata «in un'orrida fucina».

Se volessimo far conoscere ancora più da vicino lo spirito di Rossini troveremmo in non poche altre sue opere situazioni analoghe, quelle di una comicità fondata sullo stravolgimento del parlare quotidiano. Basterebbero, dall'*Italiana in Algeri* (del 1813) l'insieme «Nella testa ho un campanel», o dalla *Cenerentola* (scritta l'anno dopo il *Barbiere*): «Questo è un nodo avviluppato». Oppure: «Zitto zitto, piano piano».

Nel *Barbiere* il caso più clamoroso (e dire 'clamoroso' è un ossimoro) si ha alla fine dell'opera. Lindoro si è scoperto a Rosina per quello che è: il Conte d'Almaviva. Effusioni amorose tra i due, con Figaro che li sollecita inutilmente a filarsela, scendendo dalla scala che ha predisposto. In fretta, perché stanno per giungere Bartolo, Basilio e il notaio. Finalmente il Conte si decide. Ancora una volta ci aspetteremmo un'azione fulminea. Invece Rossini ci offre come all'inizio ben 93 battute di partitura, in cui i tre non fanno che sollecitarsi a scendere dal balcone in silenzio: «Zitti zitti piano piano, senza fare confusione...».

Nei concertati i personaggi ripetono una quantità di volte le stesse parole. Anche questo trattamento concorre a congelare le situazioni. Situazioni che nella realtà durerebbero pochi attimi sono dilatate, esasperate. Il comico nasce dunque proprio dall'irrealità temporale, dalla sospensione del tempo; e dai repentini cambiamenti della scena (musicale). Come qui: lo sbalordimento del «Freddo ed immobile» si chiude con una cadenza squisitamente lirica degli archi, che spalanca il clima nel passaggio dal *la* bemolle maggiore al *do* maggiore (la terza sopra)! Per contrasto con l'inatteso attimo lirico, Rossini introduce qui lo scatenato battibecco tra il povero don Bartolo e i soldati.

### Il tempo nella prosa e nel melodramma

Se un *fan* di Rossini come Stendhal ha potuto sentirsi perplesso davanti a certe scelte del suo idolo, non c'è da sorprendersi che ritornino, ancora più pesanti, nei nostri ragazzi. E allora è il caso di tornare sulla questione con argomenti più mirati.

Il primo riguarda *lo specifico linguaggio* dell'opera lirica, il suo essere altra cosa rispetto al dramma in prosa. Quando si assiste a un dramma parlato, una commedia o un film, il tempo occupato dai dialoghi scorre come scorre nella realtà quotidiana; anche se, mediante i flashback e altri procedimenti, si può passare da situazioni presenti ad altre del passato. In certi film passato e presente si alternano in continuazione: ma ognuno rispettando abitualmente il tempo reale.

Nell'opera musicale le cose vanno ben diversamente. «Al tempo continuo del dramma corrisponde nell'opera in musica un tempo discontinuo». È normale nell'opera che «una situazione che in un dramma recitato durebbe un breve istante viene dipanata in un *tableau vivant* dove l'azione s'arresta»,<sup>10</sup> anche grazie alla ripetizione frequente del testo. Questo non vuol dire, naturalmente, che l'opera non abbia proprie regole riguardanti i tempi della rappresentazione. Nel trattamento dei tempi si ha addirittura coincidenza tra prosa e lirica nel caso dei recitativi, pur se cantati e accompagnati dagli strumenti. Ma guarda caso, i recitativi sono quasi sempre i momenti meno interessanti di un'opera: addirittura a volte per niente interessanti: si spiega così l'antica usanza del pubblico melomane che usciva dalla sala in attesa che il recitativo finisse e arrivasse finalmente quello che al cuore gli sta: il canto aperto, disteso, melodioso, delle arie, dei duetti, dei

concertati, dei cori. «L'alternanza di azione scorrevole e azione frenata provoca nell'opera la dissociazione del tempo in due diversi decorsi temporali: uno legato alla forma musicale [pensiamo alla classica forma ABA, dove si ripete alla fine quello che è già stato detto all'inizio] ed uno legato al contenuto drammatico».<sup>11</sup>

### Recitativo e canto

La diversità fra prosa e lirica sul fronte della 'naturalità' lascia intuire che per apprezzare la seconda sia necessario capire le sue 'regole di funzionamento'; regole sue proprie e particolari, che non sono quelle della prosa. Cominciando da quella che è la più immediata, il loro terreno di contatto: fino a che punto, e come, la melodia del canto nel *Barbiere* si rifà al principio che abbiamo letto in Diderot, quella corrispondenza tra prosodia («la declamazione come una linea») e la melodia («il canto come un'altra linea che serpeggia sulla prima»)?

Il caso più elementare è già stato anticipato: il recitativo secco. Perché non lo si ama? Perché qui il canto non fa che ripetersi su cliché obbligati, privi di qualsiasi carica espressiva. Le battute potrebbero anche essere parlate invece che cantate; se si cantano è solo per non uscire pericolosamente dal registro espressivo della lirica e dalla specificità del suo linguaggio (in tradizioni diverse come quella del germanico *Singspiel*, come nelle operette - per non dire del *musical* - non si ha questa preoccupazione, e si usa il parlato invece del recitativo).<sup>12</sup>

Facciamo ascoltare ai ragazzi uno qualunque dei dialoghi recitati del *Barbiere*. Aspettiamoci che anche i ragazzi sperimentino la noia che prova il melomane. È a questo punto

che dovremo pur confessare loro che c'è ben poco Rossini in questi dialoghi: nel senso che il compositore non fa che impiegare formule convenzionali e preesistenti. È quando il personaggio canta, canta *davvero*, che si spalanca davanti a noi lo spirito di Rossini, il suo mondo, l'anima dei suoi personaggi.

Se pure non possiamo o non ci sentiamo di far ascoltare l'opera intera, c'è solo l'imbarazzo della scelta per far conoscere da vicino, nella loro anima, i personaggi rossiniani: dove 'rossiniani' vuol dire non quelli a cui danno vita i versi di Sterbini, ma quelli che risultano dallo spartito, dal canto e dall'integrazione orchestrale. Al di là delle parole che pronunciano.

Da questo punto di vista *Il barbiere di Siviglia* è un capolavoro di 'naturalzza', di 'realismo'. Consideriamo la scena iniziale dell'atto secondo: «Pace e gioia sia con voi». Ci accorgiamo subito che il finto Alonso (Almaviva) si presenta a don Bartolo nei modi di ununtuoso ipocrita: fosse solo per via di quelle acciacature di fine frase, prima doppie poi fin triple. Non dovrebbe essere difficile ridirle in classe in forma parlata, seguendo con l'intonazione lo stesso su e giù del canto (esempio A).

Le repliche di don Bartolo sono 'sullo stesso tono', come si usa dire anche quando si parla: il tutore esprime cortesia. È poi Alonso a ripetere lo stesso tono di don Bartolo, quando il tutore passa dai modi pazienti di prima all'improvviso precipitare: «Questo volto non m'è ignoto»; che Alonso ripete su «Ah se un colpo è andato a vuoto». Le parole ora non sono pronunciate per essere ascoltate dall'altro; Rossini ricorre al tradizionale espediente teatrale dell'«a parte»: i personaggi fanno conoscere al pubblico

quello che hanno in mente: don Bartolo si fa sospettoso, Almaviva esultante. In un breve frammento Rossini crea un'opposizione tra dialogo esplicito e pensieri nascosti: la replica inizialmente educata di Bartolo alle smancerie di Alonso si trasforma a poco a poco in irritazione, poi in esasperazione. E a questo punto, ecco un altro espediente tipico del melodramma: ancora in un 'a parte', i due cantano perfettamente insieme (per terze parallele), sullo stesso ritmo fattosi indiato, ma: Almaviva per esprimere esultanza («Ah mio ben fra pochi istanti»), don Bartolo all'opposto il risentimento per il «perfido destino» che gli ha portato in casa questo seccatore.

