

Saverio Lamacchia (Bologna), *Quel despota del Conte, quel buono a nulla di Figaro: una rilettura di "Almaviva, o sia L'inutile precauzione"**

Parto da un dato storico. In principio *Il barbiere* non era *Il barbiere*. È noto che la prima rappresentazione del capolavoro di Rossini (Roma, 20 febbraio 1816) andò in scena col titolo *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*. La questione del cambiamento del titolo merita uno studio specifico, e me ne occupo qui appena di sfuggita. Dico soltanto che bisognerebbe dare molto meno credito di quanto comunemente si dà all'«Avvertimento al pubblico» che si legge nel libretto della "prima", nel quale – com'è noto – si motiva il cambiamento del titolo come un gesto d'ossequio nei confronti del *Barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello, vecchio di trentaquattro anni. Tale giustificazione è ben difficile a credersi, stante la consuetudine diffusa all'epoca di dare nuova musica a soggetti già intonati, ed è smentita da altre fonti autorevoli, una di poco posteriore (lo scritto della prima Rosina, Geltrude Righetti-Giorgi),¹ l'altra molto più lontana ma di pugno di Rossini stesso: «Io non mi credetti per certo audace allorquando musicai (in dodici giorni) dopo il papà Paisiello il graziosissimo soggetto di Beaumarchais».² E soprattutto *Il barbiere* di Paisiello, contrariamente a quanto si dice spesso, era tutt'altro che comunemente conosciuto, specie a Roma, dove anzi con tutta probabilità non era mai stato rappresentato.³ All'altezza del 1816 Paisiello, come Cimarosa del resto, era soltanto il rappresentante del "buon tempo antico".

Dai documenti conosciuti si ha l'impressione che in realtà l'individuo che non si voleva scontentare nell'Avvertimento (detta in positivo, colui che si voleva gratificare) non era un compositore, Paisiello – tirato in ballo forse semplicemente come "copertura" edificante, per non confessare le inconfessabili gerarchie delle "convenienze teatrali" –, quanto piuttosto un cantante: il tenore Manuel García, primo interprete del Conte d'Almaviva, senza dubbio la *star* dell'allestimento, e di gran lunga il più pagato.⁴

La versione originale del *Barbiere/Almaviva* comprende un'aria del Conte, «Cessa di più resistere», che sparì ben presto dalla tradizione esecutiva dell'opera, anche perché la sezione finale andò a finire undici mesi dopo (gennaio 1817) nel rondò finale di *Cenerentola*: e lì è rimasta fino ad oggi. Di solito quest'aria del Conte è ritenuta drammaticamente inerte, una sorta di aria da concerto nata solo come gratificazione obbligata al personaggio eponimo. Proprio per questo – si ritiene – è possibile ometterla senza che l'opera ne possa soffrire; ed è quello che di solito si fa non solo nelle rappresentazioni a teatro, ma spesso anche nelle registrazioni discografiche. Ora, voglio argomentare in primo luogo che la presenza di «Cessa di più resistere» non è una mera questione di convenienze teatrali: col taglio dell'aria, viene ad essere fortemente ridimensionata non solo la *parte* del Conte, ma soprattutto il suo *ruolo*, a tutto vantaggio degli altri personaggi principali, Figaro innanzitutto.

Ma andiamo con ordine. Il soggetto dell'opera è, come si sa, antichissimo: due giovani (nello specifico, il Conte d'Almaviva e Rosina) vogliono sposarsi, ma un vecchio (Bartolo) li ostacola perché Rosina la vuole sposare egli stesso. Questo soggetto ammette, per tradizione plurisecolare, una ed una sola conclusione: i giovani, dopo le inevitabili peripezie, si sposano, il vecchio resta con un palmo di naso. L'interesse del soggetto dunque non sta nel *come* finisce (lo si sa già in partenza), ma *in che modo* si arriva all'epilogo vittorioso per i due giovani (il che equivale a dire: quanto sono divertenti o drammaticamente interessanti le loro peripezie); per altro verso, è importante

* La versione tedesca di questo articolo è pubblicato su «La Gazzetta», Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft, XIII (2003), pp. 20-27. (<http://www.rossinigesellschaft.de/soc/publi.html>)

¹ *Cenni di una donna già cantante sopra il Maestro Rossini, in risposta a ciò che ne scrisse nell'estate dell'anno 1822 il giornalista inglese in Parigi e fu riportato in una Gazzetta di Milano dello stesso anno*, Bologna, Sassi, 1823 (si legge in L. ROGNONI, *Gioacchino Rossini*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 343-372: 357).

² Lettera dell'8 agosto 1868 a Costantino Dall'Argine, in *Rossini. Lettere*, Firenze, Passigli, s.d., p. 328.

