

IL BARBIERE DI SIVIGLIA



**ROSSINI
OPERA
FESTIVAL**

**SCAVOLINI
SPONSOR**

Comune di Pesaro
Provincia di Pesaro e Urbino



sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica

Rossini
200

1792-1992 Bicentenario della nascita di Gioachino Rossini

Il Festival è un ente autonomo promosso dal Comune di Pesaro e dall'Amministrazione Provinciale di Pesaro e Urbino, con la collaborazione della Fondazione Rossini.

Il Festival 1992 si attua:

con il contributo

del Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, della Regione Marche, della Provincia di Pesaro e Urbino e del Comune di Pesaro;

con l'apporto

della Scavolini Spa, della Cassa di Risparmio di Pesaro, della Banca Popolare Pesarese e Ravennate e della Veuve Cliquot Ponsardin;

collaborano

il Conservatorio di musica "G. Rossini", la RAI - sede regionale per il Piemonte, il Comune di Bologna, l'Associazione Pesarese Albergatori e l'Azienda Autonoma di Soggiorno.

Sostenitori

Associazione degli Industriali di Pesaro e Urbino,
Buffet e Catering Gorini,
Lancia Italia Spa, Ratti Abbigliamento, Vittoria & Savoy Hotels.



ROSSINI OPERA FESTIVAL

Sindaco Presidente
Aldo Amati

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Consulente artistico
Alberto Zedda

Consiglio d'amministrazione
**Rosaria Rita Bonatti, Germano Buzzi, Giuseppe Gulli,
Gennaro Mascini (vice presidente), Gaetano Patrignani,
Ornella Pucci, Massimo Puliani, Marco Savelli**

Segretario generale
Dario Zini

Direttore amministrativo
Vincenzo Lacetera

Gioachino Rossini, olio su tela di C.
Mayer. (Pesaro, Casa Rossini)



IL BARBIERE DI SIVIGLIA

ossia L'inutile precauzione

Melodramma buffo in due atti di
Cesare Sterbini

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Il Conte d'Almaviva

Bartolo, dottore in medicina

Rosina, pupilla di Bartolo

Figaro, barbiere

Basilio, maestro di musica

Fiorello, servitore d'Almaviva

Ambrogio, servitore di Bartolo

Berta, cameriera di Bartolo

Un ufficiale

Un notaro

Soldati - Suonatori

La scena si rappresenta in Siviglia

Prima rappresentazione

Roma, Teatro Argentina

20 febbraio 1816

Geltrude Righetti-Giorgi, prima interprete del ruolo di Rosina, litografia, Roma, 1816. (Napoli, collezione Cuoco)



GERTRUDE RIGHETTI GIORGI

Accio' che il mondo la conosca, ed ami.

Ripensare *Il Barbiere*

L'edizione critica del *Barbiere di Siviglia*, la prima di un'opera lirica del repertorio italiano del primo Ottocento, approda al Rossini Opera Festival dopo oltre vent'anni dalla sua presentazione.

L'avvenimento merita di essere sottolineato perché è con questa partitura, voluta e pubblicata da Casa Ricordi, che si è aperta l'era delle edizioni critiche di opere del grande repertorio italiano. Dopo la sua comparsa, le iniziative editoriali ad indirizzo critico si sono moltiplicate. Oggi sono in rigoglioso sviluppo imprese volte alla pubblicazione delle opere di grandi autori melodrammatici, fra cui Rossini, Verdi, Bellini, Donizetti.

L'impatto provocato dalla partitura critica del *Barbiere* su pubblico e musicologi di ogni paese è stato favorito dall'enorme popolarità di questo capolavoro, ancor oggi fra le opere più eseguite. La notorietà della musica ha consentito di cogliere immediatamente le differenze che corrono fra il testo rivisitato, così nitido ed essenziale nello scarno discorso di segno classico, e le versioni tradizionali, caricate di coloriti e appesantite nel discorso strumentale e vocale da incrostazioni di svariata provenienza.

Le novità sono apparse lampanti nelle recite scaligere del 1968, quando la partitura ripulita è stata presentata per la prima volta, grazie alla strepitosa direzione di Claudio Abbado, paladino convinto del novello spirito critico. L'opera ne è risultata rinfrescata,

splendente di aristocratica brillantezza e di cameristica levità. La sorpresa si è ripetuta analoga nelle successive proposte rossiniane di Abbado: *La Cenerentola* e *L'Italiana in Algeri*, entrambe presentate in edizione critica. Non vi è dubbio che il talento e l'entusiasmo di Abbado abbiano contribuito al successo di queste edizioni promosse da Casa Ricordi, come più tardi faranno le lucide scelte di Gianfranco Mariotti presentando adeguatamente sui palcoscenici del Rossini Opera Festival le partiture della Fondazione Rossini. Senza questi personaggi, l'affermazione del costume di rigore e approfondimento disceso dalla lezione delle edizioni critiche, avrebbe seguito un percorso ben più lento e tortuoso.

Dell'opportunità, anzi della necessità di edizioni critiche per le opere del repertorio lirico italiano si è sempre parlato e scritto: particolarmente di quelle precedenti la promulgazione della legge a tutela del diritto d'autore del 1866, legge che ha provocato il rapido moltiplicarsi di edizioni a stampa. Molte di queste edizioni riguardavano opere composte decenni prima, e il manoscritto su cui venivano basate sovente non era l'autografo, di cui si erano perse le tracce, ma una copia d'uso. E' questa la situazione del *Barbiere di Siviglia*, composto nel 1816 e pubblicato da Ricordi intorno agli anni '80, Rossini deceduto da anni, partendo dalla copia

della partitura utilizzata nel Teatro alla Scala, giacché l'autografo, poi ricomparso alla Biblioteca del Conservatorio di Bologna (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale), era in quel momento introvabile, legato alle vicende dell'eredità Bajetti, l'amico a cui Rossini l'aveva donato.

L'operazione partita dalla copia scaligera (i Ricordi prima di diventare editori erano i copisti ufficiali del Teatro alla Scala, i cui preziosi archivi dovevano più tardi rilevare) era allora la più seria possibile e non mancava di una certa legittimità poiché Rossini aveva probabilmente ascoltato senza sollevare obiezioni quella versione alterata (con l'aggiunta di un secondo oboe, di un trombone e dei timpani; la scomparsa del secondo ottavino, della chitarra, sostituita dall'arpa, e dei sistri sostituiti dal triangolo; il rimaneggiamento dei legni per ridistribuire le parti originariamente affidate ai due ottavini in coppia; etc.) quando si trovava a Milano per la messa in scena della *Gazza ladra* nel 1817.

Innumerevoli saggi e convegni hanno trattato l'argomento delle edizioni critiche e le più svariate e strampalate proposte si sono accumulate sui tavoli degli editori musicali. Il problema di fondo era identificare una metodologia che assicurasse rigore scientifico alla trascrizione di testi, per loro stessa natura imprecisi e sommari, senza che venisse meno l'esigenza di chiarezza richiesta dalla loro utilizzazione nella pratica esecutiva. Si tratta di produrre partiture che si trovino a bell'agio tanto negli scaffali di una biblioteca di consultazione quanto sui leggi degli esecutori, che rispondano dunque alle esigenze dei musicologi ricercatori e a quelle dei musicisti militanti; partiture non oscurate da quantità di segni accessori così massiccia da limitarne la leggibilità. L'edizione critica del *Barbiere di Siviglia* ha proposto una metodolo-

gia elaborata su questi parametri: il punto nodale consiste nel ricorso all'estensione automatica per quei segni interpretativi che non comportino dubbi sull'opportunità della loro moltiplicazione. Questo criterio ha consentito di eliminare migliaia di inutili parentesi quadre e legature tratteggiate, riservando gli artifici grafici che contrassegnano le aggiunte del curatore a quelle indicazioni che comportino una precisa assunzione di responsabilità, una consapevole scelta fra più soluzioni possibili. Nel caso specifico degli autografi rossiniani, le prescrizioni interpretative sono talora scarse, anche se quasi sempre sufficienti a precisare un modello dettagliato. La loro estensione è il più delle volte ovvia. Ricorrere a formule grafiche per evidenziare ciascuna di queste indicazioni sovvertirebbe la proporzione fra i segni originali e quelli introdotti dal revisore, sollevando dubbi sulla loro legittimità e appesantendo di simboli estranei la pagina musicale.

Questo principio ha molto semplificato la decifrabilità delle partiture senza porre in questione la serietà dei comportamenti musicologici, giungendo a sbloccare la situazione di stallo che si era determinata fra editoria musicale ed edizioni critiche proprio in ragione di come conciliare rigore e praticità. Il criterio dell'estensione automatica, pur temperata da ogni possibile cautela, è stato accolto da molte collane critiche, a partire da quella rossiniana pubblicata dalla Fondazione Rossini di Pesaro.

Il discorso dell'edizione critica non si esaurisce con la messa a punto di un testo ricostruito nel rispetto scrupoloso della lezione originaria, indispensabile strumento di lavoro per l'interprete esigente.

Poiché in ogni manoscritto mai mancano approssimazioni, lacune, contraddizioni, veri e propri errori il curatore ha esercitato la funzione critica implicita nella definizio-



Manuel Garcia, primo interprete del ruolo di Almaviva, litografia Engelman, Parigi 1822 ca. (Parigi, collezione Bruson)

ne del suo lavoro, intervenendo a correggere, completare, eguagliare con l'ausilio anche di fonti secondarie, manoscritte e a stampa, restituendo ordine logico ove manchi e integrando indicazioni dinamiche e di articolazioni ove opportune. Sono gli interventi di questo tipo che distinguono una edizione critica da un'edizione diplomatica.

