

NOTES AND GLEANINGS / NOTE E CURIOSITÀ

L'OMBRA DELLA DONNETTA E DEL CAVALIERE

ROBERTO GIGLIUCCI

(Università degli Studi di Roma "La Sapienza")

Abstract:

While humour and laughter can coexist, they are distinct from one another aesthetically. Humour should be considered a stylistic device or an impulse to "realism" as in Rossini's play on the duet Pace e gioia sia con voi in the Barber of Seville. In addition, the humorous and tragic aspects go hand in hand and their relationship in every work should be the subject of careful analysis. Humour as a form of energy is therefore analysed in the Barber of Seville by Rossini by focussing on the main character Figaro, the identification of Figaro with the musician, and the cavatina Largo al factotum with its different sources and variations

Key Words: Riso – comico come funzione stilistica – comico come energia

Il riso è madre del comico (“κωμωδία [...] ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα”), sentenzia il *Tractatus Coislinianus*, cioè uno dei manoscritti utilizzati per l'ipotetica ricostruzione del perduto secondo libro della *Poetica* aristotelica (Janko, 1984:24 sg.). E sempre si è analizzato il comico nell'arte, e nella letteratura in particolare, partendo dalle analisi del fenomeno del riso, analisi che vanno dall'antichità appunto fino a Bergson, Freud e oltre¹.

¹ Di recente citiamo almeno D'Angeli-Paduano, 1999; Rozik, 2011.

Io proporrei di separare il comico dal riso in ambito estetico: il riso è incontrollabile, inverificabile come reazione *allzumenschlich* dello spettatore, mentre il comico deve avere una consistenza “scientifica” come oggetto di analisi (cfr. il pensiero di Hanslick relativamente alla produzione psichica operata dalla musica, indifferente all’identità musicale stessa). Il comico quindi sarà funzione stilistica, semplice o totalizzante, come nel poema dantesco, oppure impulso realistico o iperrealistico, sarà scatologia ad esempio, oppure finta sublimazione, sarà meccanismo, sarà funzione di morte o di vita, di annullamento o di pienezza ecc. Il tutto totalmente prescindente dall’effetto del riso, che può esserci o meno, ma è fenomeno antropologico non rilevante per lo studio storico-interpretativo dell’opera d’arte. Un esempio dal *Barbiere*: il celebre duetto con l’augurio *Pace e gioia, gioia e pace* è fondato sul comico dell’iterazione sfibrante, efficacissima (nonostante quanto dicesse Stendhal), triplicata rispetto al libretto per Paisiello, mentre in Beaumarchais era soltanto un saluto iniziale non ripetuto. Ebbene, questa considerazione è valida tecnicamente e analiticamente in autonomia dall’effetto sullo spettatore-ascoltatore, che è ovviamente soggettivo. Ho scelto questo esempio, ben chiarito dal Lamacchia (2008), proprio perché è uno degli episodi del *Barbiere* che, credo abbiamo potuto notare tutti, suscita un riso notevole anche e soprattutto in chi magari ascolta l’opera rossiniana per la prima volta (naturalmente concorrono aspetti performativi, la nasalizzazione grottesca della voce da parte del tenore ecc.). Ma questo, ripeto, è un dato *alotrio*, direbbe Croce.

Inoltre il comico e il tragico sono, permettetemi l’onomaturgia, *equalabili* (cioè né perfettamente equivalenti né necessariamente uguali; possono avere un rapporto di compresenza, di contiguità, di allusività reciproca ecc.): tra Silva dell’*Ernani* e Bartolo del *Barbiere* non ci sono vere differenze, le opere vanno *interpretate* nella loro individua natura di unità organiche (*iuxta* De Sanctis). La documentazione più minuziosa, ovviamente, contribuisce all’interpretazione. Filologia e filosofia sono tutt’uno. Ma la *call for interpretation* è identitaria dell’opera d’arte². Per cui alla fine tragico e comico non sono polarità autentiche. Anzi, direi che le opere d’arte riuscite sono sempre inevitabilmente tragicomiche, in un senso tecnico,

² Un modestissimo auto-rimando a Gigliucci, 2014.

