

ANNO XLVI

2006



BOLLETTINO DEL CENTRO ROSSINIANO DI STUDI

A CURA
DELLA FONDAZIONE ROSSINI
PESARO

SOMMARIO

Roberta Costa

La presenza a Cagliari
dell'inno rossiniano in onore di Pio IX
pag. 5

Rosa Cafiero

Vita musicale a Napoli negli appunti
di viaggio di Louis Spohr (febbraio-
marzo 1817)
pag. 33

Simone Fermani

Il sistro del *Barbiere di Siviglia*
di Gioachino Rossini: un'ipotesi
di riscoperta e ricostruzione
pag. 67

Daniele Boschetto

Un viaggio con Luigi Balocchi:
i testi di un poeta per musica
pag. 81

In allegato CD contenente gli *Indici*
1955-2005

Simone Fermani

IL SISTRO DEL *BARBIERE DI SIVIGLIA*
DI GIOACHINO ROSSINI: UN'IPOTESI
DI RISCOPERTA E RICOSTRUZIONE

L'idea di scoprire che tipo di strumento fosse in realtà il sistro mi venne a causa di una necessità professionale. Fui infatti scritturato dall'Opera di Marsiglia per dirigere *Il barbiere di Siviglia* di Rossini durante la stagione lirica del 1998 e poiché nella mia attività di direttore d'orchestra mi sono sempre attenuto per quanto possibile alle indicazioni della partitura originale, anche per questa occasione seguii la medesima prassi: mi imbattei quindi subito nella parte del sistro e nel problema della sua corretta interpretazione.

Prima di proseguire è necessario ricordare i momenti del *Barbiere* in cui Rossini impiega lo strumento in questione: il sistro è prescritto in tre numeri dell'Opera e cioè, nell'atto I, la Serenata di Almaviva «Ecco ridente in cielo» e la Stretta del Finale I «Mi par d'esser con la testa in un'orrida fucina»; nell'atto II lo strumento è prescritto nel finale del Quintetto: «Bricconi, birbanti!».

Iniziai dunque le mie ricerche e la prima cosa che mi venne in mente fu quella di stabilire se questo strumento esistesse ancora: parlai quindi con alcuni percussionisti, sia insegnanti di Conservatorio che strumentisti d'orchestra, ma non ottenni alcun risultato poiché nessuno di essi mi seppe dire come fosse fatto il sistro né tanto meno se ne esistessero in giro degli esemplari, e dove eventualmente si trovassero. Ascoltai allora alcune incisioni discografiche dell'opera ma anche da esse non ottenni alcuna soluzione perché il problema viene risolto affidando la parte del sistro o al triangolo, strumento a suono indeterminato ma, come vedremo, molto diverso dal sistro, o addirittura al glockenspiel che è, come noto, strumento a suono determinato. A questo punto l'unica soluzione che mi restava era quella di esaminare attentamente la partitura dell'opera.

Presi dunque in esame l'edizione critica della partitura curata da Alberto Zedda per Casa Ricordi nel 1969, e il suo allegato commento critico. Estrapolai le sezioni dell'opera in cui è impiegato lo strumento e misi a confronto le rispettive parti del sistro: mi resi subito conto che esse dovevano essere state scritte per uno strumento a *suono indeterminato* in quanto, in ognuna di queste sezioni l'unica nota attribuita al

sistro è sempre scritta alla stessa altezza per tutto il tempo del suo impiego; inoltre, in due sezioni su tre la nota scritta da Rossini per il sistro sembrava essere indipendente dalla tonalità d'impianto e dal variare dell'armonia durante lo sviluppo della sezione medesima. Un'analisi armonico-tonale che condussi successivamente sulle sezioni rafforzò questa mia prima ipotesi.

Per esempio, nel Finale del Quintetto dell'Atto II «Bricconi, birbanti!», la nota che Rossini prescrive al sistro è scritta sul secondo spazio in corrispondenza del "la": la chiave di sol con cui è armato il rigo della partitura attribuito al sistro non porta alcuna alterazione, mentre tutta questa sezione è scritta in tonalità di mi bemolle maggiore, con il "la" quindi bemolle, e lo sviluppo armonico avviene per la maggior parte su gradi alternati di tonica e dominante di questa tonalità¹. Dunque la nota qui prescritta sarebbe incompatibile con l'impianto tonale, se il sistro fosse considerato uno strumento a suono determinato.

Anche nella "Stretta" del Finale Atto I assistiamo ad un'analoga discrepanza: la nota del sistro è scritta sul secondo spazio del rigo, anche qui armato con chiave di sol, in corrispondenza della nota "la"; la sezione è impiantata nella tonalità di do maggiore, e l'armonia è anche qui costruita per la maggior parte sui gradi di tonica e dominante di quella tonalità. Analogamente all'esempio sopra citato, anche questo suono, se fosse considerato come determinato, sarebbe incompatibile con lo sviluppo armonico di questa sezione².