L'analitica esplorazione del linguaggio rossiniano imposta dalla ricerca critica, l'approfondimento del processo creativo, la collocazione dell'opera d'arte in un preciso contesto storico e culturale hanno influenzato gli aspetti inter-

pretativi, obbligando a ripensare la prassi esecutiva. Non soltanto si è sciverato fra gli apporti di una tradizione composita, interrotta dall'esperienza romantica e verista, quanto ancora è da ritenersi valido da quanto appare inesorabilmente datato e legato a una visione impropria o distorta del messaggio rossiniano, ma si è risaliti alle radici ideologiche di una drammaturgia per ricercare una chiave di lettura consona a rendere il senso di capolavori tanto complessi e singolari.

L'aspetto vocale ha trovato una congrua soluzione nel recupero dell'esperienza belcantistica, espressa in un virtuosismo d'alto segno, capace di dar vita e immagini a un canto idealizzato e aristocratico. L'aspetto strumentale ha

identificato nella trasparenza e nel brillio di un'orchestra impreziosita dall'apporto solistico dei legni e vivacizzata dagli staccati scoppietanti degli archi il risultato di un dinamismo agogico irresistibile. L'aspetto drammaturgico ha localizzato nel rifiuto del gesto realistico e della situazione scontata la strada per risalire alla matrice del sentimento e raggiungere l'assoluto.

Il risultato dell'operazione Rossini consegna all'ascoltatore d'oggi un compositore elitario e difficile (inaspettatamente difficile se si considera l'apparente semplicità dell'approccio), conservatore nella forma e rivoluzionario nella sostanza, in bilico fra un passato che si rifà al distacco oggettivo dei classici e un futuro che, saltando a piè pari l'esperienza romantica, ricorre a figure della cultura contemporanea quali ambiguità, astrazione, metafora cosparse del sale dell'ironia, agitate dal vento della follia. Sulla scia delle edizioni critiche rossiniane si è diffusa una disciplina, la filologia musicale, che in Italia contava pochi adepti giacché il melodramma, basato su partiture aleatorie pronte ad adattarsi alle esperienze più disparate, sembra refrattario alle esigenze puntigliose dell'ordinatore di testi.

La filologia musicale raccoglie lodi e consensi, ma anche diffidenze e rifiuti: soprattutto da parte di musicisti che temono che il rigore scientifico riduca la libertà dell'interprete, costretto al rispetto di un testo appiattito dall'ossequio alla lezione primigenia.

Chi ha consuetudine con gli autografi dei grandi maestri sa invece che l'abitudine a decifrare i segni dettati dall'ansia febbrile della creazione artistica, punto di partenza della ricerca filologica, porta alla tolleranza e alla discussione, conseguendone un senso di libertà e di autonomia del tutto inatteso.

La frequentazione dei manoscritti

insegna che il testo che si cerca di restituire al dettato originario esprime soltanto una parte della volontà del compositore, egli stesso prigioniero di convenzioni grafiche incapaci di rendere appieno la folgorazione dell'intuito. La filologia dimostra che il manoscritto non trasmette messaggi conclusivi, da conservare e riprodurre immutabili nei secoli. L'immaginazione dei grandi oltrepassa segni convenzionali che risentono di pratiche esecutive, di atteggiamenti estetici, di consuetudini consacrate dalle mode. La capacità di intuire il futuro, la prerogativa di parlare un linguaggio sempre contemporaneo, familiare anche alle generazioni a venire, fanno sì che nelle pieghe delle frasi musicali tracciate dall'inchiostro si possano cogliere intenzioni, novità, intuizioni impossibili da tradurre in simboli tipografici.

Nei manoscritti del genio si colgono invenzioni grafiche, nuovi codici espressivi, colori strumentali mai uditi, soluzioni tecniche che anticipano e stimolano l'evoluzione: elementi che le edizioni critiche più avvertite cercano di conservare e porre in rilievo. Lungi dal costringere lo sguardo al passato, il manoscritto suggerisce all'interprete aperture per rinnovare tradizioni obsolete e promuovere avventure stimolanti, capaci di rendere meglio comprensibile all'ascoltatore il messaggio di capolavori lontani nel tempo.

La pratica della filologia, l'esame del documento, lo sforzo di ripercorrere in intima comunione con l'autore il tormentoso processo della creazione conquistano all'interprete una serenità di giudizio, un rispettoso distacco dal tracciato di un testo solo parzialmente in grado di rendere la complessità dell'intuizione, che si traducono in una fresca ricerca di traguardi espressivi. La certezza che al di là dei segni convenzionali sia possibile intravedere nei codici

immagini non traducibili, spinge il musicista-filologo a rifiutare un pedissequo rispetto al testo per arrischiarsi nel dominio del probabile. Certe proposte, che a prima vista possono apparire discutibili, confortate dall'approfondimento filologico si rivelano soluzione giusta per calarsi più a fondo nel pensiero dell'autore e riportarlo alla luce oltrepassando il limite delle convenzioni.

Il termine ultimo della filologia non è dunque quello di restituire un testo rigido e intoccabile nella sua garantita genuinità. Il musicista deve partire dalle certezze di una lezione autentica per ricavarvi quei suggerimenti, quelle sollecitazioni che portino al superamento della lettera per cogliere l'essenziale. E' ancora al filologo che tocca andare oltre il testo da lui stesso pazientemente disposto per provvedere gli incentivi che portino al suo superamento, consentendo nuove proposte interpretative, favorendo l'evoluzione del gusto e della tecnica. Lui solo avrà la prudenza e la costanza per ridurre il rischio dell'arbitrio, la tentazione dell'illecito. La lunga convivenza col manoscritto, dove un rapporto d'amore viene a sommarsi all'iniziale rispetto, garantisce le indispensabili cautela e serietà.

Queste nuove frontiere richiedono l'impegno a superare l'ambito mentale del musicologo puro per entrare in quello assai meno governabile dalla ragione del musicista.

Il filologo dovrà rompere gli argini della razionalità e della erudizione per addentrarsi, anch'egli come l'autore, nel campo minato dell'intuizione e della fantasia. Per incidere positivamente sul costume esecutivo, la filologia musicale dovrà essere, oltretutto una scienza esatta e una disciplina rigorosa, una sonda introdotta nel mondo misterioso e indefinibile dell'artista. Dovrà farsi carico del recupero di lezioni autentiche e di

prassi esecutive legate alla storia dell'opera riproposta e insieme identificare e suggerire gli strumenti idonei per una sua appropriata traduzione ai contemporanei.

I compositori stessi prevedevano per le loro opere un ampio spettro di aleatorietà. Il *Barbiere di Siviglia* ne è buon testimone. Rossini non si è certo scandalizzato che la protagonista femminile, Rosina, mutasse il ruolo vocale sin dalle prime riprese dell'opera, trasformandosi da mezzosoprano in soprano (con relativi rimaneggiamenti per adattarsi alla nuova tessitura); né che alcune arie venissero sostituite con altre composte da chissà chi (vedi l'aria di Bartolo «A un dottor della mia sorte» spesso rimpiazzata con «Manca un foglio» di Pietro Romani); o cantate da personaggi diversi da quelli cui erano destinati (l'aria finale di Almaviva «Cessa di più resistere» che Philip Gossett informa esser passata alla Righetti-Giorgi, prima interprete di Rosina, dopo essere stata abbassata di quattro toni!). Per quanto riguarda i ritocchi alla strumentazione subiti dalla partitura del *Barbiere*, passata da un organico cameristico trasparente a una compagine tardo ottocentesca con tromboni e timpani, si è già detto.

Il compositore metteva tutto questo in conto alle consuetudini correnti, che obbligavano a adattare l'opera lirica a situazioni obiettivamente molto diverse fra teatro e teatro, fra pubblico e pubblico. Cambiavano gli organici orchestrali e corali, ma soprattutto cambiavano le caratteristiche degli artisti scritturati cui venivano affidati ruoli concepiti per cantanti di diversa vocalità. Le compagnie di canto non venivano scritturate in base al repertorio da rappresentare ma, al contrario, erano le opere prescelte che dovevano essere "accomodate" alle possibilità degli interpreti vocali. Per tacere di

Luigi Zamboni, primo interprete del ruolo di Figaro, olio. (Milano, Museo Teatrale alla Scala)



altre più fatue servitù, quali richieste di impresari e committenti, capricci di Dive e Divi di turno. La storia che Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais ha immaginato e che Wolfgang Amadeus Mozart e Gioachino Rossini hanno consegnato all'immortalità è ambientata a Siviglia, città senza tempo dove una straordinaria civiltà architettonica riverbera bagliori di incanto sul vicolo più modesto, animandolo di vita. L'attività domestica, come in tante città dell'assolato meridione, si proietta nelle strade e nelle piazze dove ricchi e poveri, colti e analfabeti, si mescolano senza pregiudizi e senza barriere. Personaggi che respirano il futuro (Figaro, Rosina, Almaviva) si scontrano ogni giorno con le pigrizie di ieri (Bartolo, Basilio, Berta). Tra i luoghi canonici di incontro, dove prendono avvio conoscenze e amicizie, dove si scambiano notizie e pettegolezzi e si tessono trame, la bottega del barbiere è certamente osservatorio privilegiato. Un personaggio irrequieto come Figaro trova occasioni per maturare progetti ambiziosi. Figaro è un barbiere molto particolare. Anche se Cesare Sterbini, il librettista di Rossini, non ne fa cenno, Beaumarchais ci dice dei suoi trascorsi di letterato e commediografo. L'insuccesso lo induce a ritirarsi a Siviglia e a ridimensionare le ambizioni. Ma l'intraprendente giovanotto scorda presto la frustrazione e si afferma protagonista: mediatore di sponsali, consolatore di fanciulle e vedovelle, «barbiere, parrucchiere, chirurgo, botanico, spezial, veterinario», cerusico, faccendiere...