“Nël confuso mio cervello | mille idee vo ruminando” ecc. fino a chiudere con uno sperimentato: “si riduce ad impazzar”. Si rammenti che l’opera di Mercadante è una ripresa del *Contraccambio*, sempre sul libretto squisito di Sterbini (Roma, Puccinelli, 1819, musica del Cordella) il quale aveva forse anche tradotto la fonte francese in prosa di Alexandre Duval nella *Rappresaglia o Il Contraccambio* (pubblicato su *Repertorio Teatrale*, I. Roma: Puccinelli, 1818). Il testo di Duval, *Le faux Stanislas*, viene librettato anche da Felice Romani (1818) e più tardi sarà il testo per la seconda, sfortunata opera verdiana, come è noto. Qui la stretta del finale primo (“Affidiamo alla mente reale”) è ormai anni luce dalla follia organizzata di Rossini: il comico energetico tentato dal primissimo Verdi ha già introiettato una forma “etica”, per dirla in sintesi estrema.

Nel *Barbiere* il punto di partenza (differito dopo una ricca e già movimentata “introduzione”) da cui non si può tornare indietro è il “Largo al factotum”. Non sarà un *factotum* nel senso di risolutore, ma comunque Figaro è l’anima dell’opera, l’anima del comico come energia, per ogni ascoltatore dal 1816 a oggi. L’identificazione di Rossini stesso con Figaro, proposta e molto discussa e financo derisa, non è poi così assurda, se ad esempio leggiamo nelle trionfali lettere alla “mammona” da Roma un’espressione come “Tutti mi vogliono” [...]⁴.

All’interno dell’energia epitomata nella cavatina del barbiere c’è da notare un particolare che chiameremmo approssimativamente “sinistro” (come la *passion predominante* dell’aria del catalogo mozartiana con fugace viraggio in re minore?). Si tratta dei quattro versi che sulla partitura autografa⁵ (nell’ambito tonale del do minore) così suonano:

V’è la risorsa
Poi del mestiere
Con la donnetta
Col cavaliere...

⁴ Missiva del 26 giugno 1815, in Rossini, 2004:82.

⁵ Riproduzione fotomeccanica con introduzione di Philip Gosset. Lucca: Libreria Musicale italiana, 1993.

Sterbini scriveva, come si evince dalla *princeps* Roma Puccinelli 1816:

Se poi mi capita
Il buon momento...
Nel mio mestiere
Vaglio per cento...

La fonte, come ha individuato Lamacchia, è in un libretto di G. Caravita, *Il matrimonio per susurro* (Lisbona 1803, con rielaborazioni successive)⁶, dove risaltano i seguenti versi finali della cavatina del parrucchiere Cicala:

noi siamo comodi
per certi impicci...
per noi soddisfansi
certi capricci...
Ma zitto là!
Non lo permette
la civiltà.

Insomma, il motivo licenzioso del ruolo di mezzano è mica tanto velato in Sterbini e, prima, ancor meno in Caravita⁷; si fa poi esplicitissimo e sfrontato nel testo della partitura rossiniana. Come e dove possa aver agito la censura o autocensura non saprei dirlo; certo il passo del *Barbiere* conosce varianti molteplici nel tempo e nelle ristampe. Vediamone alcune⁸:

Firenze 1816: come partitura

⁶ Lamacchia, 2008:116 sgg.; Christen, 1998:16–18. Cfr. pure Lamacchia, 2010:57-66.

⁷ Beaumarchais vi faceva accenno in uno scambio di battute fra Bartholo e Figaro (a. III sc. v) in Beaumarchais, 1988:332.

⁸ Per le altre due edizioni romane identiche datate 1816 ma riconducibili a riprese seguenti cfr. Macchione, 2006:261-271. I dati dettagliati dei libretti citati, di cui si indica la data di rappresentazione che spesso *e silentio* è anche quella della pubblicazione, si trovano nell'imprescindibile sito dell'Università di Bologna Corago.

Bologna 1816: come partitura
Milano 1817: *def.*
Venezia 1817: come partitura
Milano 1818: come partitura
Barcellona 1818: come partitura
Modena 1818: come partitura
Verona 1818: come partitura ma con var.:

Colla Signora
Col Cavaliere...

Milano ed. Dova 1818: *idem*
Lodi 1819: *idem*
Milano 1820: *def.*
Pavia 1820: come partitura
Bergamo 1822: *def.*
Vienna 1823: *def.*
Paris 1824 ediz. bilingue: come partitura; traduz. franc.:

Je puis aussi me rendre utile aux chevaliers, aux belles
dames

New York 1825, ediz. bilingue, come partitura; traduz. ingl.
ampliata:

And that's what more, I tend a score
Of lords and ladies fair,
With braids and box, I dress their locks,
And clip young master's hair.