Nella Serenata di Almaviva dell'Atto I³ la nota del sistro è invece scritta sulla seconda riga, in corrispondenza della nota "sol" con tonalità d'impianto in do maggiore e sviluppo dell'armonia sui gradi di tonica e dominante. In questo caso, il suono potrebbe essere compatibile con lo sviluppo armonico della sezione. Resta però il fatto che nelle altre due le note sono "fuori tonalità", se si considerasse il sistro uno strumento a suono determinato. Per fugare ogni dubbio decisi allora di esaminare l'autografo dell'opera che si trova a Bologna presso il Civico Museo Bibliografico Musicale.

68 Non nascosi una notevole emozione quando la bibliotecaria mi mostrò l'autografo del *Barbiere*, molto semplice, con una copertina a fiori. Credo che per un interprete trovarsi di fronte alla fonte della musica che dovrà eseguire e potervi attingere direttamente sia un grande privilegio, da sfruttare con umiltà. Sotto l'occhio vigile della bibliotecaria, sfogliai dunque con attenzione le pagine dell'autografo e mi focalizzai sulle tre sezioni in cui il sistro viene impiegato.

¹ Si veda, a tale proposito, la partitura del *Barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di ALBERTO ZEDDA, Milano, Ricordi 1969, pp. 344-358.

² *Il barbiere di Siviglia* cit., pp. 230-280.

³ *Ivi*, pp. 30-31.

Nella Serenata di Almaviva dell'Atto I il rigo della partitura attribuito al sistro da Rossini è armato con la chiave di sol e la nota dello strumento è scritta effettivamente sul secondo rigo, in corrispondenza della nota "sol", nota che è compatibile con l'impianto tonale della sezione in cui lo strumento è impiegato; il che poteva confermare una eventuale ipotesi di un sistro a suono determinato. Ma l'analisi delle altre due sezioni confermò l'estraneità della nota attribuita al sistro rispetto all'impianto tonale di ciascuna delle due sezioni: dunque l'enigma restava.

Riflettendo su quanto scoperto per mezzo della lettura dell'autografo, mi resi conto che l'unica strada percorribile a quel punto era quella di saperne di più sul sistro. Che cos'era dunque questo strumento? Quali erano le sue origini? Quando, dove e per che cosa veniva impiegato? Una ricerca svolta in varie biblioteche e soprattutto al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna mi diede la possibilità di rispondere a queste domande.

Dalla consultazione di vari testi specifici e confrontando i dati ottenuti, ottenni una definizione esatta dello strumento: e cioè che il sistro è uno strumento il cui suono veniva ottenuto mediante scuotimento; tale scuotimento metteva in movimento dei "sonagli" fatti, nel caso del sistro antico, con sbarrette infilate trasversalmente in un unico arco a forma di ferro di cavallo o da anelli infilati in varie sbarrette orizzontali tenute ferme da un unico manico. Dunque il sistro produceva suoni attraverso lo scuotimento degli anelli o delle sbarrette che lo componevano: tali suoni non potevano quindi essere determinati bensì indeterminati. Per cui lo strumento era a suoni indeterminati prodotti per scuotimento.

Scoprii che lo strumento aveva origini antichissime: era usato nell'Antico Egitto nelle cerimonie del culto della Dea Hathor, poi divenuta Iside⁴.

⁴ Descrizioni di questo tipo di sistri e notizie circa il loro impiego si trovano in: HANS HICKMANN, *45 siècles de musique dans l'Égypte ancienne à travers la sculpture, la peinture, l'instrument*, Paris, Richard Masse Editeurs 1956, pp. 15, 20-21, tavv. LVI, LVII, LVIII, LIX, XCIV, XCV, che descrive l'uso del sistro in particolari cerimonie dell'antico Egitto, legate al culto della dea Hathor, da cui lo strumento prenderebbe il nome; HANS HICKMANN, *Musicologie pharaonique. Étude sur l'évolution de l'art musical dans l'Égypte ancienne*, Kehl, Librairie Heitz 1956, pp. 20-21 e 44 che include una tavola dei geroglifici egizi e delle parole latine e greche corrispondenti al sistro; CURT SACHS, *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori 1940, pp. 92-93, s.v. (l'autore, in accordo con Hickmann, ricollega lo strumento alle cerimonie legate al culto della Dea Hathor; in particolare Sachs riferisce della cerimonia della "sistrata turba" di donne che reggevano in mano lo strumento, scandendo con esso i ritmi delle cerimonie legate al culto della dea); ROGER BRAGARD - FERDINAND J. DE HEN, *Strumenti musicali nell'arte e nella storia*, Milano, Bramante 1994, p. 14; *Encyclopédie de la musique*, III, Paris, Fasquelle 1967, p. 706, s.v.; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XVII, ed. by STANLEY SADIE, London, Macmillan 1980, p. 354, s.v., dove si afferma che il termine deriva dal greco "seistron" («that which is shaven»), ciò che è scosso, atto che darebbe appunto il nome allo strumento stesso.