Nella celebre cavatina di sortita (un uragano di facelle ritmiche e vocali che deve aver sconvolto lo spettatore della "prima" abituato alla grazia sentimentale di Paisiello), Figaro non esalta il benessere che il solerte e intelligente attivismo gli ha meritato, bensì l'ingegnosità e lo spirito di

iniziativa che l'hanno elevato a una posizione sociale sconosciuta alla sua classe.

*Pronto a far tutto la notte, il giorno
Sempre d'intorno in giro sta...*

Tutti mi chiedono

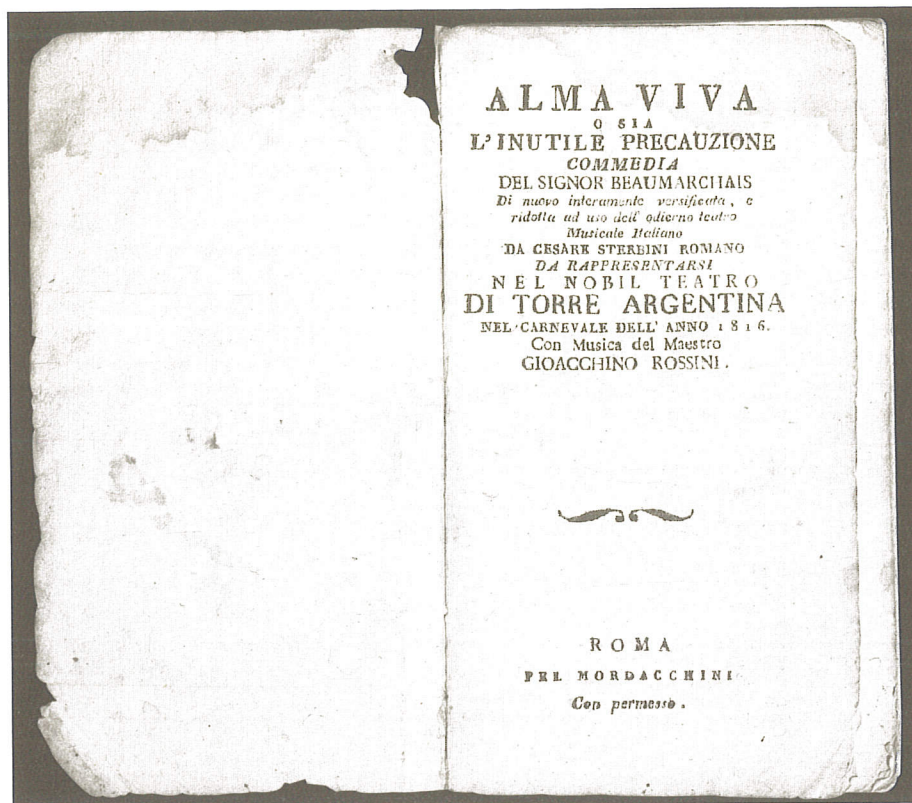
Tutti mi vogliono...

*Pronto, prontissimo son come il fulmine,
Sono il factotum della città.*

Con questa presentazione Rossini cancella il personaggio dal novero di quegli intriganti, anche ingegnosi, che mai mancano in una storia buffa e lo iscrive fra i prototipi del moderno *self-made-man*. Per lui dispone un canto perentorio e innovativo anche nel timbro e nella tessitura che sigla la nascita del baritono brillante, sostituito d'ora in avanti dell'eterno basso buffo. Il suo rapporto con il Conte Almaviva è rispettoso, mai servile; quello con Bartolo e Rosina è d'uomo libero, senza complessi, disposto a seguire con determinazione e astuzia le cause che lo entusiasmano.

In ciò diverso da Basilio, il contraltare al seguito di Bartolo, privo di dignità e ambizioni, interessato soltanto al danaro, e per esso disposto a sacrificare intuizioni geniali quali quella esposta nella paradossale lievitazione della Calunnia. Senza lo straordinario successo di quest'aria Basilio sarebbe personaggio di contorno, lontano dall'immensa popolarità che lo circonda.

Rosina, così diversa dalle ragazze del suo tempo, impastate d'ipocrisia e di falsi pudori, incarna una figura femminile sconosciuta ancora alle scene del melodramma. Non ha remore nel confessare all'ignoto corteggiatore il suo palpito d'amore, ma insieme pretende chiarezza e lealtà: «Le vostre assidue premure hanno eccitata la mia curiosità... Procurate di indicarmi... il vostro nome, il vostro stato e le vostre intenzioni». Anche per Rosina Rossini trova accenti capaci di sottrarla allo stereotipo della giovine perseguitata dal dispotico

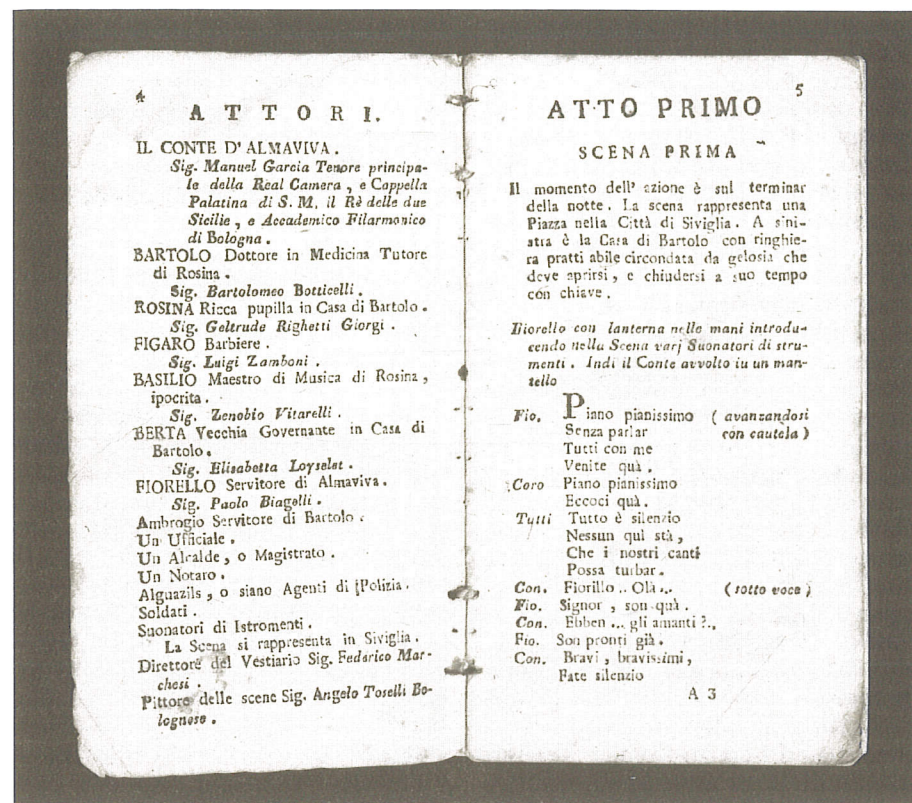


"Almaviva o sia L'inutile precauzione", libretto di Cesare Sterbini, Roma, Teatro Argentina, 20 febbraio 1816. (Venezia, Fondazione Cini)

tutore, proponendola come donna volitiva e indipendente che alterna, per calcolo o per ingenuità, momenti di ribellione a gesti di sconforto, alzate d'orgoglio a lacrime indispettite, iniziative intraprendenti a disarmanti tenerezze. Pur sbiadita rispetto al protagonismo multiforme di Isabella, Clarice o Fiorilla, Rosina è lontana dalla manierata svenevolezza di tante innamorate dell'opera buffa e non sorprende che la sincerità di sentimenti e atteggiamenti lontani dal conformismo convincano il Conte Almaviva a trasformare l'ennesima avventura in un vero incontro d'amore.

Giunto in Siviglia per inseguire il capriccio, ne ripartirà avviato a un matrimonio fuor dalle regole: per la prima volta su un pubblico palcoscenico un grande di Spagna sposerà una non titolata, suscitando

proteste dei benpensanti e della censura. L'effimera serenata con strumenti prezzolati «Ecco ridente in Cielo spunta la bella aurora», tante volte declamata con successo nei corteggiamenti, lascia subito il posto a un canto commosso e sincero «Se il mio nome saper voi bramate», improvvisato col semplice supporto della chitarra a sottolineare la spontaneità del sentire. Per rendere evidente e inequivocabile il cambiamento intervenuto nell'animo di Almaviva, Rossini ricorre all'espedito rarissimo di accostare in successione immediata due romanze per lo stesso interprete. Almaviva si stacca così dai tanti «amorosi» che nell'opera comica rivestivano ruoli secondari rispetto a quello dei canonici buffi. Favorito dalla disponibilità di un grande baritenore, Manuel Garcia, Almaviva



non è più il sospiro tenorino di grazia della tradizione e, sfoggiando voce e timbro virili, affronta un ruolo di prima grandezza che gli assicura rilievo congruo a vestire i panni impegnativi del Grande di Spagna. Nella prima rappresentazione romana del 1816 l'opera potrà così titolarsi «Almaviva, o sia *L'inutile precauzione*», per attenuare il risentimento degli ammiratori di Paisiello, autore di un altro celebrato *Barbiere di Siviglia*. La presenza di Almaviva viene accentuata in queste rappresentazioni pesaresi dal reinserimento della grande aria tripartita «Cessa di più resistere», tanto difficile, alla fine di un ruolo impegnativo e faticoso, da venir spesso accantonata, inducendo Rossini a spostarla nella *Cenerentola*, dove diventa il brillante Rondò finale della protagonista.