### Individui e tipi

Nelle opere scritte in epoche successive a quella di Rossini, i compositori si curano di presentarci personaggi i cui stati d'animo, le emozioni, la personalità stessa, cambiano lungo il corso dell'opera. Nel far parlare, nel nostro caso cantare, un personaggio, un compositore può muoversi entro un arco che va dalla caratterizzazione fissa, rigida, all'emozione più imprevedibile e mutevole. Vicino al secondo polo potremmo mettere i personaggi pucciniani. Butterfly si presenta all'inizio come una ragazzina innamorata e risoluta; nel secondo atto non nasconde il timore dell'abbandono quando reagisce incolerita alle certezze della serva; alla fine la sentiamo raggelata in una cupa disperazione. L'insegnante che ha partecipato all'esperienza di «Vox Imago» sulla *Traviata*, trova un caso emblematico da presentare ai ragazzi, nelle trasformazioni psicologiche di Violetta, di Alfredo, di Germont.

Rossini invece è più vicino al polo opposto.

## Il Barbiere di Siviglia

### Esempio A

Andante moderato

Pa - ce e gio - ia sia con vo - i | Mil - le gra - zie, non s'in - co - mo - di. Gio - ia e pa - ce per mil - l'an - ni. Ob - bli - ga - to in ve - ri - tà | eccetera

Pa - ce e gio - ia sia con vo - i.

### Esempio B

CELLULA aa

### Esempio C

A un dot - tor del - la mia sor - te que - ste scu - se si - gno - ri - na

### Esempio D

vi con - si - glio mia ca - ri - na

### Esempio E

A un dot - tor del - la mia sor - te que - ste scu - se si - gno - ri - na



I suoi personaggi sono sempre psicologicamente gli stessi, dall'inizio alla fine dell'opera. Il musicista non è interessato agli svolgimenti psicologici dei personaggi, ai loro 'moti d'animo'. I suoi sono – volutamente – piuttosto dei *tipi*, delle figure plasticamente e stabilmente scolpite fin dal loro apparire, e non saranno soggette a evoluzioni. Un po' come lo sono le antiche maschere della commedia comica, o i personaggi del teatro dei burattini.

«Per Rossini dunque non contano molto i processi psichici dei suoi personaggi. Essi non sono individui in senso stretto, diventano piuttosto incarnazioni simboliche di alcune concezioni del mondo».<sup>13</sup> Così Rosina «ha costantemente un'impronta civettuola e birichina: basta il preludio alla cavatina "Una voce poco fa" con quelle alternative di ritmi energici e flessuosi, con le fratture ansiose della frase». «Ma se mi toccano...»: «anche i gorgheggi acquistano carattere irruente e pericolosamente giocolero». Almaviva «è nettamente caratterizzato come l'eterno vagheggiato; si mantiene da capo a fondo (salvo dove si finge soldato o gesuita) sentimentale e spasimante, con motivi carichi di gorgheggi leziosi». Abbiamo già considerato il carattere dei due bassi, don Bartolo e don Basilio: il primo, «vecchio pretensioso, diffidente brontolone» nell'aria «A un dottor della mia sorte»; il secondo sorgente dalla musica sull'aria della calunnia' «con una tronfia reboanza falsamente ieratica, accresciuta dal timbro cavernoso della voce». La figura più fortemente scolpita, il *deus ex machina* dell'opera è Figaro: «Le poche battute del preludio a piena orchestra che ne annunciano l'arrivo, gettano già una luce vivissima sulla sua braveria enfatica, sul suo fanfaronismo astuto, su questo faccendiere chiacchierone

millantatore, così indiatolatamente festoso». «Le scorribande dei violini ci dicono che il cervello di Figaro è già in piena attività [...]». Ma, si noti, per il momento l'orchestra suona *piano*, salvo a crescere poi d'intensità: è un mondo che nasce ancora confuso, un mistero; però annuncia qualcosa di grandioso, come indica l'aggettivo "maestoso" aggiunto alla parola "Allegro". Tutte le volte che Figaro medita qualche astuzia sopraffina, questo motivo arguto, quando attacca "All'idea di quel metallo", si ripete come un *leitmotiv*»<sup>14</sup> (esempio B).

Con quest'opera, Figaro si presenta come «una delle massime figure della storia dell'opera; e questo, in piena consonanza col personaggio che Beaumarchais aveva creato trasformando l'antichissimo ruolo di servo in esponente di quello spirito d'intraprendenza, intrepido attraverso qualsiasi rovescio della fortuna e nonostante l'inferiorità sociale, perciò in un simbolo dello spirito borghese in lotta contro il privilegio della nascita. [...] un personaggio poliedrico, pronto a mutar direzione, e sempre sotto il segno d'una vitalità irrefrenabile». La sua comparsa sulla scena è «ritardata da una *suspense*: per oltre quaranta battute l'orchestra ci annuncia il suo arrivo, mentre della sua voce ci raggiunge ogni tanto qualche "la ran la ran" fuori scena».<sup>15</sup>

### Vocalizzi e ripetizioni

A contraddire nel canto il realismo prosodico (il canto come una linea che serpeggia sopra la linea con cui quelle date parole sarebbero pronunciate nel parlare, come spiegava Diderot) sembrerebbe l'uso sistematico e continuo che Rossini fa di due pratiche: una è il *vocalizzo* (coloratura, gorgheggio, melisma), ossia lo svolgersi di un giro melodico

sopra una stessa vocale; l'altro è la ripetizione continua di una stessa parola, o di una frase. Sono pratiche occasionali quando si parla, normali nel canto, in Rossini più che mai. Non è difficile farne cogliere ai ragazzi la ragione e il senso.

Nel vocalizzo, la parola è solo il punto di partenza per un'esplorazione puramente musicale dell'emozione. La parola finisce per dissolversi, la voce diventa puro strumento musicale, traccia un lungo arabesco su questa o quella vocale del testo. Basterà far ascoltare ai ragazzi l'esempio più famoso: l'aria di Rosina «Una voce poco fa». Era una pratica corrente che i cantanti gareggiassero a chi sapesse offrire al pubblico i virtuosismi canori più spericolati. Questo finiva ovviamente per compromettere l'unità o addirittura il significato espressivi della pagina. Non è il caso di Rossini, che proprio per evitare questo malcostume, ma al tempo stesso per ridare valore e smalto alla pratica della coloratura, scrisse di suo pugno i vocalizzi: là dove servivano a esprimere con la loro esuberanza l'esuberante emotività del personaggio.

Quanto alla ripetizione di parole e frasi, questo è un altro espediente del codice musicale che sembra entrare in conflitto con i principi della comunicazione linguistica. Il passo avanti nell'impegnativo percorso del 'capire il linguaggio operistico' sta pur sempre nel prendere atto che un testo verbale di per sé non ha certo bisogno di integrazione musicale; ma che quando questa integrazione esiste, allora è il codice musicale a chiedere l'attenzione privilegiata da parte dell'ascoltatore. La ripetizione di un testo ha in musica la funzione di permettere al compositore di dilatare la sua melodia, di sviluppare l'architettura musicale della pagina.

Come esempio può servire la pagina di don Bartolo «A un dottor della mia sorte», con quel che segue, fino a «meglio meglio meglio meglio». Il tono è perentorio, con quel ritmo di semiminima con due punti, seguito dal fremito degli archi (esempio C). Non disturba certo la ripetizione di quel «meglio»: anche a noi capita di ripetere un'esclamazione per esempio davanti a uno che non si decide a muoversi: «vai vai vai...!». Ci sta anche che giunto alla fine ripeta «Vi consiglio mia carina un po' meglio a imposturar»: meglio insistere nel rimprovero, pensa il vecchio!

Quando sentiamo ripetere «Vi consiglio mia carina...» per la terza volta, scopriamo la ragione essenziale della ripetizione: proprio quella che rende l'opera diversa dalla prosa: la terza esposizione serve a Rossini per sviluppare la sua trama musicale. Mentre il discorso verbale si è concluso, quello musicale continua, e si rinnova in modo sorprendente: è il motivo D: vero tema principale dell'aria, che fa apparire C come un'introduzione (esempio D). La melodia che prorompeva impetuosa dalla fantasia di Rossini non trovava nel libretto altre possibilità se non quella di librarsi in volo ripetendo le stesse parole. Ed ecco ancora il don Bartolo del libretto ripartire daccapo con «A un dottor della mia sorte», mentre il don Bartolo della musica fa letteralmente svolazzare i suoi rimproveri su un terzo motivo ricco di vocalizzi (esempio E). Giunti a questo punto, librettista e musicista ripartono entrambi con pensieri nuovi: il primo facendo rinfacciare a don Bartolo i trucchetti di Rosina: «I confetti alla ragazza...» fino a «ferma là non mi tocate»; il secondo con il gioco spiritoso dei violini, piano e staccato, sulla cellula ritmica aa (esempio B).

