
Indice

- IX Prefazione di Philip Gossett
- XIII Introduzione
- 1 1. Per comprendere il vero Figaro. *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*, Roma, carnevale 1816
- 1 1.1 Le nuove fonti documentarie sulla genesi dell'opera
- 4 1.2 Gli impegni di Rossini nei teatri di Roma
- 6 1.3 L'inizio delle trattative per la stagione di carnevale.
Il primo ripiego: opera comica anziché seria
- 11 1.4 L'affannosa ricerca della prima donna e del buffo,
l'improvvisa comparsa (e la misteriosa scomparsa)
del tenore Speck
- 17 1.5 La defezione della Gafforini e l'ingaggio degli altri
componenti del cast
- 21 1.6 L'avvio della stagione
- 23 1.7 I quattro cantanti principali
- 30 1.8 Le tre opere della stagione: due per contralto,
una «pel tenore Garzia»
- 32 1.9 La genesi e la "prima" di *Almaviva*. Il titolo mutato come
gratificazione al tenore piuttosto che al vecchio compositore
- 39 1.10 Il fiasco della "prima" di *Almaviva*: boicottaggio del
Valle?

- 43 2. Per comprendere il vero Conte. Il tenore di Siviglia
(Manuel García a Napoli, 1812-15)
- 43 2.1 Premessa. Tipologia del tenore nel primo Ottocento:
baritonali e contraltini nell'opera seria e comica
- 48 2.2 L'anomalia di *Almaviva* al confronto con le altre opere
buffe di Rossini
- 49 2.3 I tre tenori (Napoli, 1812-22): Andrea Nozzari e Manuel
García (tenori virili) *vs* Giovanni David (tenore femminile)
- 52 2.4 García nell'opera comica: un risoluto dongiovanni
piuttosto che un mezzocarattere
- 60 2.5 García nell'opera seria: «bellicoso per indole e fierissimo»
- 68 2.6 Agli antipodi di García. Il tenorino nell'opera comica:
un esempio, Giovanni David
- 73 2.6.1 Piccola digressione. David nell'opera seria
- 80 2.7 «Le véritable Maure»: le cronache su García
- 87 2.8 Piccola appendice: caratteri “di forza” *vs* d’“ingenuità”
oltre i tre tenori
- 91 3. Il libretto e le sue fonti
- 91 3.1 *Le Barbier de Séville* di Beaumarchais
- 96 3.2 Le intonazioni del *Barbier de Séville*. Il libretto anonimo
e anomalo per Paisiello
- 98 3.3 Il soggetto
- 99 3.4 Comparazione tra *Le Barbier de Séville* (B1),
Il barbiere di Siviglia di Paisiello (B2) e *Almaviva*,
o sia L'inutile precauzione di Sterbini-Rossini (S/R)
e analisi differenziale dei ruoli
- 100 3.4.1 Tavola sinottica
- 112 3.4.2 Una serenata, assurda e inverosimile, in più
- 113 3.4.3 La risata di Figaro: da factotum per necessità (B1 e B2)
a factotum per vocazione (S/R)
- 116 3.4.3.1 I cugini parrucchieri di Figaro
- 120 3.4.3.2 L'iperbole comica
- 125 3.4.4 Bartolo resta un «Argo»; Rosina da «ingenua» a «vipera»
- 127 3.4.5 La percezione dell'oro: da «nerf de l'intrigue»
a «metallo portentoso onnipossente»
- 131 3.4.6 S/R s'inventa la sfida in furbizia tra Figaro e Rosina
- 135 3.4.7 Il Finale I di S/R
- 137 3.4.7.1 L'«invenzione prelibata» di Figaro si rivela un disastro.

- Il primo atto di arroganza del Conte
- 140 3.4.7.2 La vera fonte del colpo di scena: *Il califfo di Bagdad* di Manuel García (Napoli, 1813)
- 146 3.4.8 La seconda fallimentare incursione del Conte
- 153 3.4.8.1 «La scène de stupéfaction»
- 154 3.4.9 Verso l'epilogo: la "sbottonatura"
- 157 3.4.10 Il decisivo atto di forza del Conte
- 165 4. Dal libretto alla partitura
- 165 4.1 Le "convenienze teatrali" in *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*
- 169 4.2 La segmentazione di *Almaviva, o sia L'inutile precauzione* e il giallo dell'oboista scomparso (indi ritrovato)
- 180 4.3 La sceneggiatura finale al confronto con l'ossatura preliminare
- 185 4.4 L'Introduzione, ossia Il paradosso in trionfo
- 191 4.5 La Cavatina di Figaro: la straordinarietà della musica, la convenzionalità della situazione
- 193 4.5.1 Il canto di «Largo al factotum» è "realistico" o "operistico"?
- 195 4.5.2 La musica di un tarantolato: l'iperbole comico-musicale
- 202 4.6 L'autocelebrazione del barbiere parte II. Figaro stratega
- 207 4.7 L'ingenua e la virago
- 213 4.7.1 L'autoimprestito musicale e il suo adattamento al carattere di Rosina
- 214 4.7.2 La determinazione sorgiva in Rosina, la determinazione come reazione in Isabella
- 216 4.8 L'iperbole comico-musicale 2: la calunnia
- 219 4.9 La gara di furbizia e la rovinosa sconfitta di Figaro
- 224 4.10 Un Argo ben diverso dalla tradizione del vecchio sciocco: la straordinaria aria pantomimica di Bartolo
- 230 4.11 L'«invenzione prelibata» a catafascio. La tracotanza del Conte si manifesta, ma solo a metà
- 238 4.12 Il Duetto Conte/Bartolo
- 239 4.13 Il Rondò di Rosina
- 245 4.14 Il Quintetto
- 253 4.15 Il Terzetto
- 256 4.16 Lo scioglimento: «Cessa di più resistere»
- 259 4.16.1 L'importanza drammatica del Rondò del Conte: la resa dei conti con Bartolo
- 261 4.16.2 La recezione del Rondò del Conte

- 264 4.16.3 Gli autoimprestiti di Rossini: dalla prima rappresentazione al successivo mutamento di sesso (da Almaviva a Cerere a Rosina a Angelina a Adelaide)
- 268 4.17 Finaletto
- 271 5. Epilogo. Il vero Figaro: un servo intrigante ma “stordito” da Beaumarchais a Mozart a Rossini
- 271 5.1 Il parallelismo *Barbier/Barbiere* con *Le Mariage/Nozze*
- 275 5.2 La «legge comune del teatro comico» e la vera grandezza del personaggio di Figaro
- 278 5.3 Il caso di *Almaviva*: questioni generali e questioni contingenti
- 279 5.4 Il fattore musicale
- 281 5.5 La mistificazione politico-ideologica s'intreccia al travisamento drammatico: il falso mito del borghese protorivoluzionario
- 299 Bibliografia
- 311 Indice dei nomi e delle opere
- Appendice (sul CD-ROM allegato): libretto di *Almaviva, o sia L'inutile precauzione* (con le varianti della partitura)