³ Cfr. M. RINALDI, *Due secoli di musica al Teatro Argentina*, I, Firenze, Olschki, 1978, pp. 336 e 514-525: 515.

⁴ Cfr. E. CELANI, *Musica e musicisti in Roma (1750-1850)*, in «Rivista musicale italiana», XXII, 1915, p. 272.

stabilire *grazie a chi* l'agognato matrimonio può realizzarsi. La risposta che comunemente si dà al quesito è: grazie a Figaro, il fido e furbo complice del Conte, il geniale *factotum* organizzatore di intrighi e di trappole per il malcapitato Bartolo.

Voglio qui proporre una diversa e opposta interpretazione, e per illustrarla mi avvarrò di alcuni confronti con la fonte diretta, *Le Barbier de Séville* di Beaumarchais. Il succo è che mentre in Beaumarchais il Conte e Figaro condividono in certa misura i meriti della *resolutio*, nell'opera di Rossini il rapporto è sbilanciato a favore del Conte: il matrimonio e la vittoria su Bartolo sono il risultato d'un deliberato atto di forza del potentissimo Conte d'Almaviva, che nel momento decisivo, bandito ogni improbabile travestimento, fa valere tutte le prerogative del suo status di Grande di Spagna: e ciò avviene proprio nell'aria «Cessa di più resistere». Per questo credo che l'aria sia essenziale al senso dell'opera, almeno così come questa fu originariamente concepita da Rossini e dal librettista Sterbini.

Dal punto di vista della tipologia, «Cessa di più resistere» è tutt'altro che un'"inutile" aria di sorbetto (come potrebbe far pensare la sua scarsa fortuna esecutiva), ma anzi è l'aria più lunga, importante e prestigiosa dell'intera opera: si tratta del gran rondò con coro del protagonista, che è tale anche perché è gratificato con un'aria siffatta posta nella posizione decisiva del dramma. In più, tale rondò ha una forma peculiare, che conferma in certo modo quanto dico. Si tratta infatti di un'aria in quattro tempi con tempo d'attacco, che nelle opere serie di Rossini è riservata di solito a parti di prodi guerrieri; il tempo d'attacco intona sempre un affetto veemente e risoluto (una vera e propria ostentazione di forza), l'adagio un intenerimento sentimentale, di solito causato dalla donna amata. Questo tipo di aria è sempre estranea a situazioni giocose, anche quando la si incontra in opere comiche: come a dire che, in qualsivoglia opera, rappresenta un momento nel quale si fa sempre sul serio.⁵ «Cessa di più resistere» ricalca perfettamente questo modello, ed è il primo ed unico momento dell'opera nel quale il Conte d'Almaviva si comporta pubblicamente da par suo: nel tempo d'attacco zittisce le estreme rimostranze di Bartolo, nell'adagio «E tu, infelice vittima» rivolge un tenero pensiero a Rosina.

Il tono così fiero e deciso del Conte è tutto di Sterbini e di Rossini, *non* di Beaumarchais, nella cui commedia l'aria non ha un diretto corrispettivo. Che la variante sia voluta e non casuale è confermato anche da una significativa divergenza nel recitativo precedente l'aria.⁶ In Sterbini/Rossini il Conte mette a tacere Basilio in modo ancor più perentorio di come farà pochi istanti dopo per Bartolo: costringe Basilio ad una scelta obbligata tra l'*anello* (in una mano) e le due palle nel *cervello* (nell'altra). Certo, è una riuscita *gag*, ma anche una chiara minaccia: non è ammessa risposta negativa, evidentemente, men che mai ci si può attendere che un codardo come Basilio faccia l'eroe. Non così nella commedia di Beaumarchais, nella quale il Conte non avverte la necessità di tirare fuori la pistola: è sufficiente allungare a Basilio una borsa, e quindi invitarlo a firmare il contratto di nozze in tono bonario e quasi paternalistico. Il messaggio che si intende dalle scelte drammatico-musicali di Sterbini e di Rossini è questo: se per acquietare un tipo della tempra di Basilio è sufficiente declamare una battuta minacciosa in recitativo, per Bartolo, che è un ostacolo durissimo, ci vuole un intero rondò: non basta *dire* qualcosa del tipo "il più forte sono io, quindi fa' quello che dico io", ma il Conte glielo deve *cantare* in un'aria con tutti i crismi del protagonista. Ciò ha tanto più rilievo in quanto nel recitativo accompagnato il Conte ha già messo a tacere Bartolo, e nel tempo d'attacco non fa altro che ribadire il concetto: ma non si tratta d'una ripetizione pleonastica, quanto piuttosto di un'importante sottolineatura retorica, secondo quella che è la drammaturgia musicale del tempo.