Qui le condotte dei due autori si scambiano i ruoli. Mentre il don Bartolo del libretto protesta con parole nuove: «figlia mia non lo sperate», il don Bartolo musicale ci ripropone su quelle parole qualcosa che aveva già cantato prima: il motivo D. Non è solo un modo di stimolare la memoria dell'ascoltatore riportando in primo piano il motivo principale. È anche un obbligo verso la logica musicale del tempo (il tempo di Haydn, di Mozart, di Beethoven, ma anche degli operisti loro contemporanei). Senza la ripresa del motivo principale un discorso musicale sarebbe risultato 'sgrammaticato'. Anche la musica ha le sue regole, ha le sue norme costruttive, che sono ben diverse da quelle della prosa: è l'idea di fondo da far maturare nei ragazzi in un percorso di avvicinamento al melodramma (e più in generale alla musica).

L'ascolto di questa reprimenda di don Bartolo non finirà qui, naturalmente. Non potremo lasciarci sfuggire quel cimento virtuosistico costituito dal velocissimo sillabare: «Signorina un'altra volta...»: anche questo con le sue ripetizioni interne, di testo e di musica, per planare (e far respirare il cantante!) sulla ripresa, a mo' di coda, del motivo principale (D), cantato su «Un dottor della mia sorte». Gli esempi precedenti servono a far capire come la musica abbia dunque regole di funzionamento (morfologico e semantico) sue specifiche, ben diverse da quello del linguaggio verbale. La musicologia, a cominciare dai saggi pubblicati nel volume di «Vox Imago» e in questo stesso dvd, ci offre suggerimenti in abbondanza per guidare gli studenti nella loro comprensione.

Un esempio diverso, offerto da un altro musicologo, ci aiuta ad approfondire l'ascolto dei concertati di fine atto del *Barbiere*. Seguono

uno schema tipico, che si ritrova quasi regolarmente nelle altre opere di Rossini. Uno schema quadripartito, introdotto da una breve preparazione, che serve a far convergere nello stesso luogo personaggi diversi.

Seguono le quattro situazioni del finale I:

- «1. incontrandosi, gli animi cominciano ad agitarsi; s'avvia lo scontro dialettico che porterà allo scoppio della 'bomba' drammatico-musicale»: «Che cosa accadde signori miei».
- «2. grande 'concertato di stupore' come reazione al colpo di scena inopinato: tutti rimangono attoniti, il tempo psicologico s'arresta, ognuno esprime per proprio conto il suo sonoro silenzio - un eloquentissimo sgomento fattosi magicamente canto [...] con entrata a canone, un personaggio dopo l'altro»: «Fredda ed immobile come una statua».
- «3. ripresa di coscienza e rientro nella realtà: la scena torna dinamica, si riaccende il dialogo interpersonale [...] e la situazione degenera in una crisi rovinosa»: «Ma signor... Zitto tu».
- «4. grande strepito inconcludente [...] coi suoi ritmi irrefrenabili, coi suoi crescendo mozzafiato [...] fino alla liberazione conclusiva»:<sup>16</sup> «Mi par d'esser con la testa».

Preso atto di questo principio costruttivo, non sarà difficile ai ragazzi cercarlo nei concertati di altre opere rossiniane, come *L'italiana in Algeri* o *Cenerentola*.

### Gli strumenti

Rossini, secondo le usanze, introduce le scene principali con un breve episodio strumentale, che serve a 'dare il tono' della

scena cantata che seguirà. Quello che sentiamo all'apertura del sipario è uno stacco netto rispetto al tono roboante che ci era rimasto nelle orecchie con la sinfonia. Il clima è leggero e gentile. Leggero e gentile il passo con cui entrano in scena Fiorello e i musicanti, reso dal *pizzicato sottovoce* degli archi. Serena la melodia di violini, violoncelli e fagotto, col suo seguito che anticipa il motivo con cui Fiorello invita i suoi.

Preparare la pagina cantata con un'introduzione strumentale è la norma nel melodramma del tempo. La ritroviamo in quasi tutte i brani del *Barbiere*, da «Ecco ridente in cielo» del Conte a «Di sì felice innesto», il pezzo con cui l'opera ha termine.

Un episodio strumentale autonomo si ha nell'ultimo atto. Rossini suggerisce nell'orchestra il temporale notturno, che dopo l'aria di Berta prepara la scena culminante di tutta la complicata vicenda. È un *topos* dell'opera lirica. Come lo è spesso nei film d'azione o nei thriller, per creare tensione e timori. Rossini lo usa in diverse sue opere, dal *Barbiere* a *Cenerentola* al *Guglielmo Tell*, con una precisa funzione drammaturgica: preparare la 'catastrofe', ossia l'acme drammatico nel quale si risolvono gli 'imbrogli' fin lì intrecciati. Nel *Barbiere* siamo giunti a una situazione che potrebbe mandare in fumo il piano architettato dai tre intriganti, Figaro, Almaviva, Rosina; e che invece porterà al classico finale: matrimonio della coppia, gratificazione economica dei due testimoni di nozze e scorno del vecchio pretenzioso tutore. La tensione creata dalla musica si scioglie, come l'arcobaleno sopraggiunge dopo la tempesta.

Nel *Barbiere* la voce e gli strumenti hanno entrambi una funzione essenziale. Ma in due modi distinti, a seconda che l'interes-

se principale del compositore vada a una o all'altra delle due componenti. Nel primo caso è l'orchestra ad assumere il ruolo conduttore. Con le sue «ampie configurazioni tipicamente strumentali e perfettamente formate che assorbono il massimo interesse dell'ascoltatore: su di esse la voce si inserisce quasi come una proiezione timbrica che ne riproduce la linea melodica oppure, del tutto svuotata di melodia, ne scandisce lo schema ritmico, interamente o per formanti».<sup>17</sup> La linea del canto si «allaccia strettamente alla linea musicale maestra dipanata dagli strumenti: anzi, la cura principale della voce sembra proprio esser quella di celarsi e di mimetizzare la propria presenza nei confronti dell'evento sinfonico».

Nel secondo caso la situazione è rovesciata. «Qui è la voce che assume un ruolo protagonista ed afferra la guida del discorso svolgendo con abbondante e regolare profusione di simmetrici melismi (oppure, nelle arie dei bassi, con una delirante scarica di fonemi ottenuta attraverso la rapidissima sillabazione). Il trattamento vocalistico mantiene un carattere strumentale». Se nel primo caso «era la scarnificazione del canto in semplici pulsazioni ritmiche o in spigolosi disegni strumentali», qui «l'orchestra si limita a scandire un ritmo regolare senza offrire alternative tematiche alla linea vocale». Ma c'è anche una situazione ibrida, in cui le due componenti si equilibrano, verrebbe da dire collaborano. Facciamo ascoltare ai ragazzi il duetto tra Figaro e il Conte nel primo atto: «All'idea di quel metallo»: qui l'irruzione precipitosa degli archi non fa che dilatare e rinforzare la linea stessa del canto. Ma appena il Conte vuol sapere cos'ha in testa Figaro, le frasi del canto intervengono solo a continuare il discorso

attaccato da flauto e violini: «Su vediamo, su vediamo di quel metallo». Il motivo strumentale diventa l'asse portante del resto del duetto (il quasi-*leitmotiv* B di cui leggevamo il riferimento nel commento di Roncaglia). In questo modo continua il dialogo. Predominio della parola diventa il festante complimento che i due si rivolgono: «Che invenzione, che invenzione...».

Il caso di predominio totale dell'orchestra si ha quando Figaro comunica al Conte il suo indirizzo: «Numero quindici a mano manca». La voce rimane inchiodata per 28 battute su una sola nota, il re, un canto monocorde, che funziona da semplice bordone, da pedale ostinato, mentre l'orchestra anticipa integralmente la melodia su cui il Conte canterà di lì a poco «Ah che d'amore la fiamma io sento». Siano i ragazzi ora a scoprire in qualche altra scena quale dei due interlocutori – voce oppure orchestra – ha la parte importante, e quale funge più propriamente da supporto. Fin dall'aria con cui Rosina ci fa conoscere il suo bel caratterino: «Una voce poco fa». Oppure alla scena del finto soldato ubriaco («Ehi di casa buona gente»), dove non farsi scappare l'occasione di far notare ai ragazzi il motivo dal passo militare che Rossini affida all'orchestra compatta per introdurre il Conte.