Bartolo, il più classico dei personaggi buffi, è figura centrale dell'opera, cui viene assegnata la responsabilità di definire il tasso di comicità, la cifra del divertimento. Rossini lo vuole codino e sospettoso, ma gli fa dono di un rilievo vocale (nella difficile aria tripartita «A un dottor della mia sorte» che spazia da un canto fortemente sbalzato a un vorticoso sillabato virtuosistico) che lo innalza a ruolo di prima grandezza. Stimato professionista, medico facoltoso e ben introdotto, Bartolo rappresenta con bizzosa caparbieta la casta destinata a cedere privilegi e potere alle impazienze liberate dai sovvertimenti sociali. Il suo gretto conservatorismo lo spinge a esercitare un dispotismo autoritario su una piccola corte di frustrati, mortificando a volte il suo status. La fedele Berta viene confinata a

una subalternità senza speranza e Ambrogio spegne la parola in inarrestabili sbadigli. Bartolo si confida solamente con Basilio, sorta di moderno persuasore occulto a mezza via fra l'istrione e il saggio. La sua intelligenza, la sua prontezza a cogliere per primo le situazioni, a scoprire le trame in atto, potrebbero farne un personaggio capitale, ma l'ansia di compiacere al padrone per sbarcare un lunario senza ambizioni lo spinge ad accettare compromessi umilianti. Anche Berta risulta simpatica e non marginale grazie a un'aria di "sorbetto" particolarmente felice e divertente che Rossini ha voluto comporre di sua mano e non affidare, come tante volte ha fatto, al collaboratore di turno.

I personaggi del *Barbiere*, pur lontani da una definizione psicologica chiaroscurata negata alla musica di Rossini, sono scolpiti con icastica esattezza e con cattivante personalità ed è naturale ascriverli al mondo della commedia di carattere piuttosto che a quello più circoscritto della farsa. Se non hanno lo spessore, la conturbante ambiguità di Leporello, di Zerlina, di Don Alfonso, certo non sono più le macchiette convenzionali dell'opera buffa napoletana o della Commedia dell'Arte. Per la consequenzialità logica e per l'indubbio peso specifico di personaggi accuratamente tratteggiati, il soggetto si situa nell'area di un realismo elegante e colto: quel realismo che il vocabolario astratto di Rossini cerca in genere di evitare.

L'atteggiamento nei confronti del denaro, di cui tanto si parla nel corso dell'opera, distingue ulteriormente il mondo dei giovani e degli adulti.

Figaro lo tiene in gran conto e gli attribuisce virtù taumaturgiche:

Ah, non sapete i simpatici effetti prodigiosi che... produce in me la dolce idea dell'oro, ma lo ricerca per trarne stimoli:

All'idea di quel metallo

Portentoso onnipossente

Un vulcano la mia mente

Incomincia a diventar,

e farne strumento di elevazione sociale:

Già viene l'oro già vien l'argento

E di me stesso maggior mi fa,

piuttosto che per semplice cupidigia.

Rosina non se ne cura: pur erede di una cospicua dote non fa nulla per difenderla dall'avidità di Bartolo che, sposandola gliela vorrebbe sottrarre. Del denaro evoca l'immagine, in negativo, solo quando sospetta che il suo Lindoro possa averla tradita «per venderla alle voglie di quel suo vil Conte Almaviva».

Quanto al Conte, il Duetto con Figaro del primo atto e il Quintetto del secondo mostrano con quale disinvoltura, assenza di scrupoli e arroganza il ricco maneggi il denaro, aggiungendovi ancora la spensieratezza dissipatoria del giovin signore. Almaviva conosce bene il valore corruttivo del denaro, tant'è che quando vuole nascondere a Rosina la vera identità se ne spoglia: «Ricco non sono ma un cuore vi dono» per essere certo che Rosina lo ami per quello che è e non per «le ricchezze e i titoli del Conte Almaviva».

Basilio ne è avido e lo ricerca senza ritegno. La sua venalità, al contrario di quella di Figaro è però senza ambizioni. Quando Bartolo non coglie il potenziale corrosivo racchiuso nella teorizzazione della calunnia, egli abbandona il progetto senza discutere, con un commento che dietro l'apparente cinismo nasconde un'ombra di tristezza: «Vengan denari: al resto son qua io».

Anche Bartolo insegue il denaro contro la dignità. Quando, a fine opera, allo smarrito balbettio «Ma... e la dote? Io non posso...» Almaviva ribatte «Va te la dono. Io di dote bisogno non ho», Bartolo esce in una squallida risata di soddisfazione.

Il filone principale della comme-

dia, quello amoroso, è condotto per via indiretta e traslata, ricorrendo a messaggi epistolari, ambasciate, serenate, allusioni, contatti rapidi e timorosi, doppi sensi cifrati (fondamentale quello del titolo «del nuovo dramma in musica», «*L' inutile precauzione*»). L'amore tra Rosina e Almaviva si nutre di ingredienti sconosciuti alle storie di passione. I due giovani si trovano soli soltanto per brevi istanti, cosicché il discorso amoroso viene costruito per frammenti, deduzioni, emozioni indirette, risultando una dimensione surreale, fascinosa nella sua calcolata discrezione.

Gli amanti di Rossini, anche quelli del Rossini "serio", non si dilungano mai in effusioni, ma Rosina e Almaviva sembrano sorpassare ogni limite. Il gioco del desiderio si fa talmente sottile ed esasperato che nel terzetto finale (in realtà un vero e proprio duetto d'amore col contrappunto ironico di Figaro) i due giovani, finalmente accostati, dimenticano effusioni e parole d'amore e, straniati da ciò che li attornia, si rifugiano nell'estasi di un canto liberato da ogni senso logico vocalizzando su fonemi.

Il contrasto generazionale fra i personaggi del *Barbiere* trova puntuale riscontro nell'invenzione teatrale. Quelli del mondo di ieri tendono alla caricatura e si muovono in un ambito psicologico generico e scontato; quelli che incarnano tipologie nuove hanno comportamenti realistici, anche nel divertimento, che pretendono coerenza e credibilità. I primi si possono facilmente ascrivere al mondo fantasioso del *comique absolu* caro alla Commedia dell'Arte; i secondi appartengono al *comique significatif* che contrassegna la moderna commedia di carattere, nata dalla lezione di Molière e di Goldoni. Queste tendenze contrapposte, che convivono in un intreccio inestricabile alimentato dal ricorso all'antico meccanismo del travestimento, rendo-

no difficile la ricerca di una chiave di lettura unitaria, di una cifra di convincente coerenza.

Esse danno origine a interpretazioni opposte. Le une privilegiano le sottolineature buffe, le trovate a briglia sciolta che muovono il riso ma mortificano il tono elegante e raffinato dell'ispirazione rossiniana e immiseriscono i significati di una storia intelligente. Le altre, più attente ai contenuti psicologici e sociologici del dramma, tendono a imbrigliare i momenti dell'astrazione per meglio far risaltare gli aspetti della commedia, anche dove è improbabile costruire attorno al personaggio o alla situazione un credibile coefficiente di verità.

Il contrasto nasce dal testo letterario piuttosto che dalla partitura musicale e trova giustificazione nei cambiamenti che il librettista Sterbini ha dovuto introdurre rispetto all'originale di Beaumarchais per provvedere al compositore i concertati d'obbligo nella rigorosa successione delle forme chiuse rossiniane. E' infatti nel grande Finale Primo che comincia a manifestarsi quella dicotomia di comportamenti stilistici che fanno del *Barbiere di Siviglia* un'opera problematica.

Nella commedia l'atto termina quando Almaviva, prima di lasciare la casa perché lo stratagemma di farsi ospitare come «ufficiale del nuovo reggimento» viene vanificato dal «brevetto» che esenta Bartolo dall'incombenza, cerca di consegnare a Rosina un biglietto. La manovra viene intercettata da Bartolo che, partito il Conte, pretende di vedere il messaggio. Rosina riuscirà a sostituirlo destramente con altro, sicché il sipario si chiude con lo scorno del tutore. L'episodio, circoscritto a due personaggi, non poteva evidentemente soddisfare le esigenze di una chiusa d'atto di opera lirica. Sterbini dovette così inventare azioni che consentissero di riportare in scena gli interpreti e il coro

Sonetto "In segno di ammirazione... della celebre virtuosa Signora Geltrude Giorgi" stampato in occasione della prima del *Barbiere*, Roma 1816 (Milano, collezione Cavallari).

IN SEGNO DI AMMIRAZIONE, E GRATITUDINE PER INDEFESSA PREMURA
DELLA CELEBRE VIRTUOSA SIGNORA

GELTRUDE GIORGI

CHE CON SOMMO APPLAUSO
HA SOSTENUTO LA PARTE DI PRIMA DONNA
NEL TEATRO ARGENTINA
IN ROMA NEL CARNEVALE 1816.
GLI AMANTI DELLA VERITA.

SONETTO

Bell'armonia la cui virtù d'Averno
Le leggi infranse, e l'ire aspre compose
Quando Euridice fuor del bujo eterno
Trasse, e al saluto, e al suon d'Orfeo rispose.

Tu che riempi del tuo suon superno
Il tutto, e stringi agl'uomini le Spose
Le Madri ai parti, ed han per te governo
In Cielo, e in Terra le create cose.

Tu costei fatta del bel numer una
Cui già l'Itala Scena alto rinoma
Scorgi, ed emenda sua crudel fortuna,

Bell'auspicio per LEI cinger la chioma
De primi fior, che a suo trionfo aduna
La difficil ognor plaudente Roma!

Del M. G. Z.