Il sistro era impiegato anche nel Medioevo: a questo proposito il *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* riporta una descrizione piuttosto accurata e interessante della foggia del sistro medievale: lo strumento era fatto di anelli infilati in un'unica bacchetta di metallo ripiegata a forma di triangolo o di trapezio; nel seguito della descrizione è citato anche Rossini e uno dei numeri del "Barbiere", esattamente la "Serenata" di Almaviva⁵.

Dopo questa ricerca, avevo dunque due dati certi e dimostrati e cioè

1) che il sistro è uno strumento nel quale la produzione del suono avviene *per scuotimento* di:

- a) anelli infilati in sbarrette, tenute ferme da un unico manico;
- b) sbarrette infilate trasversalmente in un unico arco a forma di ferro di cavallo;
- c) anelli infilati in un'unica bacchetta di metallo ripiegata a forma di triangolo o di trapezio;

2) che i suoni prodotti dallo scuotimento dei suddetti anelli o sbarrette sono indeterminati: di conseguenza il sistro è uno strumento a *suono indeterminato*.

A questo punto della mia indagine cominciarono a venirmi in mente molte considerazioni sulla parte del sistro del *Barbiere* di Rossini. La prima riguardò la discrepanza tonale tra la sezione della serenata di Almaviva (in cui, lo ricordo, la nota del sistro sembrerebbe essere compatibile con l'impianto tonale, autorizzando a pensare a un sistro a suoni determinati), con le altre due sezioni (in cui la nota del sistro è invece incompatibile con la tonalità d'impianto delle sezioni medesime).

La prima considerazione fu dunque la seguente: se si volesse sostenere che nella "Serenata" di Almaviva il suono del sistro è determinato, verrebbe meno il presupposto che lo strumento debba essere il sistro perché il suono di questo strumento è prodotto per scuotimento di vari materiali ed è quindi indeterminato.

70 La seconda considerazione pone l'accento sulla notazione, cioè il modo in cui Rossini scrive le note del sistro; in tutte e tre le sezioni già citate, la scrittura rossiniana del sistro riporta note singole: quindi nessuna notazione delle tre sezioni, almeno in apparenza, indica uno "scuotimento" che è, come abbiamo visto, la peculiarità della produzione del suono di questo strumento.

La notazione sembrerebbe indicare colpi singoli, come quelli per uno strumento a percussione: una prassi diffusa anche all'epoca del

⁵ *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da ALBERTO BASSO, *Il lessico*, IV, Torino, UTET 1984, pp. 309-310, s.v.

compositore pesarese, e ancor oggi usata per certi tipi di scrittura (ad esempio per le percussioni a suono indeterminato come gran cassa, piatti, ecc.), era ed è quella di scrivere la nota sul rigo, (armato magari della chiave di sol poi sostituita da una chiave "atonale"), sempre alla stessa altezza; e questa nota, oltre a indicare un colpo singolo, indica anche che il suono è indeterminato perché la nota stessa è del tutto indipendente dalla tonalità e dall'armonia della sezione in cui viene impiegato lo strumento.

L'enigma del sistro rossiniano restava dunque ancora irrisolto: avevo solo qualche elemento, sapevo cioè che il sistro era uno strumento che produceva suoni ad altezza indeterminata mediante scuotimento di materiali vari fissati all'interno o attorno ad esso. Ma mi restava tuttavia il non piccolo problema di sapere come era di fatto costruito, e soprattutto in quale modo la notazione rossiniana poteva essere abbinata al suono di quello strumento. Avevo soltanto la partitura dell'opera: e fu la partitura stessa a svelarmi gli arcani del sistro.

Compresi innanzitutto che per riuscire a scoprire come era fatto lo strumento avrei dovuto abbinare la notazione alla produzione del suono. Dapprima cercai di accoppiare la notazione rossiniana delle tre sezioni al semplice scuotimento: senza risultato, perché tutte e tre le sezioni indicavano, in apparenza, suoni o colpi singoli.