### Perché si ride

Il capolavoro di Rossini si presta per sviluppare con i ragazzi una riflessione intorno al concetto e alle proprietà del *comico*. Un tema trattato in modo esauriente e approfondito dal filosofo Henri Bergson in un testo diventato classico: *Le rire (Il riso)*.

Tra le diverse situazioni e condizioni che sollecitano il riso scegliamo quelle meglio spendibili con i nostri ragazzi, e rinvenibili nel *Barbiere*.

La prima la sperimentiamo facilmente tutti i giorni, quando ci si trova tra amici, o anche quando si va a teatro o al cinema. Nelle parole stesse di Bergson: «Non si gusterebbe il comico se ci si sentisse isolati. Sembra che il riso abbia bisogno d'un'eco». <sup>18</sup> Crea «una complicità con altri che ridono, reali o immaginari». «Il riso deve avere un significato sociale. Rinsalda le relazioni sociali tra coloro che ridono. E contemporaneamente s'interrompe l'empatia nei confronti di coloro di cui si ride».

Una seconda è data dai comportamenti irrigiditi fino a diventare veri e propri automatismi. «Attitudini, gesti e movimenti del corpo umano sono ridicoli nella misura esatta in cui questo corpo fa pensare a una semplice meccanica». «*Meccanicità placata sulla vita*: questo ancora il nostro punto di partenza». Da dove nascono le situazioni comiche? Dal fatto che «il corpo vivo s'irrigidisce in una macchina». Tanto nei comportamenti quanto nella psicologia. «Un personaggio è generalmente comico nella misura esatta in cui ignora se stesso. Il comico è inconscio».

Il comico nasce anche da situazioni 'neutre', ma ripetute in modo imprevisto. Bergson fornisce un esempio singolare: «un giorno incontro per strada un amico che non ho visto da tempo; la situazione non ha niente di comico. Ma se lo stesso giorno lo incontro di nuovo, e ancora una terza volta e una quarta, si finisce per ridere insieme della 'coincidenza'». Comica è anche l'inversione dei ruoli 'normali': il persecutore vittima del suo perseguitato o il ladro derubato.

Più sottile un altro carattere della comicità, o meglio un'altra condizione perché possa aver luogo: «Il più grande nemico del riso è l'emozione». «Per produrre per intero il suo

effetto il comico esige qualcosa come un'anestesia momentanea del cuore». La televisione spazzatura indulge nel presentarci situazioni in cui persone, addirittura bimbi, oppure animali compiono movimenti sbagliati che li portano anche a farsi male. I programmatori televisivi sanno che lo spettatore ride perché non ha nessun rapporto affettivo con la povera vittima. Nessuno riderebbe se quel vecchietto che inciampa, quel bambino che va a sbattere con la slitta, quel cagnolino che s'incassa sotto la rete metallica, appartenessero al proprio ambito familiare.

Nella vita quotidiana, così come nel cinema o nel teatro, ci sono ben familiari le occasioni al riso che vengono dai dialoghi tra i personaggi o semplicemente dalla loro gestualità. Troviamo battute spiritose anche nel libretto di Sterbini. Fin dall'inizio, quando il Conte ritrova l'antico camerata Figaro: «Conte: Ti vedo grasso e tondo». Figaro risponde: «La miseria, signore!».

Le barzellette sono il tipico inesauribile repertorio di risultati comici raggiunti con i giochi di parole.

Quanto alla gestualità, la situazione-tipo è quella del personaggio che imita i gesti di un altro a insaputa sua. Nel *Barbiere* (sia nell'originale francese sia nel libretto di Sterbini) la scena irresistibile è quella del balletto che don Bartolo improvvisa cantando «Quando mi sei vicina, amabile Rosina». Dietro a lui Figaro ne copia le buffe movenze.

Se ci teniamo sul terreno che qui ci sta a cuore, quello musicale, ridiamo alle situazioni descritte da Bergson, a cominciare da quella rigidità caratteriale dei personaggi, quell'assenza di *empatia* con l'altro, che fa di ciascuno di loro un *tipo*, un burattino, dunque qualcosa di meccanico. I personaggi

caratteristici che nelle commedie comiche vengono a scontrarsi: qui l'astuto Figaro davanti al vecchio, sciocco e brontolone don Bartolo (già di per sé comico nella sua gelosia per Rosina, che c'immaginiamo poco più che adolescente). Ma Figaro si mostra anche più astuto del suo padrone, il Conte d'Almaviva. Quando nel primo atto cantano insieme «Che invenzione, che invenzione...», lo spettatore si rende conto che l'invenzione è solo di Figaro, non del Conte.

Fa ridere la situazione ripetuta del travestimento di Almaviva: prima soldato che irrompe ubriaco nella casa del morigerato don Bartolo (con tanto di inversione dei ruoli: il finto soldato si propone come padrone di casa in casa di don Bartolo); ripetizione di situazione: il finto maestro di musica può finalmente parlare con Rosina mentre Figaro copre don Bartolo con il suo daffare da barbiere.

Non meno comica l'apparizione improvvisa di don Basilio, e la reazione di Figaro e compagnia che gli fanno credere di essere affetto dalla febbre scarlattina, e lo rispediscono a casa a curarsi. In piccolo è comica anche la ripetizione (cantata!) di parole e frasi, da parte di uno stesso personaggio, o fra un personaggio e l'altro.

Tutte cose che potremmo proporre ai ragazzi di riscoprire nel cinema. All'insegna dell'interdisciplinarietà. Opera lirica e cinema hanno molto da condividere, molto da scambiarsi reciprocamente. Le stesse funzioni che la musica ha nella lirica (caratterizzare personaggi, far emergere stati d'animo, preparare situazioni, accentuarle, evocare eventi trascorsi eccetera) si ritrovano nelle musiche che accompagnano le sequenze filmiche.

Fin dalle sue origini il cinema ha dato spazio alla comicità. A scuola un'occasione per far

recuperare ai ragazzi l'apprezzamento per i capolavori del passato, che la macchina divoratrice del consumismo tende a cancellare dalla stessa consapevolezza dello spettatore contemporaneo. Chi sa godere oggi di quei capolavori di comicità che sono i 'muti' di Buster Keaton o di Harry Langdon, per non parlare della comicità densa di *pathos* di Chaplin? Da qui fino a quella surreale di Mel Brooks o di Jacques Tati, o, se proprio si vuole, fino a quella sbracata di Fantozzi, e si spera non oltre: in internet troviamo un inesauribile elenco di film comici dalle origini a oggi. Quanto alla prosa, è disponibile una illimitata catena di capolavori: dal greco Aristofane ai latini Plauto e Petronio per spostarci sull'immane Boccaccio col suo *Decamerone*, e poi Rabelais (*Gargantua e Pantagruel*), Cervantes (*Don Chisciotte*), Molière, Goldoni, fino al *Buon soldato Šč'wëik* di Jaroslav Hašek e a una serie incontenibile di capolavori comici del nostro tempo.

Vedremo più avanti una ragione in più, e forse anche più importante, per far conoscere da vicino i modi e le forme della comicità, e ricavarne un prezioso contributo all'educazione, non solo musicale, dei nostri ragazzi. Prima ci restano da considerare alcuni aspetti essenziali del *Barbiere*, in particolare quello, solo sfiorato, della *tipologia* dei suoi personaggi. Per poi affrontare un tema che tante polemiche ha sollevato in passato tra gli addetti: quella sinfonia posta all'inizio dell'opera, con la sua storia ambigua.

### La carica ritmica

Andiamo più a fondo a cogliere l'essenza di quella condizione di *tipi*, o *burattini*, o anche *macchiette*, se si vuole, meccanicamente fissi, che sono propri dell'opera buffa, e nel *Bar-*

*biere* in modo superlativo. Rossini si prende gioco di un'umanità che agisce nella vita come azionata da forze che mostrano di non controllare, e da cui mostrano di essere invece dominati. Una versione in chiave comica della battuta che in forma tragica ascoltiamo dalla bocca di Macbeth, nel dramma di Shakespeare: «la vita è una favola raccontata da un idiota, piena di rumore e di furore, che non significa nulla». Rossini è abissalmente lontano da Shakespeare. Ma qualcosa al fondo li affratella: il nostro mondo è come un gran manicomio, dove gli individui sono guidati da forze che li dominano, come la marionetta è mossa da fili per lei misteriosi. Qui sta l'assurdità a cui da versanti opposti e così lontani sembra condurre la messinscena della vita. Attraverso i loro paradossi, entrambi sembrano guardare il mondo, e proporci di guardarlo, per così dire 'da sotto in su'.