In ROMA 1816. dalle stampe del Puccinelli e S. Andrea della Valle.

per un finale che concludesse degnamente gli oltre 90 minuti dell'atto primo. Nasce così la baruffa che farà accorrere «la forza» e si tramuterà nella strepitosa confusione del «Mi par d'esser con la testa in un'orrida fucina».

I versi di Sterbini non hanno la finezza introspettiva dei dialoghi di Beaumarchais, né del resto la nuova situazione gliene offrirebbe il destro, sicché ci troviamo di fronte a frasi e circostanze da libretti d'opera comica, non diverse da quelle che hanno dato luogo allo strepitoso Finale Primo dell'*Italiana in Algeri*.

Rossini, invitato all'astrazione del gioco, allo scatenamento della follia, non perde l'occasione di una nuova folgorante invenzione, tra le sue più belle. Ma, drammaturgicamente parlando, i personaggi che assordano l'ufficiale della guardia scavalcandosi l'un l'altro nell'irresistibile scioglilingua intonato da Bartolo «Questa bestia di soldato mio signor m'ha maltrattato»; che trascolorano nello stupefatto «Freddo ed immobile come una statua»; che impazzano nella confusione dell'«orrida fucina» non sono più il Conte d'Almaviva, il Dottor Bartolo, il Maestro Basilio, il Cittadino Figaro bensì anonime, divertenti macchiette tratte dall'infinita galleria dell'opera comica tradizionale.

Se Rossini si fosse limitato a questa intromissione nel *comique absolu* il contrasto stilistico non sarebbe stato grande poiché i ragguingimenti musicali di questa stretta sono così alti da motivare ampiamente una sorta di straniamento generale, conseguendone un'efficacissimo *coup de théâtre*. Rossini e Sterbini, rotti gli argini dell'ossequio a una cifra vincolante, si permisero nel secondo atto più pesanti incursioni nella farsa, sollecitati dal travestimento d'Almaviva, rischiando di non allineare l'invenzione musicale a una dimensione psicologica adatta al

realismo della vicenda.

Rossini stesso sembra indicarci la via per conciliare i contrasti. Come aveva fatto l'anno precedente con *Elisabetta regina d'Inghilterra*, egli compie col *Barbiere* un'operazione disinvolta che si trasforma, per gli insondabili apporti del genio, in mirabile traguardo di poesia. Per il *Barbiere di Siviglia*, infatti, fa ricorso ad autoimprestiti di inconsueta ampiezza, tratti da opere serie, da cantate celebrative, da farse. Poiché le pagine riutilizzate, distribuite sull'intero arco dell'opera, interessano una percentuale considerevole dei pezzi musicali, stupisce che non ne sia risultato un centone incongruente. Giacché non è lecito attribuire al caso la genesi di un capolavoro - né di caso isolato si tratterebbe - si deve concludere che la morfologia rossiniana, il modo di organizzare le microstrutture del suo linguaggio siano tali da sottrarsi alle leggi del musicista e dell'operista. La peculiarità di un vocabolario musicale che deve all'estrema semplicità dei suoi componenti la conquista di una asemantività assoluta e quindi di un'ambivalenza espressiva senza limiti, pone il lessico rossiniano al riparo dall'insidia delle contraddizioni. Il compito di sconfiggere l'anonimato della struttura cellulare è assolto da un elemento che si configura come tratto caratteristico e personale: l'ornamentazione vocale. L'impiego di una fioritura di illimitata fantasia, di infinita varietà di formule che trova il comune denominatore in un virtuosismo condotto ai traguardi estremi da un acrobatismo capace di sprigionare ogni tipo di reazione emotiva, consente al canto rossiniano di coprire l'intera gamma dell'espressione.

Ne deriva un canto stilizzato ed emblematico, guidato dalla razionalità del cervello piuttosto che dai moti del cuore, restio a ricalcare l'enfasi della parola declamata, sovente scomposta in melismati-

che volute.

A questo canto giova il recupero della prassi belcantistica di variazioni e cadenze, per piegarlo più facilmente alle ragioni espressive dell'interprete. Vestire le cadenze, nei punti stabiliti dal compositore con l'arresto della corona, o variare i *da capo*, laddove la frase vocale si ripresenta identica, è un modo, a volte il solo modo, per mutare espressione, per accrescere la tensione, per sottolineare con ulteriore evidenza l'*affetto* celebrato.

Il canto rossiniano non rinuncerà mai alla matrice belcantistica fondata su un tecnicismo sublime che attiene alla categoria dell'astratto ed è l'esatto contrario di ogni domanda di realismo. Per questo

canto Rossini rinuncerà a inoltrarsi nel dominio romantico, dove *esprimere* un sentimento conta a volte più del sentimento stesso.

Se il compositore riesce a cucire in un discorso senza smagliature un'assemblaggio di frammenti eterogenei perché mai non dovrebbe riuscirci l'interprete, il cui compito è tanto più leggero?

Basterà leggere l'opera come una trama splendidamente congegnata dove la gioiosa allegrezza che promana da una musica felice si sostituisca al divertimento che si esaurisce nell'automatismo della risata.

Alberto Zedda

The Barber reconsidered

More than twenty years after it first saw the light of day, the critical edition of Il barbiere di Siviglia, the first ever to be undertaken of an Italian opera from the early nineteenth century, is being introduced into the repertory of the Rossini Opera Festival.

It is worthwhile stressing the event because the desire of Ricordi's to publish this score opened the doors to a new era in the printing of critical editions of Italian operas basic to the repertory. Since it appeared on the market, publishing houses have greatly increased the attention given to critical editions: today activities involving the publishing of the operas of Rossini, Verdi, Bellini, Donizetti and other masters of Italian opera are flourishing.

The enormous popularity enjoyed by this masterpiece has greatly influenced the impact of this critical edition on audiences and critics all over the world: Il barbiere is still amongst the most frequently performed of operas, and the familiarity of the music has enabled people to appreciate at once the difference between the revised text, so clean and sharp in its limpid, classically chaste flow, and the "traditional" versions, overburdened with colourings and coarsened by incrustations of doubtful provenance in the vocal and orchestral parts.

The novelty seemed quite dazzling at La Scala in 1968, when the overhauled score was performed for the first time, for which credit must be given to the sensational conducting of Claudio Abbado, a devoted knight-errant of the new spirit of critical enquiry: the opera presented itself in a refreshed and rejuvenated guise, glittering with aristocratic brilliance and with a lightness reminiscent of chamber-

music. This same surprising effect, as of a revelation, was repeated in Abbado's next Rossinian ventures, La Cenerentola and L'Italiana in Algeri, both performed in their critical editions. There is no doubt that Abbado's talent and enthusiasm have contributed to the success of Ricordi's promotion of these critical editions, just as these have benefitted from Gianfranco Mariotti's enlightened decision to perform the critical editions of the Rossini Foundation in worthy fashion on the various stages of the Rossini Opera Festival; without these enthusiasts, the conversion of the lessons to be learnt from the published critical editions into a carefully studied and rigorously authentic performing practice, enforcing a thorough re-studying of visual and musical interpretation, would have proceeded much more slowly and much more tortuously.

Much has always been said and written about the desirability, or rather the necessity, for critical editions of the operas in the Italian repertory, especially for those preceding the promulgation of the laws concerning authors' rights in 1866, laws that encouraged the rapid diffusion of printed editions. Many of these printed scores were of operas that had been composed decades before, and frequently were not based upon the autograph manuscript score, of which all trace might perhaps have been lost, but on copies that had been used for performances in the theatre. This is exactly what happened in the case of Il barbiere di Siviglia, composed in 1816 and published by Ricordi in the 1880's, when Rossini had been dead for years, the edition being based upon the manuscript full score in use at La

Scala, because the autograph, which has since turned up in the library of the Bologna Conservatory (today the Civico Museo Bibliografico Musicale), could not be traced at the time, as it was bound up in the affairs of the estate of Bajetti, the friend to whom Rossini had given it.

The job that was done, using the Scala's manuscript (Ricordi's, before setting up as a publishing house, were the official music copyists to La Scala and later took over the theatre's priceless archives) was as accurate as could be realized at that time and was not without a certain degree of authenticity, because Rossini had probably heard, unprotestingly, this version with alterations (including the addition of a second oboe, a trombone and timpani; the elimination of the second piccolo and of the guitars - replaced by the harp - and of the sistra - replaced by the triangle; the adaptation of the woodwinds to redistribute the parts originally given to the two piccolos in duet, etc.) when he was in Milan for the production of *La gazza ladra* in 1817.

There have been innumerable essays and conferences on the subject of critical editions and the most disparate and peculiar proposals have been heaped up on music publishers' desks. The basic problem is to decide upon a methodology that will ensure scientific accuracy in the transcription of texts that are, by their very nature, imprecise and incomplete, without losing sight of the need for a clear and practical text that it is possible to perform without confusion. What it boils down to is producing a score that is equally convenient to handle in a reference library or on the music stands of the performers, answering the needs both of researching musicologists and performing

musicians; scores whose legibility is not obscured by a mighty horde of expression marks and editorial indications.

The critical edition of *Il barbiere di Siviglia* was produced by basing the work on such a methodology: the crucial question is our resorting to implied repetition in the case of those interpretation markings which are obviously meant to indicate to the performers that they are to execute in this manner even when the marking is not repeated. Following this criterion enabled us to eliminate thousands of useless square brackets and legato markings, limiting the printer's symbols indicating the editor's interventions to just those particular marks that represent an editorial decision for which we accept full responsibility, a deliberate choice from amongst various possibilities.

In the specific case of Rossini autographs, his indication to the performers tend to be sparse, even if they are almost always detailed pattern for the interpretation; to multiply these indications is usually an obvious process.

If we had recourse to an apparatus of brackets, and so on, to indicate each and every one of these indications, then we should have inverted the proportion between the composer's signs and those introduced by the editor, giving rise to possible doubts as to their value and cluttering up the page with symbols.

