

# IL CENTENARIO

## DEL BARBIERE DI SIVIGLIA



el 1816, a soli ventitre anni, Gioacchino Rossini con la meravigliosa prodigialità del suo genio fecondissimo aveva già dato al teatro ben quindici spartiti; così ad un tratto egli era divenuto il più celebre dei giovani e oramai anche dei vecchi grandi compositori di quel fiorento periodo della musica nostra: di lui infatti lo Stendhal scriveva sorpreso ed ammirato agli amici connazionali: «È qui in Italia un uomo, del quale si parla ormai più che di Napoleone: è un compositore di musica ed ha da poco compiuto i vent'anni!»

Dopo il battesimo felicemente ottenuto su le grandi scene della «Scala» di Milano e della «Fenice» di Venezia, le balde, gioconde creazioni giovanili del Pesarese avevano spiccato l'ardito volo alla conquista dei teatri della penisola, sfidando audacemente le tradizioni consacrate, imponendo, pur non senza contrasti, una decisa evoluzione nell'indirizzo della musica melodrammatica e nei gusti del pubblico.

Roma era rimasta quasi la sola grande città fino allora estranea al movimento rivoluzionario dell'arte rossiniana; ché anzi poteva aver influito in senso negativo la rappresentazione del *Demetrio e Polibio*, avvenuta nell'autunno del 1812, al teatro Argentina e non, come finora è stato scritto, al «Valle», che in quell'anno era per giunta rimasto chiuso.

Invero il *Demetrio e Polibio* non poteva essere apprezzato come un'opera organica e riuscita, poichè è soltanto un'accozzaglia di pezzi, scritti da Rossini quando ancora era studente al Liceo di Bologna, mal imbastiti su la insulsa trama di un libretto infelicemente ideato dal Sogrofi, o come altri credono, dalla signora Viganò, sorella del famoso coreografo e moglie del tenore Mombelli, la quale, per questo suo parentato artistico e per aver essa pure calcato le scene, si piccava di letteratura drammatica.

Non può quindi meravigliare se quello spartito informe, eseguito da «una compagnia di

*Musici veramente scelerata... che non si trova nelle Croniche di questi nostri Teatri altra simile ad essa»,* lungi dall'aver dato la misura del valore del maestro, gli avesse, come risulta dalle memorie e documenti dell'epoca, alienata la simpatia e la fiducia dei romani.

Non di meno anche nell'urbe si seguitava a tener l'occhio rivolto al nuovo e sempre più fulgente astro dell'arte musicale; onde l'eccellentissimo Signor Duca Francesco Sforza Cesarini Savelli Peretti-Montalto, principe di Genzano, Grande di Spagna, Confaloniere del Senato e del Popolo di Roma, ecc. ecc., che

fra tanti suoi illustri e pomposi titoli non disdegnava pur quello d'impresario del «Nobile Teatro Argentina», sua cospicua proprietà, si decise a rappresentare qualche opera di Rossini nella stagione del carnevale 1816.

A questa determinazione non era estranea la volontà espressa dal Cardinal Consalvi, Segretario di Stato «di aprire l'Argentina per una stagione di opere buffe»; ma ancora più vi aveva influito il fatto che il De Sanctis, impresario del «Valle», aveva stabilito di inaugurare la stagione di carnevale con l'*Inganno felice* di Rossini, seguito da un'opera nuova che il medesimo maestro avrebbe composta per quel teatro.

Il Cesarini, volendo anche lui, come il suo competitore, inaugurare la stagione con un'opera del maestro più in voga, aveva prescelto *La Pietra del paragone*, che con tanto entusiastico successo era stata accolta dal suo primo apparire, nell'autunno del 1812, alla «Scala» di Milano, dove era rimasta popolare sotto il nomignolo di *Sigillara*; poi mutò pensiero e preferì l'*Italiana in Algeri*, che da due anni percorreva trionfalmente i teatri d'Italia, deliziando tutti i pubblici con la scintillante gaiezza della sua melodiosa comicità.

Quanto all'opera da scriversi espressamente per il «Nobile Teatro di Torre Argentina», il Duca Cesarini impegnava formalmente Gioacchino Rossini col noto contratto, sottoscritto in data del 15 dicembre 1815, del quale ora



ROSSINI NEL 1816.

torna a proposito di ricordare talune delle clausole più curiose e stupefacenti.

«Il signor Duca Cesarini, impresario del suddetto teatro Argentina, scrittura il maestro Rossini per la stagione di carnevale 1816; il quale Rossini promette e si obbliga di comporre e mettere in scena la seconda opera buffa che sarà rappresentata nella suddetta stagione al teatro indicato e su quel libretto sia nuovo o sia vecchio che gli sarà dato dal suddetto signor Duca impresario.

«Il maestro Rossini si obbliga a consegnare la partitura alla metà di gennaio e di adattarla alla voce dei cantanti e si obbliga di più a farvi tutti quei cambiamenti che si crederanno necessari tanto per la buona riuscita della musica come per le convenienze e le esigenze dei signori cantanti.