Le situazioni che Rossini mette in scena sono umili, quotidiane, ma forse proprio per questo raggiungono l'obiettivo etico. Che è l'obiettivo di ogni opera d'arte: aprire i nostri occhi – come si usa dire, ma almeno nel caso della musica diciamo *aprire gli orecchi* – sulle dinamiche della vita: quella privata e quella sociale.

Nel nostro mondo gli eventi si susseguono in un modo che siamo portati a vedere/sentire come ordinato, consequenziale. L'orologio è il garante della razionalità del nostro tempo. Rossini invece, come dicevo, *sospende il tempo*, offrendoci situazioni che contraddicono la logica ordinaria.

Lo strumento del suo arsenale espressivo che sta alla base del suo linguaggio è riconosciuto quasi all'unanimità dagli studiosi. Ed è il *ritmo*. Il ritmo è la forza propulsiva delle azioni sceniche.

La comicità musicale di Rossini consiste infatti quasi sempre nella 'deformazione' ritmo-melodica della parola, di certe parole caratterizzanti un'azione scenico-musicale. Uno spirito arguto e malizioso come quello di Rossini era portato a puntualizzare l'assurdità di certe proposizioni e discorsi che nella vita quotidiana, nelle istituzioni sia nobiliari, sia borghesi, risultavano 'prive di senso' e perciò facilmente risolvibili nel ridicolo, tal quale come nello schema stereotipo dei poeti dozzinali dell'opera seria.<sup>19</sup>

Il ritmo «ha quasi sempre in Rossini il carattere dell'ostinato; ed è proprio dalla ripetizione meccanica e costante di microstrutture ritmiche (riproducenti morfemi e fonemi) che il discorso acquista senso e incidenza psicologica sull'ascoltatore». Questo ritmo da orologio è il modo scoperto per presentarci un'umanità meccanizzata. E ancora:

Rossini non adatta mai il ritmo musicale alla scansione della parola, bensì riduce l'articolazione sillabica della parola alla logica del ritmo musicale, la sottopone alla inesorabile struttura spazio-temporale della simmetria ritmica. La parola viene come interrotta, automatizzata, ridotta spesso alla scansione di quelle note ribattute che costituisce una delle formule più frequenti e caratteristiche del burlesco rossiniano.

Rossini mette in moto e sorregge gran parte delle sue scene con raffiche martellanti di pulsazioni di crome in gruppi binari, ternari, quaternari, a tempo semplice o composto, a velocità diverse.

### La sinfonia

Nel sito di Vox Imago l'insegnante trova proposte didattiche trasferibili dalla lezione su un'opera a quella su un'altra. Una di queste proposte, suggerita nella *Guida al Flauto magico* di Mozart, riguarda la funzione dell'*ouverture* (o sinfonia, o preludio): la pagina strumentale posta abitualmente all'inizio dello spettacolo. Vediamo lì essenzialmente tre funzioni:

- funzione-segnale: annuncia semplicemente l'inizio dello spettacolo. È la funzione dell'*ouverture* barocca, a partire dall'*Orfeo* di Monteverdi;
- introduzione diretta della prima scena. È la funzione prediletta da Puccini. Per esempio nel *Gianni Schicchi* il motivo affidato all'orchestra a sipario chiuso è lo stesso che accompagna i finti lamenti dei personaggi che si affacciano sulla scena;
- riassumere il senso profondo della vicenda. Emblematiche in questo senso le sinfonie verdiane del *Nabucco*, della *Forza del destino*, dei *Vespri siciliani*. Una funzione analoga, ma in modo succinto, è riconoscibile nel preludio di *Traviata* o in quello di *Carmen*.

E nel *Barbiere*? Dovremmo dire che la sinfonia che lo introduce non risponde ad alcuna delle tre funzioni elencate. Per una semplice ragione: il fatto che Rossini non la compose apposta per quest'opera, ma la prese di sana pianta dal dramma *Aureliano in Palmira* composto tre anni prima, che racconta le imprese dell'imperatore romano in Persia: un dramma *serio* dunque! E la sfruttò di nuovo nel 1815 per un altro dramma serio: *Elisabetta regina d'Inghilterra*: lavori, come si può intuire dai titoli, abissalmente lontani dal mondo del nostro Figaro.

Era questa una prassi frequente, così come era prassi trasferire in un'opera lirica arie composte precedentemente per opere che poco avevano a che fare con il nuovo argomento. Anche per la sua *Cenerentola* Rossini riprende la sinfonia da un'opera precedente: *La gazetta*.

Se i ragazzi hanno capito che un'*ouverture* prepara, in un modo o nell'altro alla trama dell'opera, che spiegazione potranno darsi di questa apparente indifferenza di Rossini al compito di introdurre con la sua sinfonia il pubblico alla vicenda che sta per mettersi in moto?

La risposta più semplice è che Rossini non è proprio per nulla interessato a mettere in relazione la sinfonia con quel che di specifico succede nei due atti dell'opera. Ma sarebbe troppo facile pensare che la sinfonia del *Barbiere* preceda l'opera al modo stesso che in un concerto sinfonico potremmo ascoltarla seguita da un Concerto di Brahms.

Pensando al melodramma buffo che tra poco dovrà svolgersi sulla scena, scrive un influente musicologo, «l'ascoltatore è portato a sentire [nella sinfonia] il sorriso rossiniano che preannuncia la prossima risata». Ma Rossini non aveva scritto questa *ouverture* per un'opera seria? «Questo importa tanto poco che anche la famosa melodia che vien fuori dall'Allegro vivace nonostante la lamentosa intonazione in minore, acquista ora [per quello stesso spettatore] un sapore ironico. Il discorso ritmo-melodico si sviluppa giocando a rimpiattino sino a sbottare nell'allegria, per poi placarsi e sparire nei frammenti della solita 'sospensione'». <sup>20</sup> Interpretazione gratuita, campata in aria? Non si può sinceramente escludere che lo stesso Rossini ci abbia pensato: al momento di attaccare

allo spartito le pagine preesistenti, o anche dopo, a giochi conclusi. Per esempio può ben aver trovato nel tema cantabile della sinfonia qualcosa che lo imparenta a un tranquillo dialogo tra Figaro e Almaviva; o nel crescendo conclusivo un'eco delle parole con cui don Basilio suggella l'intesa con don Bartolo.

In altre parole, può ben essere il compositore stesso a investire di un nuovo significato complessivo e profondo la sua sinfonia, ricontestualizzandola. Proprio come possiamo riutilizzare tali e quali dei testi o delle immagini appiccicandoci un titolo che ne fa un 'oggetto estetico' diverso. Una lezione che può essere sfruttata anche a scuola: «Ognuno di noi [...] in quanto artista è libero di servirsi delle opere d'arte esistenti per nuove creazioni». Così Benedetto Croce giustificava l'operazione portando come esempio la rivoluzione di senso a cui un sonetto del poeta Tansillo andava incontro nella semplice ripresentazione in chiave filosofica, da parte di Giordano Bruno, di quello che era originariamente un inno all'amore. «Palinsesto» il Croce chiamava questo genere di operazioni. <sup>21</sup>

Possiamo andare più a fondo, in qualcosa di connotato alle idee e alla personalità di Rossini. Qualcosa che Rossini sentiva intimamente, e al quale la sinfonia dell'*Aureliano* offriva materiali invitanti. Non l'evo-cazione di situazioni concrete, come potrebbero essere le sinfonie verdiane; ma situazioni più astratte; che vanno proprio al cuore dell'ispirazione rossiniana, al suo nucleo centrale: il dinamismo irrefrenabile, la vita immaginata come «il racconto narrato da un idiota» evocato da Macbeth: *nonsense*. In fondo la rinuncia, da parte di Rossini, a scrivere opere dopo il 1829 può essere ricondotto a questa filosofia: la vita come

*nonsense*, su cui si prova a ridere, ma da cui si può anche prendere le distanze...