London 1826, ediz. bilingue, come partitura; traduz. inglese:

Then there are the snug
Perquisites of business,
With gay damsels,
With cavaliers.

Torino 1833: *def.*

Saltiamo a tempi ulteriori, e troviamo ancora sorprese:

Lodi 1894, con var.:

V'è la risorsa – poi del mestiere
Col zerbinotto – col cavaliere

Milano, Ricordi 1900 ca.: *def.*

Milano, Sonzogno, 1900: *def.*

Insomma, questo accorciato quadro sottolinea che l'imbarazzo per la famosa quartina semi-recitata della donnetta e del cavaliere perdura quanto meno per un secolo. Ciò significa che qui la musica vuole essere meno comica perché vira in minore (con le sue piccole micro-escursioni armoniche inquietanti e ibericheggianti)? Questa sarebbe una considerazione ridicola non solo per un musicologo, ma anche per un profano come me. Che maggiore e minore indichino gioia e dolore rispettivamente può sostenerlo ancor oggi giusto un Peter Kivy (2007 [2002]:54 sgg.). Il comico della quartina insinuante che interrompe il flusso, prima della ripresa del do maggiore, è un comico diverso, che perfeziona il resto della cavatina, è uno dei componenti del pezzo pluritematico di Figaro ed inocula nel comico energetico un comico "disonesto", per usare un'altra qualificazione di massima.

Sarà anche qui uno dei motivi del successo del *Barbiere*? Cioè che non si tratti di un'opera buffa tradizionale, tutta meccanismo a orologeria e gloria di invenzione musicale, ma di una storia tanto classica (*plautinische*) quanto ignobile, in cui tutti sono colpevoli e riprovevoli, vecchi e giovani, e in cui tutto però va come deve andare? Con la memoria filogenetica (onore a Sterbini) delle vecchie infoiate dell'opera barocca rivivente nell'aria di Berta, anche lei quindi umana, un po' laida, come il vecchio tutore che vuole nel proprio letto la pupilla. Ecco forse il comico del *Barbiere*: energia e depravazione. Lungi dal semiserio di *Torvaldo* e della *Cenerentola*, ma anche da un buffo puro e ideale: un comico la cui inesausta dinamica non risparmia nel suo *shaker* neppure la morale.

Bibliografia

- Beaumarchais, P.-A. 1988 *Œuvres*. A cura di Pierre e Jacqueline Larthomas. Paris: Gallimard, 1988.
- Christen, G. 1998 “Cicala als Pate von Figaro (und Malatesta)? Über ein kompliziertes librettistisches Beziehungsgeflecht.” *La Gazzetta*, 8, 1998:16-18.
- D’Angeli, C. e Paduano, G. 1999 *Il comico*. Bologna: Il Mulino.
- Gallarati, P. 1999 *L’Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*. Torino: Dell’Orso.
- Gigliucci, R. 2014 “Music and Poetry: A Call for Interpretation.” *Humanitas*, 66, 2014:407-419.
- Janko, R. 1984 *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of “Poetics” II*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Kivy, P. 2007 [2002] *Filosofia della musica. Un’introduzione*. A cura di Alessandro Bertinetto. Torino: Einaudi.
- Lamacchia, S. 2008 *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del «Barbiere» di Rossini*. Torino: EDT.
- 2010 *I “cugini” parrucchieri italiani di Figaro*. In: Reto Müller e Albert Gier (a cura di), *Rossini und das Libretto*. Leipzig: Universitätsverlag, 2010.
- Macchione, D. 2006 “Strumenti della ricerca storica. Gli «altri» libretti: *Il barbiere di Siviglia* a Roma dopo il 1816.” In: *Rivista Italiana di Musicologia*, 41, 2006, 2:261-271.

- Rossini, G. 2004 *Lettere e documenti, IIIa, Lettere ai genitori: 18 febbraio 1812 – 22 giugno 1830*. A cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni. Pesaro: Fondazione Rossini.
- Rozik, E. 2011 *Comedy. A Critical Introduction*. Brighton – Portland – Toronto: Sussex Academic Press.