Quanto a Figaro, più che essere *fautore* dello scioglimento del nodo, ne è *spettatore*. All'arrivo di Basilio, Figaro prende l'iniziativa per tentare di mettere a posto le cose (dice: «lasciate fare a

⁵ Cfr. S. LAMACCHIA, "Solita forma" del duetto o del numero? L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento, in «Il Saggiatore musicale», VI, 1999, pp. 119-144: 142.

⁶ Cfr. la commedia di Beaumarchais, IV, 7; il libretto di Sterbini, II, 10.

me», come a dire: “ci penso io”). Ma non fa e non ottiene proprio nulla, certo non riesce né a raggirare né ad intimorire Basilio: e quindi deve intervenire il Conte.

Figaro in realtà comincia ad accumulare magre figure ben presto, sin dal duetto con Rosina del primo atto. Anche qui la *gag* principale che gustiamo nel duetto manca in Beaumarchais; mi riferisco al biglietto d’incoraggiamento a Lindoro (cioè il Conte travestito) che Figaro vorrebbe far scrivere a Rosina: ma Rosina, giovane volpe, lo ha già scritto e spiazza il barbiere, che è costretto ad ammettere – recita la didascalia – *attonito*: «già era scritto!... oh ve’, che bestia | e il maestro faccio a lei!». Lo scorno di Figaro, solo implicito in Beaumarchais, è rimarcato con grande evidenza da Sterbini e, ancor più, da Rossini, che ci costruisce un’intera cabaletta: infatti, mentre nella prima parte del duetto Rosina e Figaro si sono rimbalzati la stessa musica, dopo questo colpo di scena le loro frasi canore divergono del tutto: Figaro, con la vocalità tipica del buffo, va sillabando la sua inferiorità di spirito («donne donne, eterni dèi | chi vi arriva a indovinar?»); Rosina, al contrario, dà prova della sua superiorità nelle spericolate evoluzioni canore di «Ah tu solo, amor, tu sei | che mi devi consolar». La sconfitta di Figaro appare ancor più significativa se si considera che all’inizio del duetto il (cosiddetto) servo astuto aveva accettato la sfida in furbizia di Rosina; tale sfida la crea e la sottolinea, non solo con mezzi musicali, proprio Rossini, che infatti modifica a bella posta un verso del libretto: a Rosina che dice «Già me l’ero immaginata, | lo sapevo pria di te», Figaro in partitura risponde «è una volpe sopraffina | *ma l’avrà da far con me*», non «*la sa lunga per mia fé*» (come prescritto da Sterbini, verso che per Rossini evidentemente non funziona, perché così il senso di ammirazione di Figaro è troppo precoce). Rossini quindi accresce il senso della competizione tra i due in modo che lo stupore *attonito* di Figaro risalti in misura ancora maggiore nella cabaletta.

Tornando agli stratagemmi di Figaro, nel finale I abbiamo la prova di quanto siano fallimentari quelle “invenzioni prelibate” che il barbiere aveva tanto millantato nel duetto col Conte «All’idea di quel metallo», cioè far entrare il Conte in casa di Bartolo travestito da soldato e per di più ubriaco. Chissà perché lo sveglio e sospettosissimo Bartolo dovrebbe “fidarsi” d’un soldato ubriaco (così Figaro nel duetto: «Perché d’un che poco è in sé, | che dal vino casca già, | il tutor, credete a me, | il tutor si fiderà»). E infatti Bartolo non si fida per niente, anzi, a causa dell’«invenzione prelibata» di Figaro, il Conte sta per finire dritto dritto in prigione (si badi che questa espressione, ripetuta più e più volte in partitura, non si trova nel libretto: è forse già una sottolineatura ironica di Rossini, che vuol così suggerire che l’invenzione è tutt’altro che “prelibata”?). Si trae d’impaccio – esattamente come nel finale ultimo – solo grazie al proprio rango: – leggo parte della eloquente didascalia – il Conte *con gesto autorevole trattiene i soldati che si arrestano*, rivela la sua identità all’Ufficiale, *che vuol fargli un inchino ... [e] fa cenno ai soldati che si ritirino indietro, e anch’egli fa lo stesso*. Segue il *quadro di stupore* «Freddo ed immobile | come una statua».

Se vogliamo valutare il personaggio di Figaro nel complesso, guardando alla realtà drammatica ed evitando di prendere alla lettera la celebrazione di sé stesso che egli fa in «Largo al factotum» («Bravo, bravissimo»), bisognerà ammettere che è un campione di simpatia e di *vitalità*, non di *abilità*: la sua funzione nell’opera sembra essere quella di assicurare il divertimento, in quanto le furbizie e gli stratagemmi architettati per aiutare il Conte si rivelano bislacchi, e comunque non vanno a buon fine; paradossalmente, riesce più a creare problemi (in senso tecnico-drammatico, le peripezie) che a risolverli: compito quest’ultimo che spetta al Conte.