Il significato che potremmo allora attribuire alla sinfonia del *Barbiere* non è direttamente contestuale alla vicenda. Lo diventa indirettamente. La sinfonia appare come un occhiale colorato che, pur estraneo alla realtà a cui si applica, arriva a mostrarcela sotto una luce nuova, impensata. Lo stesso vale per quasi ogni altra sinfonia di Rossini (non per quella del *Guglielmo Tell*, che ha stretto riferimento all'azione del dramma), che indifferentemente potrebbe preludere alla tragedia come alla farsa: perché in realtà prelude a quello che appare a Rossini lo spettacolo della vita. Dicevo che nelle sue opere Rossini si rivela interessato più al dinamismo dell'azione che non alla psicologia particolare di personaggi e situazioni. Gli uni e le altre sono piuttosto gli ingranaggi, in qualche modo neutri, di macchinazioni rinnovate con fantasia inesauribile. Per questo nell'insieme della sua produzione, possono essere spostati da un'opera all'altra senza creare incongruenze. Perché quello che a lui importa non è caratterizzare *quella* vicenda, ma immergere le sue vicende (quali che siano) in uno spazio-tempo frenetico, che sfugge al controllo della ragione e alla ragione dei sentimenti.

Due musicologi lo dicono diversamente: per Luigi Rognoni «l'*ouverture* rossiniana ha la funzione di predisporre innanzitutto l'ascoltatore alla gioia fisica del suono, di elettrizzarlo: essa permette di individuare immediatamente e con certezza la 'formula' rossiniana che nel petulante cicalaccio degli strumenti preannuncia il battibecco vocale dei personaggi sulla scena». <sup>22</sup> Per Fedele d'Amico, la destinazione 'aperta' della sinfonia «rispecchia semplicemente le radici della po-

etica di Rossini [...] che] sta nell'esplicitazione di un 'bello ideale' che impulsi non psicologici ma puramente vitalistici mettono variamente in moto sino a un'esaltazione orgiastica; processo che può ben orientarsi secondo una traccia espressiva di determinate situazioni o di una determinata avventura drammatica ('seria' o 'comica' che sia), ma sempre al fine di trascenderle». <sup>23</sup> È per questo che personaggi e situazioni possono essere spostati con disinvoltura da un'opera all'altra senza creare incongruenze. Ed è infatti quello che Rossini pratica tante volte, con scandalo in giustificato di qualche benpensante...

### Un filosofo rossiniano

Al suo apparire la musica di Rossini suscitò in tutta Europa un'aspra contesa tra una decisa maggioranza che ne fu conquistata e una minoranza fin ostile. È un grande filosofo, Hegel, a riconoscerlo, prendendo decisamente la parte dei *fans* di Rossini: «Oggi si discute pro o contro Rossini e la moderna scuola italiana. Gli avversari spacciano infatti la musica di Rossini come un vuoto solletico dell'orecchio. Ma se si entra un po' nelle sue melodie, questa musica è invece estremamente ricca di sentimento, di spirito, e penetra nell'animo e nel cuore, sebbene essa non si abbandoni a quel genere di caratteristica che è preferito specialmente dal rigoroso intelletto musicale tedesco». È il suo stesso «rigoroso intelletto tedesco» a fargli ammettere che «troppo spesso Rossini è infedele al testo e con le sue libere melodie oltrepassa ogni confine, cosicché si ha la scelta se restare nell'argomento [della vicenda, del libretto] ed essere insoddisfatti della musica che non vi concorda più, oppure rinunciare al contenuto e senza impedimenti ricrearsi alle

libere invenzioni del compositore e godere con l'anima che vi è in esse».<sup>24</sup> Infedeltà al testo? Mancata concordanza tra testo e musica? O non piuttosto un rapporto inedito, dove, quando l'autore vuole, sa penetrare nella condizione emotiva del personaggio, e il più delle volte – qui sta forse la causa della perplessità di Hegel – investe per così dire dall'alto l'intera situazione?

Rossini riesce a dar corpo a ciò che per Hegel è «l'esigenza più profonda del comico», che non si appaga di ridere della «stoltezza, dell'insensatezza, della stupidità, degli uomini, ma gode dell'infinita certezza di sapersi elevare al di sopra della propria contraddizione e di non essere in questo per niente triste e infelice». Il Figaro del *Barbiere*, ad esempio, è un personaggio di questo tipo. Non sono gli altri, il pubblico, a ridere di lui, di qualche suo difetto, egli non è «oggetto del riso altrui», bensì egli stesso può ridere di un riso libero e soddisfatto, che è manifestazione del suo piacere per l'intrigo, e per l'avventura, ma in ultima istanza della sua gioia di vivere, della sua elettrizzante vitalità. Come gli altri personaggi del *Barbiere* anche Figaro è caratterizzato psicologicamente dalla musica di Rossini, e tuttavia più ancora che Figaro, quel Figaro, che canta quelle parole, che compie quelle azioni, egli è l'impulso primo di un'allegrezza che pervade tutta l'opera, di una comicità che «è celebrata come valore a sé». I personaggi comici di Rossini sono tanti sentieri diversi che confluiscono in un'unica grande strada maestra, quella dove indugia la soggettività felice, a volte felicemente distaccata dalla propria consapevolezza.<sup>25</sup>

### Una risata vi seppellirà

Alla fine del *Barbiere* i personaggi escono di scena tutti in un modo o nell'altro gratificati: Figaro esaltato nella sua inesauribile esplosiva creatività; don Basilio compensato con denaro sonante; Rosina e il Conte addirittura uniti in felice matrimonio. No, a dire il vero non tutti. Anche lasciando nel suo umile angolo la serva Berta, che nell'opera ha vita solo per lamentarsi della propria vecchiaia, esclusa dalle lusinghe dell'amore, chi dalla vicenda esce invece deriso, umiliato e alla fine sconfitto, è il vecchio tutore don Bartolo. Sconfitto il personaggio, prima che dai suoi compagni d'avventura, dalla messa in berlina che dei suoi difetti ci fornisce Rossini: la rigidità, la supponenza, la gelosia, l'autoritarismo, l'avarizia... La comicità dell'opera deriva non solo dalle buffe situazioni che vi s'incontrano, ma principalmente proprio dalle corbellature che don Bartolo arriva a procurarsi con le sue stesse azioni da parte dell'allegria compagnia. Gli imbrogli di Rosina, di Figaro, del Conte, sono altrettante punizioni che Rossini gli rifa. Proprio come capiterà al Falstaff verdiano. La commedia finisce e naturalmente non sappiamo se la lezione gli sia servita. Nella vita vera le lezioni si ripresentano in continuazione, e possiamo seguirne lo svolgimento. Nella vita vera troviamo personaggi rigidi, autoritari, gelosi eccetera; fin crudeli. Nella vita la parte degli eroi positivi del *Barbiere*, o meglio la parte di Rossini, può essere assunta da ognuno di noi se siamo capaci di servirci del riso per neutralizzare le condotte negative. *Castigat ridendo mores*, con il riso castiga i costumi: la celebre massima latina viene a dirci che coprendo di ridicolo i costumi, le abitudini, possiamo contribuire efficacemente a riformarli.

L'altra frase posta sopra come titolo, *Una risata vi seppellirà*, fu coniata nel passato da contestatori del potere politico, per dire in fondo, quale che fosse la sua marca politica, la stessa grande verità. Qualcuno ha scritto che se davanti ai gesti e alle frasi tronfie del nostro duce, la folla raccolta sotto il suo balcone in piazza Venezia fosse esplosa in una fragorosa risata, forse il mondo avrebbe avuto un corso diverso. Accontentiamoci di servirci a scuola di occasioni più modeste. In fondo il duce e il suo grande amico Hitler non mutarono di una virgola i loro progetti al vedersi coperti di ridicolo dalla caricatura che ne aveva fatto Chaplin nel suo film *Il dittatore*. Che se non altro alimentò la coscienza collettiva di chi aveva potuto visionarlo. Chi può escludere che al rinsavimento della coscienza collettiva negli anni dell'incubo nucleare, non abbia almeno un pizzico contribuito la visione del *Dottor Stranamore*, il film di Kubrick che si chiude con l'immagine del pazzo a cavallo del missile atomico lanciato a distruggere il pianeta? L'indagine che in precedenza suggerivamo sulle forme e le proprietà del comico, sfruttando il saggio magistrale di Bergson, può essere anche il punto di partenza per un'attività creativa degli studenti. Senza arrivare ai temi tragici che insanguinano oggi le nostre società, e che sembrano resuscitare altrettanti dottor Stranamore in ogni angolo del pianeta, quali casi conoscono i ragazzi di situazioni quotidiane che potrebbero essere oggetto di creazioni loro? È fin troppo facile raccoglierne un elenco: gli ultrà dello sport, il bullismo, i pregiudizi di genere, il disprezzo del diverso, i guasti all'ambiente... Altrimenti temi possibili per far costruire ai ragazzi – anche qui, meglio se

a gruppi – una propria 'opera comica': una vicenda in cui proprio l'oggetto della loro sanzione sia trasformato in caricatura, in satira, in teatro dell'assurdo. E tanto di guadagnato anche per l'educazione musicale se questo o quel motivo, strumentale almeno se non cantato, possa essere impiegato come colonna sonora nella realizzazione finale.