«Il maestro Rossini promette anche e si obbliga di trovarsi in Roma per adempiere al presente contratto non più tardi della fine del corrente dicembre, e di rimettere al copista il primo atto della sua opera perfettamente completo il 20 gennaio 1816 (si dice il venti gennaio), affine di poter andare in scena il giorno che piacerà all'impresario, essendo fissata la prima rappresentazione verso il cinque febbraio. E così il maestro Rossini dovrà egualmente rimettere al copista in tempo debito il secondo atto della sua opera, per poter andare in scena il giorno sopra indicato, altrimenti il maestro Rossini s'espone a tutti i danni, perchè deve essere così e non altrimenti...»

«In ricompensa delle sue fatiche, il Duca Sforza Cesarini si obbliga di pagargli la somma e quantità di scudi trecento romani, terminate le prime tre rappresentazioni che dovrà dirigere al cembalo...»

Una scrittura a simili condizioni, che impegnava il compositore a musicare quel libretto sia nuovo sia vecchio che gli sarà dato, a consegnare la partitura due settimane dopo e adattarla alla voce dei cantanti, a farvi tutti quei cambiamenti che si crederanno necessari tanto per la buona riuscita della musica come per le convenienze ed esigenze dei signori cantanti, e andar poi in scena entro un mese circa, tutto ciò ai giorni nostri sembra un contratto assurdo ed inaccettabile; ma non lo era poi tanto rispetto alle consuetudini di un secolo fa.

Ad ogni modo il futuro autore del *Barbiere* l'accettò e lo sottoscrisse senza alcuna obiezione, neanche su quella men che esigua somma e quantità di scudi trecento romani, in ricompensa di ciò che il nobile impresario, con non soverchia considerazione artistica, definiva: *le sue fatiche*, impareggiabile locuzione, degna di passare, insieme col *Barbiere*, alla posterità!

\* \*

Nella seconda metà del dicembre 1815, Gioacchino Rossini partiva da Bologna alla volta della città eterna. Che ai 22 di quel mese si trovasse già in Roma ne fa prova la lettera, conservata nel copialettere del teatro Argentina, che egli scriveva al tenore Garcia, per mandargli «le parti dell'*Italiana in Algeri*

opera scritta da me, perchè in essa vi potrai fare un'eccellente figura, tanto più che il costista di Roma è basso, e che essendo io costà potrò fargli tutti quegli accomodi che desidererai».

Il maestro non aveva però affrettato il suo arrivo nell'urbe per ottemperare con così insolita sollecitudine ai suoi impegni verso l'impresa dell'«Argentina», quanto perchè si era in precedenza obbligato di scrivere, come si è detto, l'opera da rappresentarsi in quella medesima stagione al teatro Valle.

Egli ne aveva già ricevuto il libretto, intitolato *Torvaldo e Dorliska*, melodramma semiserio di Cesare Sterbini, e lo aveva anche in parte musicato. Ma per ultimarla conveniva di essere *sulla piazza*, sentire i cantanti, per adattare, si sa, i pezzi alla loro voce, alle loro convenienze ed esigenze... Era questa, oltre che un'imprescindibile consuetudine, una misura di prudenza, per non correre poi il rischio di dover rifare dei pezzi. E a questo rischio Rossini non ci si trovò mai davvero!

Il tempo intanto stringeva maledettamente: qualunque altro maestro si sarebbe sentito preoccupato, angustiato; non così il Pesarese, che mai aveva mancato o ritardato nei suoi impegni con gl'impresari, sicuro che il suo estro fecondo lo avrebbe assistito per improvvisare un'opera, che poteva anche riuscire un capolavoro.

Si racconta che quando Rossini si presentava in teatro per la prima prova di un'opera nuova, avesse l'abitudine di rivolgere avanti tutto ai futuri interpreti del suo lavoro questa categorica domanda: — Sentiamo un po' che razza di voci sono le vostre.

E dopo avere alternativamente sottoposto i suoi cantanti ad una lunga ripetuta serie di scale, di salti e di trilli per rendersi conto esatto dell'estensione e del volume, di ogni particolare qualità come di ogni manchevolezza di quelle ugole, chiudeva d'un colpo il cembalo dicendo:

— Ho capito quello che ci vuole per voi; e ora andiamo a mangiare.

Così, senza aver consegnato un solo foglio di musica, per la buona ragione che molte volte non aveva ancora scritto una nota, finiva quella prova abbastanza originale; e il Maestro se ne andava a tavola, piantando in asso l'impresario, livido dal dispetto di credersi canzonato da quel fannullone incorreggibile.

Se ciò sia vero, o soltanto una storiella ben trovata, non potremmo giurare; ché nella vita del Cigno pesarese, così ricca di aneddoti autentici, molti altri, anzi troppi, ne sono stati aggiunti dalla fantasia degli scrittori, perchè da tutti si vorrebbe prestare ai ricchi. Certo si è invece che Rossini, mentre alacramente attendeva a comporre l'opera da rappresentarsi al «Valle», non trascurava davvero le prove dell'*Italiana in Algeri*, che doveva inaugurare l'imminente stagione dell'«Argentina»; e lo attesta il brano seguente di una lettera, in data 9 gennaio 1816, del Cesarini a mons. Mauri, Sostituto della Segreteria di Stato:



«Ieri sera dopo essermi strapazzato tutto il giorno sono stato da un'ora di notte fino alle cinque per provare tutto il 1° atto (dell'*Italiana in Algeri*) colla direzione del maestro Rossini che è l'autore dell'opera e lo stare sopra un teatro con questa razza di freddi pare di stare al Moncenisio, onde Rossini, la prima donna, il tenore, e tutti non facevano che tremare, ed io sono tornato a casa così intirizzito che mi ci volle più di un'ora per riscaldarmi».