This principle has made the reading of the scores much easier without allowing any aspersions to be cast upon the accuracy and value of our procedures from the musicological point of view, resolving the stalemate that had arisen in the opposing claims of music publishing and critical editions with regard to how to reconcile severe accuracy with practical necessity. The criterion of automatic



repetition of the same performing indications, though tempered with every reasonable caution, has been accepted by many collections of critical editions; to name but one, the Rossini edition published by the Rossini Foundation in Pesaro.

The problems inherent in a critical edition are not restricted to cleaning up the text by meticulously correcting it, comparing it bar by bar with the autograph source, an indispensable tool for the demanding performer: since there is no manuscript that does not contain rough passages, gaps, contradictions, and actual mistakes, the editor has exercised the critical functions implicit in the definition of his work, intervening with his corrections, completing what was unfinished, and comparing the autograph with secondary sources, either printed or manuscript, restoring a logical order wherever that was missing and transferring phrasing and dynamic markings where this seemed appropriate.

Editorial insertions of this type are just those that distinguish a critical edition as opposed to a diplomatic one.

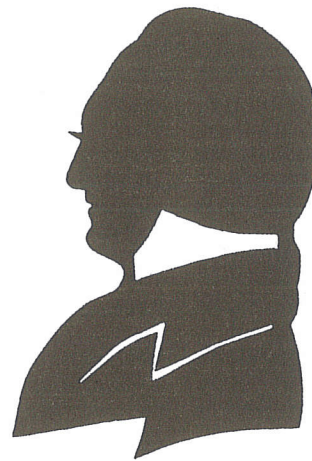
The analytical examination of Rossini's musical language imposed by critical research, the placing of a work of art in its precise historical and cultural context have influenced the manner of performing the operas, forcing us to reconsider performance practice: we have tried to discern what can be considered valid from amongst the stylistic ideas brought down to us by a mixed bag of traditions, contaminated as they are by the distortions of Romanticism and Verismo, and what, on the other hand, appears inexorably dated and bound up with an incorrect or distorted conception of Rossini's musical message. Not only have we had to do

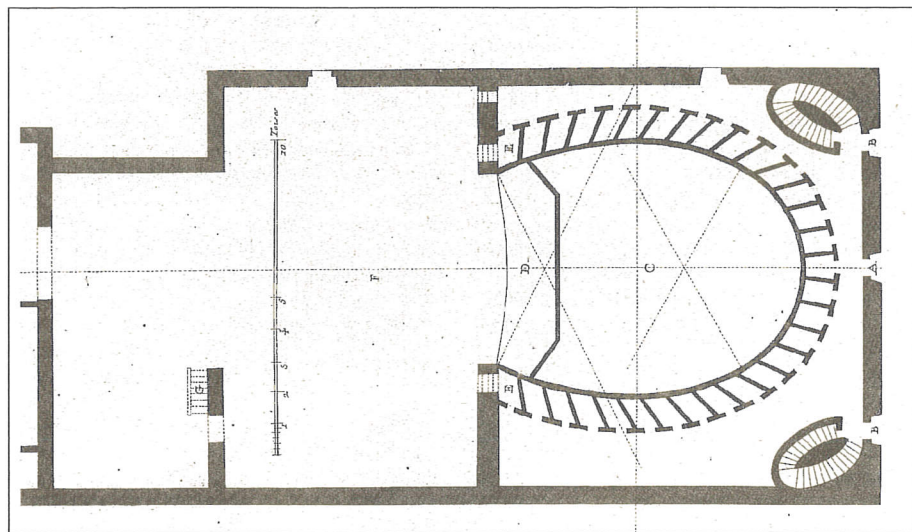
this, but we have had to go back to the ideological roots of an entire dramaturgy in order to discover the correct interpretative style for enabling us to appreciate such complex and singular masterpieces. A suitable solution to the vocal problems has been found by going back to the *bel canto* style, expressed in virtuosity of the first water, capable of restoring to life a vanished vocal style, both aristocratic and idealized: the sparkling transparency of an orchestra enriched

by the solo virtuosity of the woodwind and enlivened by the crisp staccati of the strings has led the instrumental aspect of the revival to rediscover the original, irresistible agogic dynamism. Those responsible for the dramaturgical side have concentrated upon a rejection of realistic gestures and faded clichés of stage action in order to get back to the absolute and seek out the basic truths behind the feelings portrayed.

The results of this Operation Rossini have presented today's listeners with a difficult and *recherché* composer (unexpectedly diffi-

cult, when one considers the apparent simplicity of his approach), conservative with regard to form and revolutionary with regard to content, poised between a past that emulated the objective detachment of the classics and a future that, skipping over the Romantic experience, follows such aspects of contemporary culture as ambiguity, abstraction, metaphor besprinkled with the corrosive salt of irony, the whole set vibrating with the irrational wind of madness. In the wake of the Rossini critical editions has grown up a critical science, musical philology, that had not been widely practised in Italy before, since opera, an open form based on scores that depended on contingencies and were disposed to adapt themselves to





Geltrude Righetti-Giorgi, prima interprete del ruolo di Rosina, silhouette disegnata e ritagliata da Rossini. (Milano, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli)

Gioachino Rossini, silhouette autoritratto disegnata e ritagliata dallo stesso Rossini. (Milano, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli)

Pianta del Teatro Argentina, dove ebbe luogo la prima del *Barbiere*, incisione, Livorno 1776. (Roma, Archivio Storico Capitolino)

the most widely disparate kinds of performance, seemed to be basically inimical to the punctilious operations of the textual critic. Musical philology is approved of and praised, but is sometimes viewed with suspicion and scorned, above all by musicians who fear that scientific exactitude may reduce the freedom of the interpreter, forced to respect a text that no longer represents merely an object to which purely formal homage must be paid, but has been flattened out into a basic lesson. Those who are used to handling the autograph manuscripts of the great composers know, rather, that the habit of trying to decipher the symbols scattered on the page under the impulse of the feverish haste of artistic creativity, which is the starting point of philological research, tends to teach them tolerance and the possibility of discussion, leading to a totally

unexpected sense of freedom and autonomy.

Familiarity with manuscripts teaches us that the text that we are trying to restore to its pristine purity can only express a part of the composer's intentions, for he himself is the prisoner of graphic conventions incapable of fully rendering the lightning of invention. Philology demonstrates that the manuscript does not hand conclusive instructions down to us that can be preserved and reproduced without any change through the centuries. The imagination of the great artists cannot be bound by conventional symbols that smack of performance practice, of aesthetic poses, of habits consecrated by fashion. The ability to foresee the future, the property of speaking a language that will remain ever contemporary and familiar to the generations that are to come, cause us to be able to sense, within the folds of the musical phrases written down in ink upon the page, those intentions, new ideas, and intuitions impossible to write down in typographical symbols.

In the manuscripts of men of genius we can find graphic inventions, new codes of expression, instrumental shadings previously unheard of, solutions of technical problems that look forward to and stimulate evolution: the most sagacious critical editions seek to preserve and stress these aspects. Far from forcing the interpreter to slavishly follow the past, the manuscript inspires him to find ways to renew

obsolete traditions and initiate stimulating adventures that will help to make the message of masterpieces of far distant times more readily comprehensible to modern listeners.

The practice of philology, the study of documents, the effort to get into intimate communion with the composer in re-covering the ground of the tormented processes of creation endow the performer with a serenity of opinion, a respectful detachment from the letter of a score of which he will be unable to realize all the complex hidden intentions in performance, but which he will best serve by a fresh approach to a greater degree of expression. The certainty that beyond merely conventional symbols one can begin to identify pictures that cannot be expressed by such symbols urges the performing musicologist to reject a servile respect for the text and, rather, risk himself in the realms of the probable. Certain theories, which at first sight might seem far-fetched, when once supported by the further researches of the musicologist stand revealed as the best solution for realizing the composer's ideas more fully, bringing them to light in a way that would scarcely be possible if one had kept within the strict limits of conventions.

The final aim of philology is not, therefore, to restore a text that will be rigid and untouchable in its guaranteed genuineness. The musician must have an authentic source as a certain starting point for those suggestions, those hints that lead to passing beyond the letter in order to grasp the spirit of the score. The performing musicologist must know how to get beyond the text that he himself has studied and furnished, suggesting new ideas in interpretation and encouraging the development of technique and taste. He alone will have the prudence and the perseverance to reduce the risk of lapses from style. His long intimacy with the manuscript, in which the initial respect becomes enriched with feelings of love, guarantees the indispensable caution and accuracy.

These new frontiers require diligence to break through the limitations of the musicologist's mentality to enter into that of the performing musician. The philologist must break down the

barriers of rationality and erudition to venture, in the footsteps of the composer, into the mined territory of intuition and fantasy.

In order to have a positive influence on performing practice, musicology must not only be a precise and disciplined scientific study, but a probe introduced into the mysterious and undefinable world of the artist. It must enrich its knowledge of the authentic musical materials and performance practices connected with the history of the opera to be performed, and at the same time identify and suggest the appropriate instruments through which the work can be suitably recreated for the pleasure of our contemporaries.

The composers themselves knew that their operas would have to adapt themselves to circumstances. Il barbiere di Siviglia is a good example of this. Rossini was certainly not scandalized when the leading lady, Rosina, changed her vocal status right from the very earliest revivals of the opera, and passed from being a mezzo-soprano to a soprano (with all the necessary changes to adapt the vocal line to the higher tessitura); nor when some arias were replaced by others composed by who knows whom (for example, Bartolo's aria «A un dottor della mia sorte» was often replaced by «Manca un foglio», by Pietro Romani); nor when they were sung by different characters from those specified (Philip Gossett tells me that Almaviva's final aria «Cessa di più resistere» was handed over to Righetti-Giorgi, the original Rosina, after it had been transposed four tones down!).