Queste considerazioni m’inducono a formulare un’ipotesi sul mancato stabile recupero di «Cessa di più resistere» oggi. Dopo trent’anni di *Rossini-renaissance* nei quali si è riportata alla luce una tonnellata di musica di Rossini dimenticata, è certo piuttosto strano che si continui a ritenere un *optional* una pagina di questa importanza nella sua opera più famosa. E non credo conti solamente la difficoltà esecutiva pur indiscutibile dell’aria, tirata spesso in ballo: anche altre opere sul finire includono il rondò di bravura del/la protagonista, e non viene certo tagliato ma anzi è ambito dai cantanti, almeno dai grandi divi, come certamente era García, ma – va rimarcato – come spesso non saranno i suoi successori nel ruolo del Conte, nell’800 e nel ’900. Credo che c’entrino anche ragioni drammatiche, magari irriflesse: ho cioè il sospetto che nella radicatissima percezione

tradizionale che si ha dell'opera e dei personaggi del Conte e di Figaro, l'aria sia di troppo, appaia come uno sproloquio inutile o, peggio, immotivato e incomprensibile.

Ma c'è anche un altro aspetto della questione, che riguarda la tendenziosa lettura ideologica che di solito si fa del *Barbiere di Siviglia*, proprio attraverso il personaggio di Figaro. Nella recezione comune, Figaro non è solo colui che risolve i problemi amorosi del Conte e di Rosina, ma è molto di più: è il simbolo delle virtù borghesi dell'intuito e dell'intelligenza, è l'"uomo nuovo" così come emerge dalla Rivoluzione francese.⁷ Nel determinare questa bizzarra visione – che tra l'altro rischia di trasformare in un borghese il più schietto dei popolani – credo influisca in primo luogo l'immagine tradizionale di Beaumarchais, che viene dipinto spesso quasi come un esponente di prima fila dei borghesi rivoluzionari. Gli studiosi rossiniani tendono ad ignorare quanto questa immagine sia lontana dalla realtà storica. Infatti, gli studiosi di teatro e di letteratura francesi (cui i musicologi in verità guardano poco o nulla) sostengono ormai da decenni che è errato vedere nella figura e nel teatro di Beaumarchais anticipazioni della Rivoluzione o comunque marcati intenti di polemica sociale, certamente per quel che riguarda *Le Barbier de Séville* (basterà citare i nomi illustri di Jacques Scherer, Enzo Giudici, Andrea Calzolari,⁸ più complessa e controversa, ma non troppo dissimile, la questione del *Mariage de Figaro*).

Quanto a Rossini, non andrà dimenticato che nel 1816 siamo all'alba della Restaurazione (non della Rivoluzione), e che *Il barbiere* va in scena nella Roma papalina di Pio VII, appena tornato al potere; città che anche durante gli anni francesi era stata tra le più impermeabili alle novità rivoluzionarie e napoleoniche. Mi sembra pertanto improbabile che gli artefici e gli spettatori dell'opera potessero in qualche modo solidarizzare con idee progressiste; e mi riferisco *in primis* a Rossini, che solo qualche mese prima a Napoli aveva celebrato la monarchia dei Borbone con l'*Elisabetta regina d'Inghilterra*. Il mio sospetto è che le idee progressiste siano molto più vicine alla nostra sensibilità che a quella di quel tempo, di quel luogo, di quel contesto sociale e culturale.

Concludo con una coincidenza curiosa quanto rivelatrice. Quella che oggi comunemente si definisce "la trilogia di Figaro" (*Le Barbier de Séville*, *Le Mariage de Figaro*, *La Mère coupable*) era chiamata da Beaumarchais "il romanzo della famiglia *Almaviva*".⁹

⁷ Ad esempio, cfr. F. D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 89 sg.

⁸ J. SCHERER, *La dramaturgie de Beaumarchais*, Saint-Genouph, Nizet, 5ª ed., 1999; E. GIUDICI, *Beaumarchais nel suo e nel nostro tempo: "Le Barbier de Séville"*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964; A. CALZOLARI, *Introduzione a Beaumarchais. La trilogia di Figaro*, Milano, Mondadori, 1981.

⁹ Nella prefazione a *La Mère coupable*. Lo fa notare Calzolari nell'*Introduzione* (pp. 9 e 15) al volume appena citato che, ciononostante (e significativamente), s'intitola *La trilogia di Figaro*...