Quattro ore di prova con quel freddo, via, non c'è male per un poltrone gaudente, che si vuol credere passasse il suo tempo fra i torpidi sonni ed i raffinati piaceri della gola!

La stagione del carnevale 1816 all'«Argentina» venne inaugurata il 13 gennaio con *L'Italiana in Algeri*, e nella medesima sera andava in scena al «Valle» *L'inganno felice*, di cui Rossini aveva rifatto in gran parte l'atto secondo.

Il famoso *Diario* di D. Agostino Chigi, che è quasi l'unica, fedele cronistoria dei teatri romani nei primi anni dell'800, ne dà questa notizia: «Genn. 13 — Questa sera a Valle e a Argentina (che si è aperto per la prima sera) sono andati in scena, nel primo una farsa intitolata *L'inganno felice* di Rossini, conservando il primo atto della prima musica, e nel secondo *L'Italiana in Algeri* parimenti di Rossini: i buffi sono Zamboni e Monticelli, prima donna sig.ra Giorgi e tenore il signor Garzia».

Dell'esito il *Diario* non dice; ma sappiamo che fu un duplice successo della musica rossiniana, specialmente dell'*Italiana in Algeri*, ripetuti per la bellezza di ventinove sere; e il Duca Cesarini, dopo tante pene e fatiche, se ne compiacceva come di un trionfo personale, scrivendo al Mauri: «Eccole in somma retta le nuove della mia opera». Ed erano: «la prima donna dotata di un'eccezzionissima voce, il tenore alle stelle per tutti i rapporti, il maestro che dovette sortir fuori chiamato dagli applausi, e non parliamo dello scenario, del vestiario, del modo con cui è illuminato il balcoscenico...».

Ma più interessante per noi è di rilevare da quella lettera le ostilità e le manovre dei parigiani del teatro Valle contro gli spettacoli dell'«Argentina»: «Si è dovuto superare ieri era un partitaccio terribile che era del teatro Valle, che non faceva altro che far star zitti quelli che volevano applaudire... Roma santa e popolo f... — conclude proverbialmente il Cesarini — che in quel momento si sentiva più impreario che Principe romano e Grande di Spagna!

E venne la volta del *Torvaldo e Dorliska*. L'accorto impresario De Sanctis aveva veramente saputo formare una buona compagnia di canto, della quale facevano parte Adelaide Ala, mezzo soprano, Domenico Donzelli, giovane tenore destinato alla celebrità, il Perca, il Galli, il Remorini, che erano fra i migliori buffi. Il guaio era invece l'orchestra.

In quel tempo e per parecchi anni di poi Berlioz e Mendelsshon ne hanno fatto un'edificante pittura), le orchestre dei teatri romani erano fra le peggiori d'Italia; quella del «Valle» si rasentava l'incredibile.

Il povero Pelliccia, maestro concertatore, oramai vi aveva fatto... l'orecchio e tirava avanti rassegnatamente; ma Rossini, per quanto avesse potuto formarsene un'idea a spese del suo *Inganno felice*, quando si trovò alla prima prova del *Torvaldo* non seppe conservare la sua olimpica serenità abituale, e dal suo posto al cembalo, pestando rabbiosamente la sgangherata tastiera, lanciava epiteti e invettive furiose contro quella masnada di malfattori.

La mattina successiva a quella prima prova, il solito barbiere si presentò a Rossini con aria umile e mortificata, chiedendogli mille scuse se non aveva saputo accontentarlo.

— Ma sei matto?... Io sono contentissimo... — si affrettò a dire il Maestro.

— Non parlo della barba. Dico della prova... Io sono il primo clarinetto dell'orchestra...

— Assassino! — avrebbe voluto gridare Rossini. Ma all'idea d'inimicarsi l'uomo che tutti i giorni gli passava un ferro ben affilato sulle rosee gote, si contenne, assumendo un aspetto sorridente e benevolo, quasi scusandosi alla sua volta di avere scritto una parte di clarinetto troppo difficile.

E così il barbiere clarinetista si acquistò senza saperlo il singolar privilegio di stonare impunemente... alla barba del maestro Rossini.

Malgrado tutto, con poche prove il *Torvaldo e Dorliska* andò in scena, ma vi ottenne uno scarso successo; il pubblico lo giudicò uno spartito scritto con poco impegno e con troppe reminiscenze su di un libretto privo d'interesse e fors'anche di senso comune; né si potrebbe dire in vero che quel giudizio sia stato ingiusto ed immeritato: niun apologista del Cigno pesarese ha mai osato di porre quell'opera fra le creazioni degne del nome di lui.

In fatti Rossini non aveva sentito quel libretto insulso e lo aveva musicato svogliatamente solo per non mancare all'impegno della scrittura, che gli fruttava 180 piastre (circa 900 lire). Pure, fra le pagine di quella partitura non riuscita si trova tratto tratto l'impronta della mano maestra. Basti, ad esempio, notare l'*agitato* dell'Aria: *Ah! qual voce d'intorno rimbomba*, che poi Rossini, seguendo il suo abituale e disinvolto procedimento, trasportò nell'*Otello*, facendone il motivo principale del famoso duetto della lettera:

«Non m'inganno: al mio rivale...»