We have already described how the orchestration of the score of Il barbiere, originally conceived for a transparent chamber ensemble, was blown up into a late nineteenth-century scoring with trombones and timpani.

The composer attributed all this to current usage, which obliged an opera to adapt itself to very different conditions from one theatre to another, from one audience to another. The orchestral ensembles and the numbers of the chorus might vary, but above all singers of very differing qualities would find themselves filling roles especially composed for artists of a particular vocal range and style. Companies of singers were not engaged on a basis of their suitability for the

works to be performed, but, on the contrary, the operas selected would have to be "accommodated" to the means of the singers, not to mention other more absurd services requested by impresarios and financiers, and the whims of the star singers of the day.

The story invented by Pierre-Augustin de Beaumarchais and launched into immortality by Wolfgang Amadeus Mozart and Gioachino Rossini is set in Seville, a timeless city whose extraordinary, enlightened architecture reflects enchanting rays upon the meanest side-street, bringing it to life. Home life, as in many cities in the sunny south, is forced out onto the street and the piazza, where rich and poor, educated and illiterate mingle without prejudice and without barriers. Characters with one foot in the future (Figaro, Rosina, Almaviva) clash every day with the laziness of the old-fashioned characters (Bartolo, Basilio, Berta). The barber's shop is certainly a privileged observatory amongst those meeting places, sanctified by tradition, where acquaintances and friendships are born, where news and gossip is exchanged and where plots are laid. A restless character like Figaro does not lack opportunities to bring ambitious projects to maturity.

Figaro is not any old barber. Even though Cesare Sterbini, Rossini's librettist, makes no mention of this, Beaumarchais tells us of his past activities as a writer and playwright. Failure led him to retire to Seville and re-think his personal ambitions. However, the enterprising young man soon forgets his failures and becomes a social protagonist: go-between in arranging marriages, comforter of widows and maidens, «barber, hairdresser, apothecary, veterinary surgeon», surgeon and busybody... In his famous entrance aria (a whirlwind of rhythmic and vocal sparks that must have shocked the First Night audience after the sentimental grace of Paisiello), Figaro does not sing the praises of the prosperity that he has earned through his zealous and intelligent activity, so much as the ingenuity and spirit of initiative that have raised him to a social position unknown to those of his class, turning him into the forerunner of the bourgeoisie then coming into being:

Pronto a far tutto, la notte, il giorno
Sempre d'intorno in giro sta...

Tutti mi chiedono
Tutti mi vogliono...

Pronto, prontissimo son come il fulmine,
Sono il factotum della città.

(I'm ready to do anything by day or by night, always running all over the place... Everyone asks for me, everyone wants me ... I'm right and ready as lightning, I'm the town factotum.)

Introducing his character in this manner, Rossini effectively crosses him off the list of those intriguing though ingenious characters who are never lacking in an opera buffa plot, and enrolls him amongst the prototypes of the modern self-made man. He sets down for him a song both innovative and peremptory in style, timbre and tessitura, that marks the birth of the baritone brillante, who from now on will take the place of the eternal basso buffo. His rapport with Count Almaviva is respectful but never servile; towards Bartolo and Rosina he behaves like a free man, without any complexes, ready to dedicate himself with foxy determination to those causes that he can enthuse over. How different from Basilio. Bartolo's toady, lacking in dignity, interested only in money, for which he is quite ready to sacrifice that genial intuition paraded before our eyes in the paradoxical exaltation of Slander. Without the extraordinary success of this aria, Bartolo would only be a supporting role, far from the immense popularity now surrounding it.

Rosina, so different from the general run of girls of her epoch, made up of hypocrisy and false modesty, represents a female character wholly new to the operatic stage of those days. She does not hesitate to confess her love to her unknown suitor, but at the same time she demands openness and fidelity: «Your persistent attentions have aroused my curiosity... Please be so good as to inform me of your name, your rank and your intentions». In the case of Rosina, too, Rossini manages to find accents capable of setting her apart from the stereotyped figure of the young lady persecuted by her despotic guardian depicting her as an independent young woman with a will of her own who vacillates, either deliberately or by reason of her ingenuousness, between moments of

rebellion and gestures of despair, sallies of pride and tears of vexation, enterprising taking of the initiative and disarming tenderness. Although less interesting than Isabella, Clarice or Fiorilla with their multiform ways of taking a lead in the action, Rosina is miles away from the mannered languor of so many lovesick girls in opera buffa and we are not surprised when the sincerity of her feelings and attitudes, so different from the norm, convince Count Almaviva to transform this unmythical amorous adventure into a story of true love.

Having arrived in Seville in pursuit of a whim, the Count will now go back home having involved himself in a matrimonial project that is totally unconventional: for the first time on a public theatrical stage a Grandee of Spain will marry a commoner, giving rise to protests from orthodox people and the censors. Having made no effect at all with his serenade «Ecco ridente in cielo», sung, as so often before, to the accompaniment of a hired band, effectively enough in the past, he tries his luck again with another, simple and moving song: «Se il mio nome saper voi bramate», which is improvised to the simple accompaniment of a guitar, to underline the sincerity of his feelings. In order to make the change in Almaviva's feelings clear and unequivocal, Rossini resorts to the almost unheard-of expedient of placing two songs sung by the same character in quick succession. In this way Almaviva sets himself apart from the hosts of "lovers" in opera buffa who, in comparison with the comic actors, played a secondary role in the action. The availability of Manuel Garcia, a great tenor of almost baritone range, encouraged Rossini to create an Almaviva who is quite different from the sighing tenore di grazia of tradition, and, flaunting a big and virile voice, undertakes a role of the utmost importance, worthy of the Grandee of Spain that this telling character must not be forgotten to be. For this reason, at the first performances of the opera in Rome in 1816 it was not at all incongruous to call the work Almaviva o L'inutile precauzione an attempt to divert the wrath of the fans of Paisiello, composer of an earlier, celebrated setting of Il

barbiere di Siviglia. In these Pesaro performances the presence of Almaviva is given increased weight by the inclusion of his great three-part aria «Cessa di più resistere», so difficult - coming, as it does, at the end of a demanding and exhausting role - that it was often cut, inducing Rossini to use it again in La Cenerentola, where it becomes the brilliant rondo finale of the leading lady.

Bartolo, the most traditionally drawn of the comic characters, is a central figure in the opera, and on his shoulders lies the responsibility of establishing the nature of the farcial acting, the key of the comic business. Rossini wanted him to be reactionary and suspicious, but then he endowed him with a vocal importance (in the difficult three-part aria «A un dottor della mia sorte», which ranges from a strongly bouncing vocal line to a vortex of rapid patter singing demanding a high degree of virtuosity) which raises his part to that of a leading role. A respected professional man, a wealthy doctor introduced into the best society, Bartolo represents, with irascible stubbornness, the social caste destined to give up its power and privilege when faced with the upheaval of the social system. His narrow-minded conservatism leads him to exercise an authoritarian despotism over his little court of subjects, at times making himself look foolish.

The faithful Berta is confined to a hopeless subordination and Ambrogio's utterances fade away into irrepressible yawnings. Bartolo trusts only Basilio, something between a wise man and a charlatan. His intelligence, his readiness to be the first to grasp any given situation and to scent any plot that might be in the wind, might make a leading character out of him, but his anxiety to please his master in order to make ends meet in an existence without ambitions encourage him to accept humiliating compromises. Berta, too, comes out as a sympathetic rather than merely a marginal character thanks to her aria, a particularly successful and amusing one that Rossini set to music himself instead of relegating it, as happened on other occasions to his collaborator of the moment.

The characters in *Il barbiere*, though far from being psychologically shaded

Cadenze e variazioni autografe per il *Barbiere e la Cenerentola* (Bruxelles, Koninklijk Conservatorium/Conservatoire Royal).

Il barbiere
 ten
 cina o se
 del qual gioia al cor mi ha
 che più pa-ghi i miei se-ri-ri

Cenerentola Duo.
 Ah! in-vece proprio a-ve quello con già mio re-è
 per la scala del but con prefrandisco in si gran
 no no no no no - ca

Conservatoire Royal Bruxelles
 BIBLIOTHÈQUE
 BIBLIOTHEEK

and defined, which would have been foreign to Rossini's music, are depicted with graphic precision and with an engaging personality, and it is natural to think of them as belonging to the world of the comedy of manners rather than to the more circumscribed world of farce. If they lack the weight, the disturbing ambiguity of Leporello, Zerlina or Don Alfonso, they are certainly worlds away from the conventional puppets of Neapolitan opera buffa or the *Commedia dell'Arte*. Because of the logical behaviour and the undoubted specific weight of characters so accurately portrayed, the story belongs to the realm of elegant and cultured realism: just that realism that Rossini's abstract vocabulary seeks, in general, to avoid. The different attitude to money, so frequently mentioned during the course of the opera, serves further to differentiate the young people from the old.

Figaro has enormous respect for it and attributes to it traumaturgical powers: «Ah, non sapete i simpatici effetti prodigiosi che... produce in me la dolce idea dell'oro» (Ah, if only you knew the delightful and wondrous effects that the sweet idea of gold produces in me), but he needs it to help him to rise in the social scale:

All'idea di quel metallo
 Portentoso onnipossente
 Un vulcano la mia mente
 Incomincia a diventar

(At the very idea of that miraculous and all-powerful metal, my mind turns into a vulcan in eruption), and to give him political power:

Già viene l'oro già vien l'argento
 E di me stesso maggior mi fa
 (Gold and silver are already raining upon me and making me greater than I was), but all this has nothing to do with mere greed.