### Prima estensione: temporali in musica

Ogni esperienza come quelle che qui progettiamo di proporre ai nostri alunni può essere assunta anche come trampolino di lancio per planare su contenuti e obiettivi d'altra natura. Vediamone un paio. Il primo ha a che vedere con la scena finale dell'opera, dove Rossini inserisce il brano strumentale che evoca il temporale. Non è certo il solo o il primo musicista che si cimenta con le inclemenze di madre natura. Almeno da Vivaldi in poi il soggetto è sempre stato un'occasione solleticante per le palette strumentali dei compositori.

Mettere a confronto le diverse pagine può avere almeno un paio di utilità. La prima ci facilita una delle esperienze di base dell'educazione musicale: l'analisi dei mezzi di cui i compositori si servono per esprimere le situazioni a cui s'ispirano (Gli strumenti, i ritmi, le melodie...); e sulla base di tale analisi, arrivare a cogliere i contenuti espressivi che quei mezzi procurano.

Da Vivaldi in poi l'insegnante può trovare una varietà di musiche ispirate a temporali o tempeste. All'esempio rossiniano del *Barbiere* (raddoppiabile con l'analogo caso dalla *Cenerentola*) si può affiancare quello dal *Rigoletto* di Verdi: anche lì siamo al punto finale di svolta della vicenda; una vicenda tragica, che si chiude con l'omicidio di Gilda.

Verdi intensifica la drammaticità della pagina affidando l'evocazione del vento burrascoso al coro a bocca chiusa di voci umane. Passiamo alle pagine orchestrali. Nelle *Quattro stagioni* di Vivaldi, «van coprendo l'aere di nero ammanto e lampi e tuoni» scrive lo stesso compositore in testa al primo movimento della *Primavera*. «Tuona e fulmina il ciel» in quello dell'*Estate*. Se nel Concerto dell'*Autunno* Bacco ci tiene al riparo dalle intemperie, Borea si scatena per quasi tutto il Concerto dell'*Inverno*. Un ascoltatore non informato sull'argomento, che lo stesso compositore dichiara nei suoi sonetti, ben difficilmente arriverebbe a immaginare l'oggetto della descrizione. Per la semplice ragione che Vivaldi non può che servirsi dei mezzi espressivi del suo tempo, una piccola orchestra d'archi, nel modo stesso, fatto di ripetizioni tematiche, di passaggi armonici, di ripetizioni, di dinamiche, con cui componeva i suoi concerti 'senza titolo'. Ciò non vuol dire che non avesse in mente con i concerti delle stagioni quelle realtà, ma solo che le poteva ascoltare unicamente attraverso lo schema disponibile al linguaggio musicale del suo tempo: il linguaggio tardo-barocco.

Ben lontano dal clima vivaldiano è il terzo movimento della Sinfonia *Pastorale* di Beethoven, che ci fa seguire il decorso di un temporale, dalle prime gocce affidate alle rapide note staccate dei violini allo scoppio improvviso dove tutta l'orchestra partecipa allo scatenarsi degli elementi. Poi un colpo di timpani, guizzi in su dei violini a suggerire il lampo. Il culmine è raggiunto quando Beethoven inserisce l'ottavino, raramente usato nelle orchestre del tempo. Poco per volta il clima si rasserena, come avviene spesso in estate. L'oboe ci fa sentire un placido moti-

vo: lo stesso tema della pioggia, molto rallentato: il simbolo sonoro dell'arcobaleno, che riporta la serenità nel cielo e nei cuori. A proposito della *Pastorale* Beethoven scriveva che questa è più una pittura di sentimenti che non di eventi naturali. Ma questo vale per tutti i compositori che nell'Ottocento si sono cimentati con un evento naturale. Per trovare una descrizione che astrae dal 'sentimento' e si cura di rendere da vicino lo svolgersi sonoro di un temporale, onomatopeicamente, facciamo ascoltare ai ragazzi l'episodio corrispondente dalla *Grand Canyon Suite* dell'americano Ferde Grofé. Incomincia con un motivo che richiama un canto di *cow-boy*, come la calma che precede l'arrivo del temporale. A poco a poco l'atmosfera si anima. Un tremolo del gong ci avverte che qualcosa di preoccupante sta per arrivare. Il tempo fattosi Allegro dà il via allo scatenarsi degli elementi, con interventi alternati fra i diversi strumenti dell'orchestra: glissandi dei violini, del pianoforte, dell'arpa... Prima del ritorno alla normalità, un ultimo violento scroscio d'uragano, finché va ritornando il sereno. Un compositore del Novecento come Grofé aveva a disposizione una tavolozza orchestrale e un insieme di procedure compositive che gli permettevano di ottenere quello che era impossibile a un Vivaldi: far sì, come un buontempone commentava l'episodio musicale, che gli ascoltatori sentissero il bisogno, di... aprire l'ombrello. Tanto realistica è l'imitazione della realtà acustica.

### **Seconda estensione: il comico nella musica strumentale**

Lo spirito comico trova espressione in una quantità di opere e di operette, così come di

*Lieder* o di canzoni popolari. Fra i *Lieder* meriterebbe di essere fatta ascoltare ai ragazzi la *Canzone della pulce* su testo di Goethe, messa in musica da Beethoven e poi da Musorgskij. Il confronto rivelerebbe due modi incredibilmente diversi di immaginarsi il re che s'innamora a tal punto di una pulce da farle attrezzare accanto a sé un trono apposito per lei; solo che come spesso succede anche fra gli umani, finisce che tutto il parentado della pulce viene a installarsi a corte...<sup>26</sup> Quanto alle canzoni, da Jannacci a Elio e le Storie tese ci sarebbe solo l'imbarazzo della scelta.

La comicità di quelle pagine nasce dall'incontro di parola e musica. Ma sarà mai possibile ottenere un risultato comico con una musica non cantata, solo strumentale? I casi sono infrequenti, pure esistono.

Anche la musica pura può assumere tratti parodistici. Si adopera allora a contraffare, per eccesso o per difetto, il suo apparato formale, a sottolineare i suoi manierismi procedurali e i suoi errori costruttivi. La costruzione può risultare volutamente scomposta, formalmente sgangherata, a beneficio del divertimento dell'ascoltatore. I difetti costruttivi o esecutivi dell'opera sono allora evidenziati, accentuati caricaturalmente ed esibiti, prodotti da un'estrema maestria e non da un'insipienza di musicisti del villaggio.<sup>27</sup>

Lo studioso porta come esempio lo *Scherzo musicale* K 522 di Mozart, che si prende gioco dell'incompetenza di musicanti da strapazzo. Occorre l'orecchio di un ascoltatore educato al linguaggio mozartiano perché possa rendersi conto dei 'comici' svarioni degli orchestrali.

Un caso diverso è offerto dal compositore ungherese Zoltán Kodály, nella *suite* sinfonica dal suo *Háry János*, come si chiama il protagonista di molte leggende popolari del suo paese: un fanfarone dalla fantasia inesauribile, uno spaccone capace, a sentir lui, delle imprese più incredibili, come quando parte, tutto solo, a far guerra all'esercito di Napoleone. Il tema che l'accompagna è spavalidamente affidato ai tromboni, poi ripetuto con l'aggiunta di trombe e percussioni. Un colpo fortissimo dei piatti interrompe il tema. La gente ride e fa sberleffi a Háry. Kodály rende la risata con il glissando degli ottoni e il trillo degli ottavini. Il povero Háry ci resta male; ma è questione di un attimo, e il racconto riprende, più spavaldo di prima. Di nuovo lo interrompono, e stavolta Háry si arrabbia: guai a chi oserà ancora! Perché sta per raccontare la sua impresa più gloriosa: quando solo con la sua spada ha fronteggiato l'intero esercito francese.