\*\*\*

Il mancato successo del *Torvaldo e Dorliska* se pur non aveva potuto offuscare la salda reputazione del giovane suo autore, certo ne aveva alquanto scosso il prestigio; sopra tutto non era capitato propizio a predisporre il pubblico in favore dell'altra opera nuova che fra poco sarebbe apparsa sulle scene dell'«Argentina».

Mentre da una parte gli amici e gli ammiratori fedeli del Maestro si confortavano nel plauso ottenuto dall'*Italiana in Algeri* e dall'*Inganno felice*, dall'altro lato sorridevano e insinuavano malignamente gli avversari, che non erano pochi e per varie ragioni, prima fra

queste il feticismo esclusivista per il vecchio repertorio del Cimarosa e del Paisiello. Fra tutti quanti, giudice più sereno ed accorto, Rossini meditava con legittimo amor proprio di prendersi una solenne rivincita; e per ciò appunto, ammaestrato dall'esperienza, questa volta, pensava sul serio alla scelta di un buon libretto.

Tale proposito non incontrò per buona ventura alcuna opposizione da parte del Duca Cesarini; il quale, dopo la infelice prova fatta dallo Sterbini, col *Torvaldo*, lasciò in disparte quel suo librettista ufficiale... ed economico, e si rivolse a Jacopo Ferretti, il miglior poeta melodrammatico di Roma, anzi uno dei migliori d'Italia in quegli anni.

Il Ferretti aderì, e alla lesta consegnò il libretto o quanto meno una tela di esso.

Questo particolare finora incerto, lo vedremo confermato da una testimonianza non dubbia; ed altrettanto è vero che Rossini, divenuto ad un tratto scrupoloso ed esigente, non aveva accettato il soggetto propostogli dal Ferretti, benché non ne avesse un altro migliore. E allora, a corto di libretti e di tempo, pensò egli stesso a trarsi dall'imbarazzo.

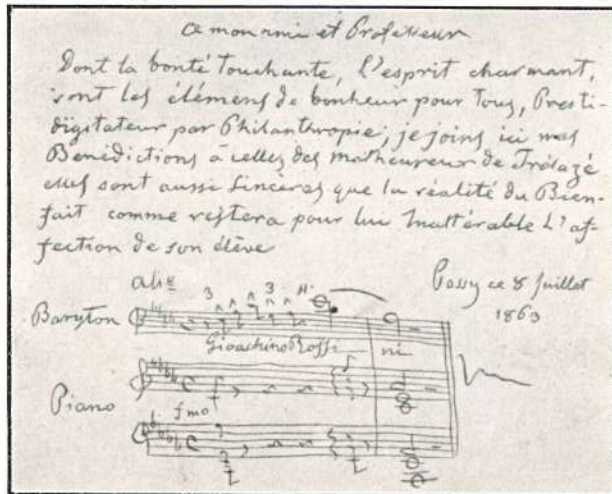
Era un ammiratore convinto, malgrado le sue opposte idee innovatrici, del famoso *Barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello: il soggetto gli era sempre parso uno dei più belli, dei più attraenti della scena giocosa; e ci ripensava più che mai con un senso di invidia in quei giorni di vane, affannose ricerche. *L'occasione fa il ladro*: Rossini l'aveva già proclamato nel suo più eloquente linguaggio, ed il pubblico vi aveva consentito plaudendo. A quei tempi la proprietà artistica e letteraria era in-

tesa in un senso, diremo così, molto largo: abbondavano i capolavori e mancavano le leggi per tutelarli, come oggi abbondano le leggi e mancano i capolavori.

Del resto si contano a centinaia i libretti musicali più e più volte da diversi compositori: Gioacchino Rossini non fece che seguire l'esempio dei suoi antenati e dei suoi contemporanei, mettendo nuovamente in musica il libretto, o più esattamente il soggetto del *Barbiere di Siviglia*, senza chiederne consenso o permesso, non diremo al Signor di Beaumarchais che da tre lustri non era più in grado di rispondergli, ma nemmeno al Paisiello, che a questo mondo c'era ancora, sia pure per pochi mesi.

Quella pretesa richiesta di consenso, scritta dal Rossini al Paisiello, e la sibillina adesione di questi, delle quali tutti parlano, altro non sono — e ne avremo prova — che una delle tante frottole che infiorano le biografie rossiniane. D'altronde anche per chi non avesse avuto modo o voglia di controllare la verità, doveva essere evidente che la ristrettezza dei giorni contati non avrebbe consentito al futuro autore del *Barbiere* di scrivere al Paisiello, a Napoli, e di attendere, restando inoperoso, la risposta del vecchio maestro, la quale poteva con tutta probabilità essere negativa. A tale azzardo non si sarebbe messo Gioacchino Rossini, che di certo non era un grullo. E su questo punto almeno, credo che saranno d'accordo tutti i biografi, passati, presenti e futuri.

Decisa la scelta del *Barbiere di Siviglia*, Rossini e il suo nobile impresario si rivolgono da capo al docile Sterbini, e un



AUTOGRAFO DI ROSSINI CON FIRMA IN MUSICA.



DON BASILIO (Costume originale).



FIGARO (Costume originale).



po' con le lusinghe, un po' con le pressioni, poichè si era alla metà di gennaio e il tempo incalzava, lo inducono a scrivere, o meglio a riadattare il libretto del *Barbiere*.