Rosina does not bother about it, though she is heir to a conspicuous dowry that Bartolo would like to deprive her of by marrying her: she takes no steps to protect it from him. She only mentions money, and that negatively, when she suspects that her Lindoro might have betrayed her «by selling her to that vile Count Almaviva as a plaything».

As for the Count, his duet with Figaro in the first act and the Quintet in the second demonstrate how impudently, arrogantly and unscrupulously the

rich make use of money, and to this we can add the dissipating thoughtlessness of the young Lord. Almaviva is fully aware of the corrupting power of money, so much so that when he wishes to hide his true identity from Rosina he claims to have none: «I am not rich but I give you my heart» in order to be sure that Rosina loves him for what he is and not for «The riches and titles of Count Almaviva»

Basilio is greedy for money and unscrupulous in his search for it; his venality, as distinguished from Figaro's, is not balanced by any laudable ambition. When Bartolo fails to appreciate the corrosive potential wrapped up in his brilliant theory of the power of slander, he gives up the project unprotestingly, with a comment behind the obvious cynicism of which there lurks a shade of sadness: «Let there be money in it, that's what I'm here for»

Bartolo, too, pursues money to the loss of his own dignity. When, at the end of the opera, he stammers out «But what about the dowry?» and Almaviva replies «Here, take it. I have no need of dowries», Bartolo lets out a sordid laugh of satisfaction.

The love story, the principal motif of the plot, is carried out in a breathless and indirect manner by means of notes, messages, serenades, allusions, brief and timorous meetings, double meanings in code (the very title of this «new musical play» *L'inutile precauzione* - the vain precaution - is fundamental). Love, between Rosina and Almaviva, is fed by ingredients unknown to stories of high passion. The young couple find themselves alone together only for fleeting moments, and so their love story is built up in fragments, deductions, indirect emotions, all taking place in a surreal dimension, fascinating in its intellectual discretion.

Rossini's loving couples, even those in the serious operas, never spend a lot of time sighing out their love, but Rosina and Almaviva seem to go too far in this way. The game of desire is so thinly and exasperatingly drawn out that in the final trio (which is, in fact, a true love duet interlarded with Figaro's ironical comments) the young couple, together at last, forget effusions and loving words and, alienated by what

Duca Francesco Sforza Cesarini,
impresario del Teatro Argentina
all'epoca del *Barbiere*; olio su tela.
(Collezione Sforza-Cesarini)



FRANCESCO DUCA SFORZA, CESARINI, PRINCIPE SAVELLI, PERETTI --
MONTALTO C.C.C. CONTE XVIII. DI SFIORA, PRINCIPE DI GENZANO, C.C.C. GRANDE
DI SPAGNA, CONFALONIERE DEL SENATO E POPOLO ROMANO, NATO NEL 1774.
MORTO 16 FEBBRAJO 1816. SPOSATO CON GELTRUDE CONTI

has been going on around them, give vent to their feelings in the ecstasy of vocalization freed from any logical sense, warbling monosyllables.

The generation barrier between the main characters in *Il barbiere* is duly underlined in the action. Those who belong to yesterday's world tend to be caricatured, and operate in a generalized and out-of-date psychological framework; those who represent new, modern characterizations behave more realistically, even in their fun, demanding consistency and credibility. The first group can be easily classified as belonging together with the fantastic world of the «comique absolu» so dear to the *Commedia dell'Arte*; the second belongs to the «comique significatif» typical of modern situation comedy, born from the example of Molière and Goldoni. These opposing tendencies, living together inextricably in a plot further nourished by frequent recourse to the old-fashioned trick of disguise, make it difficult to find a unifying interpretative style that will be convincingly coherent. They tend to give rise to contrasting interpretations: some favour heavily underlining the farcial element, with a spate of gags that make us laugh but that damage the elegant and refined tone of Rossini's inspiration and weaken the effect of an intelligent story. Others, more carefully observing the psychological and sociological content of the drama, tend to muzzle the abstract aspects in order to bring the comedy into greater relief, even when it is not likely that they will be able to make the character of the situation particularly credible.

The conflict arises from the libretto rather than the score and is due to the changes that the librettist had to introduce, with respect to Beaumarchais's original, to give the composer an opportunity for the obligatory ensembles, one after another in the usual style of Rossini set pieces. It is, in fact, in the great *Finale Primo* (the finale to the first act) that we can first detect that dichotomy in stylistic behaviour that makes *Il barbiere di Siviglia* a difficult opera. In the original play the act ends with Almaviva, forced to leave the house because the stratagem of having him billeted on Bartolo as an officer of the

newly arrived regiment breaks down because Bartolo has a letter-patent exempting him from this duty, trying to give Rosina a letter. Bartolo intercepts this manoeuvre and, when the Count has left, demands to see the message. Rosina manages adroitly to substitute another piece of paper for it, and thus the curtain comes down upon her guardian's scorn. This episode, involving only two characters, could clearly not do to fulfil the needs of an end-of-act ensemble in an Italian opera. Sterbini was forced to invent action that would bring all the characters and the chorus on stage for a finale that would bring worthily to a close a first act containing over 90 minutes of music. This is why the «shouting match» was introduced, leading to the arrival of the police and ending in the marvelously rapid confusion of «*Mi par d'esser con la testa in un'orrida fucina*» (I feel as though my head were in a horrid smithy).

Sterbini's lines lack the introspective finesse of those of Beaumarchais, but then the new situations would scarcely inspire him to such heights, seeing that we are face to face with phrases and circumstances typical of comic opera libretti, in no way different from those that gave birth to the uproarious first act finale of *L'Italiana in Algeri*. Rossini, called upon to supply abstract fun, to let folly run riot, does not miss the opportunity for another shattering piece of inspiration, amongst his best. However, from the dramaturgical point of view, the characters who deafen the policeman, climbing all over one another on the heels of Bartolo's irresistible tongue-twister «*Questa bestia di soldato, mio Signor, m'ha maltrattato*» (Dear Sir, this beastly soldier has treated me badly); who are all bewildered in the stupefied «*Freddo ed immobile come una statua*» (as cold and immobile as a statue); who go berserk in the confusion of the «*orrida fucina*» (horrid smithy) are no longer Count Almaviva, Doctor Bartolo, Maestro Basilio and citizen Figaro but rather anonymous, amusing caricatures drawn from the infinite gallery of characters in traditional comic opera.

If Rossini had restricted himself to this one excursion into the *comique absolu* the damage would not be great,

Carlo Zuchelli in costume di Figaro,
disegno di A.F. Chalon, Londra 1829.
(Londra, Theatre Museum).

because the musical achievement in this stretta is of such high quality as to more than motivate a kind of general alienation, resulting in a highly efficient coup de théâtre. The trouble is that Rossini and Sterbini, having once broken through the bonds of a restraining stylistic niceness, allowed themselves, in the second act, even more rumbustious excursions into farce, suggested by Almaviva's disguises, making it difficult to limit the musical invention to a psychological dimension suitable to the realism of the story.

Rossini himself seems to show us the way to reconcile these conflicts. As he had already done the previous year in *Elisabetta regina d'Inghilterra*, with *Il barbiere di Siviglia* he realizes a cheeky operation that the unerring and imponderable instincts of genius transform into a wondrous flight of poetry. In fact, for *Il barbiere di Siviglia*, he had recourse to self-borrowing on an unprecedented scale, looting serious operas, cantatas written for festive occasions, and farces. Since the pages thus re-utilized, scattered throughout the entire opera, involve a considerable percentage of the musical numbers, it is amazing that the result was not a formless hodge-podge.

Since we cannot legitimately say that any masterpiece came into being by a fluke - and this would not be an isolated case - we can only conclude that Rossini's morphology, his manner of using the micro-structures of his musical language, are such as to exempt him from the rules that normally apply to musicians and opera composers. The peculiar nature of a musical vocabulary that owes the mastery of an unlimited ambivalence of expression to the extreme simplicity of its components, places the Rossini lexicon where the insidious menace of contradiction cannot hurt it.

The task of counteracting the anonymous qualities of the cellular structure is entrusted to an element that can be seen as characteristic and personal: vocal ornamentation. The employment of a vocal line embellished with unlimited imagination and with

an infinite variety of formulas that find their common denominator in a virtuosity carried to the extreme possibilities of acrobatic skill, capable of evoking any desired emotive reaction, permits the Rossini singer to cover the entire gamut of expression.

The resulting vocal line is stylized and emblematic, controlled by the rationality of the brain rather than by feelings of the heart, averse to the emphatic underlining of declaimed words, and often trailing away in melismatic spirals.

This style of vocal writing benefits from the revival of the bel canto techniques of variations and cadenzas, to enable the singer more easily to infuse the music with the wanted expression. Interlarding cadenzas at the places indicated by the composer by a dotted corona, or varying the repeats, where the vocal line would otherwise be performed twice in the same way, is one way, sometimes the only way, to change the expression, to increase the tension, to underline the feeling that the particular song is illustrating and bring it out more fully.

Rossini singing cannot do without going back to its source in the practice of bel canto, founded upon a technique developed to the point of being sublime, pertaining to the category of the abstract, and the precise opposite of what is needed for realism. For love of this style of singing Rossini refused to venture into the realm of Romanticism, in which the expression of a feeling often counts for more than the feeling itself.

If the composer succeeds in welding together a collection of heterogeneous fragments into a seamless utterance, why should not the performer succeed in doing the same, seeing that his job is so much simpler?

All you have to do is consider the opera as a splendidly worked out story in which the kind of fun that is limited to grabbing easy laughs is replaced by the joyous gaiety emanating from the music.

Alberto Zedda

Translation by Michael Aspinall