Rullo di tamburo: un tema famoso si affaccia a poco a poco, eseguito da tromboni e tuba e deformato. È la *Marsigliese*, l'inno dell'esercito che Háry ha sconfitto. Ecco inginocchiato, davanti a Háry in trono, Napoleone stesso: piegato, lui e il suo esercito, a invocare perdono. Qui Kodály inserisce una breve marcia funebre. Anche una marcia funebre può far ridere!

È vero che a consolidare il significato comico della situazione concorre la vicenda sottesa alla partitura orchestrale. Resta il fatto che questa è creata con mezzi puramente musicali. Un esempio ancora più probante della possibilità di suggerire il comico all'ascoltatore lo offre un altro grande compositore ungherese, Béla Bartók. Correva l'anno 1941. Nella Leningrado assediata dall'eser-

cito nazista, Šostakovič componeva la sua Sinfonia n. 7, evocatrice dei tragici eventi di quei giorni. Nel primo movimento introduce un tema che poi ripete dodici volte, in un continuo implacabile crescendo affidato a un'orchestra sempre più folta, sopra un ritmo ostinato delle percussioni: un modello preso a prestito esplicitamente dal *Bolero* di Ravel. Con questo tema il compositore intendeva suggerire l'aggressione sempre più soffocante dell'esercito tedesco. Il microfilm della sinfonia riuscì fortunatamente a sfuggire all'assedio di Leningrado. Fu portato in un paese alleato, gli Stati Uniti, e qui eseguito e trasmesso in continuazione alla radio: era una musica esaltante, che doveva infiammare gli animi alla guerra. Non tutti erano però portati a queste esaltazioni collettive. In un letto d'ospedale, a New York, giaceva malato Béla Bartók, musicista dalla personalità schiva, lontano quanto mai dai modi fin plateali del suo collega sovietico. Fu tanto irritato dal sentire la musica di

Šostakovič continuamente eseguita alla radio che decise di farne una caricatura: e scelse proprio il 'tema nazista'. Stava componendo il suo delizioso Concerto per orchestra. Il tema conduttore è giocoso. Ma qualcosa interviene a disturbare la festa... Uno *zum pa pa* un po' zoppo, ed ecco comparire in accelerando proprio il motivo di Šostakovič: lo esegue il clarinetto ma allungandolo e infiorandolo di ghirigori che lo ridicolizzano. Ma il ridicolo maggiore, un vero e proprio sberleffo, sono i tremoli e le scalette dell'orchestra e soprattutto i glissandi della tuba, che coronano la chiusa del tema. La serenità di una vita raccolta è ormai degenerata in un clima da baraccone, sembra dirci Bartók. E così, su una banda (legni e ottoni) scatenata in un girotondo da fiera, i violini ripetono una seconda volta, saltellando comicamente, il motivo di Šostakovič. Che torna un'ultima volta, da uno strumento che non lascia dubbi sulle intenzioni ironiche dell'autore: la tuba! Con tanto di risatina finale.

## NOTE

1. *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi, 1913, p. 415.
2. ILDEBRANDO PIZZETTI, *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, 1914, p. 115.
3. PHILIP GOSSETT, *Gioacchino Rossini*, in *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, xvi, p. 232.
4. Un percorso di educazione prosodica, con una serie di attività, l'insegnante può trovarlo nel volume: CARLO DELFRATI, *La voce espressiva*, Milano, Principato, 2001.
5. DENIS DIDEROT, *Le neuve de Rameau*, Genève, Cailler, 1950, pp. 78-79.
6. GINO RONCAGLIA, *Rossini l'olimpico*, Milano, Bocca, 1953, pp. 169-171.
7. ANDREA DELLA CORTE, *Paisiello*, Torino, Bocca, 1922, p. 91.
8. LUIGI ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Roma, ERI, 1968, pp. 62-63.
9. STENDHAL, *Vita di Rossini*, Bagno a Ripoli, Passigli, 1990, p. 123.
10. CARL DAHLHAUS, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183-184.
11. Ivi, p. 184.
12. È vero che proprio come recitativo accompagnato nasce il melodramma, agli albori del Seicento, ma sappiamo anche come il musicista geniale - pensiamo a Monteverdi - seppe colmare di *pathos* le linee smorte di primi recitativi, dando vita ai primi grandi capolavori del melodramma. Un approfondimento questo, per l'insegnante interessato a condurre una lezione sulla storia del melodramma.
13. ALESSANDRA LAZZERINI BELLÌ, *Hegel e Rossini: «Il cantar che nell'anima si sente»*, «Revue belge de musicologie», II, 1995, pp. 211-230. Consultabile on line all'indirizzo <http://users.unimi.it/gpiana/dm1/dm1rosal.htm>.
14. RONCAGLIA, *Rossini l'olimpico* cit., pp. 284-290.
15. FEDELE D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992, pp. 89, 91-92.
16. MARCO BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 902-903. Consultabile on line: <http://users.unimi.it/musica/programmi/melo-Beghelli.pdf>.
17. PAOLO GALLARATI, *Dramma e ludus dall'«Italiana» al «Barbiere»*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 239. Le successive citazioni sono tratte dalla p. 242.
18. HENRI BERGSON, *Le rire*, in *Oeuvres. Édition du Centenaire*, Paris, PUF, p. 389. Citazioni successive alle pp. 401, 410, 430-431, 432, 388, 389.
19. LUIGI ROGNONI, *Realismo comico e soggettivismo romantico in Rossini*, «Il Verrì», 27, 1973, p. 6; cit. successive: pp. 10 e 7.
20. ROGNONI, *Gioacchino Rossini* cit., p. 183.
21. BENEDETTO CROCE, *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1949, p. 136. Oggi il termine 'palinsesto' è usato nel senso di elenco delle trasmissioni radio o TV; originariamente indicava il «manoscritto di papiro e, più spesso, di pergamena, nel quale la scrittura più antica è stata cancellata, mediante raschiatura o scoloritura, e sostituita da un'altra più recente» (*Grande dizionario della lingua Italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, XII, Torino, UTET, 2004, p. 404). È in questo senso che lo usa metaforicamente Croce.
22. ROGNONI, *Realismo comico* cit., p. 11.
23. D'AMICO, *Il teatro di Rossini* cit., pp. 61-62.
24. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1976, p. 1060. Nelle pagine precedenti Hegel aveva preso le distanze da quell'«odierna musica drammatica [che] cerca spesso i propri effetti in contrasti violenti, costringendo nello stesso svolgimento musicale opposte passioni con una lotta condotta ad arte. Così, per es., essa esprime gioia, sposalizi, sfoggio di lusso, introducendovi al contempo odio, vendetta, inimicizie, di modo che nel mezzo della letizia, della gioia, della musica e del ballo si scatena contemporaneamente la lite veemente e la discordia più spiacevole». Non è a Rossini che si riferisce ma ai romantici, a cominciare da Weber e dal suo *Freischütz* (nel capitolo terzo della parte prima; pp. 181-182). Mentre ciò che lo disturbava in Rossini era subito neutralizzato dal fascino irresistibile che la sua musica suscitava in lui, senza riserve sarà la sua condanna dell'opera romantica. Per cogliere il clima rovente di quegli anni, basti leggere questo giudizio che circolava all'epoca nei salotti della stessa Vienna: «Mozart e Beethoven sono dei vecchi pedanti, la stupidità dell'epoca



precedente ne godeva; soltanto dopo Rossini si sa cos'è la melodia. *Fidelio* è un'immondizia: non si capisce come ci si dia la pena di andare a sentirlo, per annoiarsi», citato da LAZZERINI BELLI, *Hegel e Rossini* cit. All'insegnante di filosofia che intenda approfondire e far conoscere agli studenti le idee di Hegel sulla musica il filosofo offre l'intero capitolo secondo della parte terza dell'*Estetica* (pp. 991-1071).

25. LAZZERINI BELLI, *Hegel e Rossini* cit.

26. Ho proposto il confronto fra le due musiche nel testo scolastico *All'opera insieme*, Milano, Principato, 2008, pp. 72-73. Dallo stesso testo riprendo gli esempi successivi di Bartók e di Kodály.

27. FAUSTO PETRELLA, *Spazio artistico e umoristico in musica*, in *Cantando e scherzando*, Cremona, Cremonabooks, 2014, p. 14. Lo studioso conduce una lucida analisi del comico musicale.