Ecco la testuale obbligazione rilasciata dal poeta, preceduta da questo primo curioso schema del libretto:

« Introduzione. Atto primo.

« Scena I. Tenore, Serenata e Cavatina con cori e introduzione.

« Scena II. Cavatina Figaro. Cavatina del Tenore. Altra della prima Donna. Duetto Donna e Figaro — di Scena — Figaro spiega alla Donna l'amore del Conte. Gran duetto tra Figaro e il Conte. Aria Vitorelli (cognome del basso che doveva creare la parte di *Don Basilio*). Aria Tutore con Pertichino. Finale di gran Scena e giocato assai ».

Atto secondo.

« Tenore travestito da Maestro di musica dà lezione alla Donna e poi cade l'aria della medesima parimenti di scena. — Aria seconda Donna. — Quartetto. Soggetto del Quartetto. Figaro preparato a far la barba al Tutore, intanto amoreggia il Conte con la Donna. Il tutore si crede ammalato e si fa partire. Terzetto Figaro, Donna e Tenore. Grand'aria del Tenore. — Finaletto.

« Io infrascritto prometto e mi obbligo di adattare il libretto del *Barbiere di Siviglia* come sopra, e di dar terminato il primo atto dentro otto giorni, ed il secondo dentro dodici giorni dalla data del presente, come ancora di assistere il Maestro alle prove per mettere in scena ed occorrendo far qualche cambiamento e di renderlo teatrale al maggior segno. « Roma, 17 Gennaio 1816.

« C. Sterbini ».

Come ognuno può avvertire, qualche cambiamento, anzi parecchi non furono fatti da quel primo schema più che sommario alla forma definitiva del libretto; però il povero poeta mantenne esattamente l'impegno, lavorando « a tutta furia giorno e notte per darlo in termine di 12 giorni come io ho puntualmente eseguito ». Così egli scriveva al Ratti, archivistica e segretario di Casa Sforza Cesarini, reclamando il ritardato pagamento del compenso di scudi 45.

Cominciando dunque, su la scorta dell'interessante documento che lo Sterbini ci ha lasciato, a stabilire la realtà delle date intorno alla genesi del *Barbiere*, vediamo che Rossini ebbe il testo del primo atto ai 25 di gennaio, quello del secondo ai 29.

In quanti giorni li musicò?

Com'è noto, c'è chi dice in sedici, chi in tredici giorni, anzi i più convengono nei tredici, come concordano in un grosso equivoco: quello di assegnare alla prima rappresentazione del *Barbiere* la data del 5 o del 6 febbraio.

Ebbene, in quei giorni Rossini aveva finito di scrivere e mandato a copiare soltanto il primo atto della sua opera. E precisamente sotto la data 6 febbraio Camillo Angelini (Maestro al cembalo e istruttore dei cori dell'« Ar-

gentina ») dichiarava di avere ricevuto il primo atto dell'opera il *Barbiere di Siviglia*, obbligliandosi di far cavare tutte le particelle di canto del medesimo « per distribuire l'introduzione questa sera » e tutto il restante « domani mattina 7 ».

Lo stesso Angelini si obbligava per il secondo atto e per tutte le parti di orchestra « per tenere a dovere il copista Cencetti e rimediare alla sua infingardaggine, attesa l'angustiosa circostanza in cui si trova l'impresa di porre in scena la suddetta musica ».

Pare che il Cencetti, copista del teatro Argentina, fosse un infingardo assai più vero e incorreggibile dell'autore dell'opera, e che l'impresa diffidasse molto di lui; poichè l'Angelini, che già si era impegnato di tenerlo a dovere, aggiungeva alla sua obbligazione questa postilla:

« Di più mi obbligo di fare eseguire il tutto dai giovani di Cencetti, e mancando questi a supplire con altri giovani ed anche con altro copista, il tutto a danni e spese del suddetto signor Cencetti ».

Sotto lo stimolo dell'Angelini e del baritone Zamboni (il quale pare aiutasse il compositore a scrivere i *recitativi*), il lavoro dei copisti dovette però procedere con rapidità febbrile, non minore di quella con cui il Maestro consegnava fogli di originale, a getto continuo.

Certamente a Rossini occorre poco più di quindici giorni per comporre il suo immortale capolavoro; poichè se il 6 febbraio, cioè dodici giorni dopo avere ricevuto il libretto, consegnava ai copisti il primo atto finito, ben pochi altri ne avrà impiegati per completare il secondo, forse di già abbozzato od almeno concepito, ove si calcoli che col tempo occorsero per instrumentare la partitura e per le prove di scena e d'orchestra, il *Barbiere di Siviglia* poté essere rappresentato la sera del 20 febbraio.

Esecutori dell'opera furono: Maria Giorgi Righetti, *Rosina*; Manuel Garcia, *Almaviva*; Luigi Zamboni, *Figaro*; Bartolomeo Botticelli, *Don Bartolo*; Zenobio Vitarelli, *Don Basilio*; Elisabetta Loyselet, *Berta*; Paolo Biagelli, *Fiorello*.

Il *Diario* del Chigi annota: « Febr. 21. - Ieri sera andò in scena a Argentina una nuova burletta del maestro Rossini, intitolata *Il Barbiere di Siviglia*, con esito infelice ».

Segnamo a caratteri d'oro la memoranda data del 20 febbraio 1916, finalmente accertata nella solenne ricorrenza del centenario di quella burletta accolta con esito infelice, che è il più insigne capolavoro creato dal genio di Gioacchino Rossini.

\* \*

« Sul conto mio si son dette e stampate tante corbellerie, che una più, una meno non fa proprio più nulla » — così piaceva a Rossini di ripetere quando appariva taluna delle tante biografie di lui (il *Blaze* di Bury ne ristampava una ogni anno... anche non bise-stile) o qualcuno degl'infiniti articoli che lo riguardavano. E lasciava dire.

Cresciuta improvvisamente col *Barbiere* la

celebrità del giovine maestro, crebbe pure intorno all'opera e al suo autore quella fioritura di *corbellerie*, che ripetute e accreditate da uno scrittore all'altro, finirono per creare un Rossini di maniera.

Lo Stendhal, che fu il primo a pubblicare nel 1823, una *Vita di Rossini*, divulgò un'abbondante messe di racconti e di particolari inesatti e spesso fantastici, in quella sua vivace e piacevole narrazione, che fu la fonte copiosa a cui gli altri attinsero la maggior parte delle storielle, che hanno preso con fortuna il posto della storia.

Vero si è che lo Stendhal non la pretendeva a storico profondo e veridico: « Il est si difficile d'écrire l'histoire d'un homme vivant! — confessa nella prefazione al suo libro. — Je voudrais bien que ce grand artiste, qui est en même temps un homme charmant, eût l'idée d'écrire lui-même ses Mémoires, à la manière de Goldoni... dans cette Vie de Rossini pour le facher un peut, et l'engager à écrire ».

E prima ancora dello Stendhal, un anonimo pubblicitista inglese ne aveva spacciate di cotte e di crude su Rossini e sul *Barbiere* in una *brochure* pubblicata a Parigi nell'822 e riportata da un periodico di Milano.

Se Rossini, sempre fedele al suo proponimento, non uscì neanche allora dall'olimpica noncuranza abituale, non così volle restare in silenzio Maria Giorgi Righetti, la creatrice della immortale parte di *Rosina*, che ribattè punto per punto le arbitrarie asserzioni del pubblicitista inglese con un opuscolo intitolato: *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini, in risposta a ciò che ne scrisse nella state dell'anno 1822 il giornalista inglese a Parigi, e fu riportato in una Gazzetta di Milano ecc.* — Bologna, per la stampa del Sassi 1823.

Questo rarolibricciuolo



MARIA GIORGI RIGHETTI.  
Prima « Rosina » del « Barbiere ».

J'espère qu'il y aura assez d'inexactitudes dans cette Vie de Rossini pour le facher un peut, et l'engager à écrire ».

Curiale. L'argomento parve alquanto vile e lasciato il Ferretti si andò in traccia dell'altro poeta Sig. Sterbini. Questi ch'era stato poco fortunato nel *Torvaldo e Dorliska*, volle un'altra volta sfidare la sorte. Si concertò con Rossini l'argomento del nuovo Libro, e fu scelto di comune accordo il *Barbiere di Siviglia*.



LABLACHE nella parte di « Figaro ».  
(Riproduzione della statuetta in caricatura di Dautan).

(di cui conosco un solo esemplare, conservato nella Biblioteca del Liceo musicale di Bologna), ci offre prezioso materiale di notizie e di particolari per ristabilire la precisa e veritiera narrazione della genesi e delle prime clamorose vicende del capolavoro rossiniano.

Cominciava l'anonimo inglese col raccontare, come poi ripeterono lo Stendhal e tanti altri, che « l'Impresario dopo alcuni Drammi non approvati dalla Censura, propose a Rossini di scrivere una musica nuova del *Barbiere di Siviglia* ».

Risponde la Giorgi Righetti: « La censura non ebbe che fare con Rossini, nè punto nè poco. Il poeta Ferretti fu incaricato di comporre un Libro pel Teatro Argentina, la cui parte principale fosse pel tenore *Garzia*. Ferretti presentò l'argomento di un Ufficiale innamorato di un'Orchestra e contrariato nei suoi primi amori da un Curiale. L'argomento parve alquanto vile e lasciato il Ferretti si andò in traccia dell'altro poeta Sig. Sterbini. Questi ch'era stato poco fortunato nel *Torvaldo e Dorliska*, volle un'altra volta sfidare la sorte. Si concertò con Rossini l'argomento del nuovo Libro, e fu scelto di comune accordo il *Barbiere di Siviglia* ».

Quanto poi al supposto permesso chiesto dal Rossini al Paisiello e da questi non negato, mentre da Napoli avrebbe incitato gli amici romani contro il pretensioso rivale, la Giorgi, ad onore non solo del vero ma ancor più della memoria del povero Paisiello, arbitrariamente incolpato di doppiezza e d'invidia, afferma chiaramente che « Rossini non scrisse a Paisiello, come si suppone, avendo in mente che uno stesso argomento possa essere trattato con successo da diversi artisti ».

Non così la pensavano gli ammiratori esclusivisti del Paisiello e del suo *Barbiere*, che erano molti e molto irritati per la temerità del giovane com-



positore, che con incredibile audacia osava cimentarsi a rifare un classico capolavoro della musica giocosa.

Converrebbe riportarsi alla vita frivola e vuota di quei tempi per comprendere come il teatro occupasse un posto di così capitale importanza, che non ha riscontro ai giorni nostri.

L'apertura della stagione teatrale, le opere nuove e le loro varie vicende, le avventure delle prime donne e delle ballerine, divenivano avvenimenti del più vivo interesse: se ne parlava nei salotti e nei circoli, nei caffè e nelle farmacie, eccitavano la curiosità febbrile delle belle dame, degli uomini galanti, dei buongustai e dei maldicenti; nè vi restavano punto estranei i porporati mondani e gli abatini sfaccendati e pettegoli.

Si può ben immaginare come all'approssimarsi dell'andata in scena della nuova opera di Rossini si acuissero le discussioni, i contrasti tra le opposte opinioni e l'impazienza dell'attesa prevalentemente ostile.

Rossini non aveva tardato a fiutare il vento più che mai infido, e per quanto poteva, era si affrettato a parare il colpo che minacciava la sorte del suo lavoro. Per ciò appunto il primo libretto del *Barbiere di Siviglia* (edito in Roma nella stamperia di Crispino Puccinelli presso S. Andrea della Valle) porta il titolo: *Almaviva o sia L'Inutile Precauzione* — Commedia del Signor Beaumarchais — di nuovo interamente versificata e ridotta ad uso dell'odierno teatro musicale italiano da Cesare Sterbini, romano, ecc.

Inoltre nel noto « *Avvertimento al Pubblico* », premesso al testo poetico, si cercò di placare le irose critiche degli avversari, facendo rilevare che « la Commedia del Signor Beaumarchais, intitolata il *Barbiere di Siviglia* o sia *L'Inutile Precauzione*, si presenta in Roma ridotta col titolo di *Almaviva o sia L'Inutile Precauzione*, all'oggetto di pienamente convincere il pubblico dei sentimenti di rispetto e venerazione che animano l'autore della musica del presente Dramma verso il tanto celebre Paesiello, che ha già trattato questo soggetto sotto il primitivo suo titolo » e che il Signor Maestro Rossini « onde non incorrere nella taccia di una temeraria rivalità coll'immortale Autore che lo ha preceduto, ha espressamente richiesto che il *Barbiere di Siviglia*, fosse di nuovo interamente versificato,

che vi fossero aggiunte parecchie nuove situazioni di pezzi musicali, che erano d'altronde reclamati dal moderno gusto teatrale cotanto cangiato dall'epoca in cui scrisse la sua musica il rinomato Paesiello ».

\*\*\*

Fra trepidazioni e speranze, fra insinuazioni e difese, in mezzo al fermento delle curiosità

e dei contrasti crescenti, si arrivò alla sera del 20 febbraio, nella quale tutte le false prevenzioni e le astiose invidie, fomentate dalle interessate manovre contro l'impresa del teatro, scatenarono tale furiosa tempesta, che per poco non travolse un'opera destinata all'immortalità.

Le vicende di quella prima famosa rappresentazione teatrale si è voluto raccontarle mille volte con le solite frangie. Chi non ha letto il disgraziato incidente del tenore Garzia, che in una *strappata* troppo nervosa spezza le corde della sua chitarra, o quello di *Don Basilio*, che uscendo dalle quinte inciampa rompendosi il naso? Chi non sa il fatterello del gatto im-

provvisamente apparso sul palcoscenico, e che cacciato da una parte riappariva dall'altra?

Tutte cose che, come hanno fatto ridere più generazioni di lettori, avrebbero eccitato sempre più l'ilarità, i lazzi, i fischi degli spettatori, se pur ve ne fosse stato bisogno, e se realmente fossero avvenute.

La cronaca veritiera di quella serata, famosissima nella storia degli errori... teatrali, la possiamo trovare invece nella genuina e interessante narrazione della Giorgi Righetti:

« Per una malaugurata condiscendenza, Rossini pieno di stima pel tenore Garzia, lo aveva lasciato comporre le Ariette, che dovevansi cantare dopo la introduzione sotto le finestre di Rosina.

« Ebbe egli con ciò in pensiero di più giovare all'espressione del carattere spagnuolo. Garzia difatti compose sui temi delle canzoni amorose di quella nazione. Ma dopo aver accordata la Chitarra sulla Scena, locchè eccitò le risa degli indiscreti, cantò con poco spirito le sue Cavatine, che vennero accolte con disprezzo.

« Io m'era disposta a tutto. Salii trepidante la scala che dovevami portare sul balcone per dire queste due parole: « *Segui, o caro, deh segui così* ». Avvezzi i romani a colmarmi di plauso nell'*Italiana d'Algeri*, si aspettavano



DUCA FRANCESCO SFORZA CESARINI.

che io li meritassi con una Cavatina piacevole ed amorosa. Quando intesero quelle poche parole proruppero in fischi e schiamazzi.

« Accadde dopo ciò, quello che necessariamente doveva accadere.

« La Cavatina di Figaro sebbene cantata maestrevolmente da Zamboni, ed il bellissimo duetto tra Figaro e Almaviva, cantato pure da Zamboni e da Garzia non furono neppure ascoltati.

« Finalmente io comparvi sulla scena, non più alla finestra, ed assistita dal favore di trentanove recite preventive... Ero addivenuta la figlia dei romani. Si tacquero essi adunque e si disposero ad ascoltarmi. Ripresi coraggio, e come cantassi la Cavatina della *Vipera*, lo dicano i romani stessi e lo dirà Rossini....

« Si credette allora risorta l'opera, ma non fu così. Si cantò fra me e Zamboni il bel duetto tra *Rosina e Figaro*, e l'invidia fatta più rabbiosa sviluppò tutte le sue arti. Fischiate da ogni parte. Si giunse al finale, che è una composizione classica, di cui si onorebbero i primi compositori del mondo. Risate, urlì, fischi penetrantissimi, e non si faceva silenzio che per sentirne dei più sonori. Allorchè si arrivò al bell'*Unisono* — *Quest'avventura* — una voce chioccia dal lubione gridò: Ecco li funerali del D... C... (\*) Non ci volle di più. Non si possono descrivere le contumelie cui andò soggetto Rossini, che se ne stava impavido al suo cembalo e pareva dicesse: Perdonate, o Apollo, a questi signori, che non sanno ciò che facciamo.

« Eseguito l'atto primo, Rossini avvisò di far plauso colle mani, non alla sua Opera come fu creduto comunemente, ma agli attori, che a dir il vero avevano procurato di fare il loro dovere. Molti se ne offesero. Ciò basti a dare un'idea del successo dell'atto secondo ».

Così la valorosa creatrice della parte di Rosina restituiva con tutta evidenza la realtà di quella prima rappresentazione famosa, sfrondata da tutti gli immaginari incidenti di cui fin da quei primi tempi s'era cominciato a gonfiarla. Di vero rimane incontestabilmente che il *Barbiere di Siviglia* fu il capolavoro più clamorosamente fischiato alla prima rappresentazione.

« Quanto al giovane fischiatissimo autore, una sola semplice frase della sua prima donna lo ritrae al vero, nella sovrana serenità del genio cosciente: « Rossini si partì dal Teatro come se vi fosse stato quale spettatore indifferente ».

Ed egli percorrendo le solitarie vie che dall'Argentina lo conducevano verso piazza Borghese, dove era alloggiato, a spese dell'impresa, insieme col baritono Zamboni, se ne andò tranquillamente a riposare sugli allori... futuri.

Quando la Giorgi, uscendo dal teatro, volle premurosamente recarsi a casa di Rossini, « egli che non aveva bisogno delle mie consolazioni, dormivasi tranquillamente ».

(\*) Il Duca Cesarini, impresario dell'*Argentina* era morto improvvisamente, la sera del 16 febbraio 1815.

Invero la reazione o la resipiscenza del pubblico romano non tardò più di ventiquattr'ore; e la seconda rappresentazione del *Barbiere* segnò un pieno incontrastato successo, quand'anche vi si tolga l'insussistente episodio della dimostrazione dei cittadini, i quali dopo il primo atto si sarebbero recati alla casa di Rossini, acclamandolo al chiarore delle torce a vento e portandolo fra applausi ed evviva in teatro, dove gli avrebbero decretato un solenne trionfo.

Ci si consenta anche una volta di ristabilire la realtà su la scorta della narrazione, che ne fa la nostra solita testimone oculare:

« Il giorno dopo Rossini levava dal suo Spartito quanto gli parve giustamente censurabile, indi si finse malato, forse per non ricomparire al Cembalo. I romani frattanto tornarono sul fatto loro, e pensarono che almeno bisognava sentire tutta l'Opera per poterla giudicare con giustizia. Accorsero quindi al teatro la seconda sera e ci fecero altissimo silenzio. Il sig. Giornalista comincia qui a dire il vero. L'opera fu coronata dal plauso generale. Dopo ci recammo tutti dal finto malato, il cui letto era circondato da molti distinti signori di Roma, che erano accorsi a complimentarlo sull'eccellenza del suo lavoro. Alla terza recita il plauso crebbe; infine il *Barbiere* passò al rango di quelle composizioni che non invecchiano... Il mondo ha giudicato il *Barbiere di Siviglia* di Rossini per un capo d'opera dell'Arte; dovunque lo si prende dagli impresari e dai cantanti siccome tavola di naufragio ».

Anche in queste ultime parole, Maria Giorgi Righetti ha detto, o meglio predetto il vero. Un secolo di vita non ha in alcuna guisa invecchiato il *Barbiere*; anzi lo vediamo e lo sentiamo animato tutt'ora dalla più schietta e sana comicità, rigoglioso di giovinezza nell'agile e balda vivacità dei suoi ritmi briosi, nella limpida freschezza delle sue melodie smaglianti, che si avvicendano, s'inseguono con incessante foga d'ispirazione spontanea, fluente, deliziosa.

Altri capolavori, anche dello stesso Rossini, nel succedersi di nuove teorie estetiche, di nuove scuole, sono scomparsi, o stanno scomparendo dalla scena per passare nel dominio della storia; mentre il *Barbiere* conserva impavido e sorridente il suo posto in prima linea al fuoco della ribalta: è questa la straordinaria eccezione di eterna giovinezza, di bellezza immortale che lui solo può vantare.

Un'opera così viva nel mondo dell'arte non ha d'uopo di alcuna rievocazione commemorativa; pure la ricerca della verità intorno alle sue origini e alle sue prime travisate vicende non ci è parsa inutile o inopportuna in questa solenne ricorrenza centenaria, che ricorda un avvenimento capitale nella vita gloriosa del sommo nostro Maestro e nella storia dell'opera comica, di questa schietta e fulgida creazione del genio musicale italiano.