Nella sezione in cui è impiegato, uno strumento a percussione a suono indeterminato contribuisce soprattutto al ritmo e/o al colore orchestrale, non certamente all'armonia: esaminando attentamente la partitura scoprii che in due delle tre sezioni citate, e cioè la "Stretta" del Finale Atto I e il Finale del Quintetto dell'Atto II, il ritmo era della massima importanza per la riuscita, per esempio nella "Stretta", dell'accoppiamento tra le terzine dei violini, degli ottavini e dei clarinetti e le figurazioni binarie del resto dell'orchestra, dei cantanti e del coro⁶ o, nel Finale del Quintetto sopra citato, per accoppiare senza sbavature le velocissime sestine raddoppiate dei violini prima, e di tutti gli archi poi, con la isoritmica notazione del resto dell'orchestra e dei quattro solisti⁷. La notazione scritta da Rossini in entrambe queste sezioni poteva essere interpretata come colpi singoli poiché uno scuotimento avrebbe generato una molteplicità di suoni deleteria per la precisione ritmica necessaria all'esatta esecuzione di queste due parti dell'opera.

Ma tornavamo sempre al problema iniziale e cioè che il sistro è uno strumento che produce il suono per scuotimento; e dunque la notazione di queste due sezioni era incompatibile con lo strumento stesso, perché abbiamo visto che indica colpi singoli. Allora cominciai a pensare che

⁶ *Il barbiere di Siviglia* cit., pp. 236-242, 259-266.

⁷ *Ivi*, pp. 347-349, 352-353, 354-355, 356.

Rossini, considerando la sua notevole fantasia compositiva e la sua sempre instancabile ricerca della novità, per ottenere determinati colori orchestrali atti a far comprendere meglio l'azione scenica delle sezioni in cui lo strumento era impiegato, avesse voluto un sistro che fosse capace di produrre suoni anche per mezzo di colpi singoli e non solo suoni per scuotimento.

Ma come ottenere, da uno strumento a scuotimento, colpi singoli? Mi resi conto che nessuno degli strumenti che avevo scoperto durante le mie ricerche bibliografiche possedeva questa caratteristica: e dunque, seguendo l'idea della doppia possibilità di suono che forse Rossini intendeva, la soluzione che mi venne in mente fu allora di fissare al manico del sistro, dapprima una sbarretta metallica per ottenere il colpo singolo. Immaginando uno strumento su cui eseguire questa operazione mi sembrò logico scegliere, tra i sistri che avevo scoperto, quello che, in termini di tempo, si avvicinava di più a Rossini e cioè il sistro medievale.

Ma mentre osservavo attentamente la notazione del sistro della "Stretta" e del Finale del Quintetto, un particolare che non avevo notato prima mi balzò subito agli occhi: Rossini aveva scritto le gambette delle note, alternandole una in su e una in giù. Perché mai? Cominciai a riflettere molto attentamente: questa alternanza di gambette in direzioni diverse era, evidentemente, una indicazione di un qualcosa che voleva ottenere con il sistro. Non poteva essere un errore o una trascuratezza: se consideriamo il poco tempo a disposizione che Rossini ebbe per comporre il *Barbiere* (lasciando intere pagine dell'autografo solo con la dicitura "come sopra" o "come prima"), una simile accuratezza nella scrittura di questa parte era, secondo me, voluta.

Dovevo verificare questa scoperta sull'autografo del *Barbiere* per averne una conferma: mi recai dunque ancora al Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna, osservai lo "spartitino" (dove sono riportate le parti degli strumenti che, per mancanza di spazio, non entravano nello stesso foglio della partitura), della "Stretta" del Finale I e il Finale del Quintetto dell'Atto II, e notai che Rossini aveva proprio scritto di suo pugno le gambette delle note della parte del sistro, alternandone una in su e una in giù. Tornando a casa mi chiedevo cosa mai volesse intendere Rossini con questa indicazione.

72

Non potei resistere. Anche se l'ora era tarda, la mia mente continuava a ragionare sul primo degli arcani rossiniani. La direzione delle gambette doveva significare qualcosa che si riferisse alla nota a cui esse erano applicate: ma le note significavano suoni indeterminati e siccome erano tutte scritte nella stessa porzione di rigo ciò significava che l'altezza del suono che indicavano era la stessa per tutte. Se però, pensai, io volessi indicare una variazione di altezza sopra un suono indeterminato come farei? Dovrei usare una notazione che mi consenta al tempo

stesso di indicare che il suono è indeterminato, ma di altezza diversa. Cominciai a capire: la pallina della nota poteva indicare che il suono era indeterminato, la gambetta alternata che il suono seguiva l'altezza della direzione della gambetta; cioè, gambetta in su suono acuto, gambetta in giù suono grave. Ma perché Rossini avrebbe voluto una simile alternanza di suoni?

Ripensai alla possibilità che il Maestro volesse sottolineare una particolare situazione scenica creando un suono prodotto in maniera diversa dal modo usuale e per rinfrescarmi la memoria su quanto accade in scena in quel momento, lessi i versi che accompagnano le sezioni che presentavano questa curiosa notazione a gambette alternate. Mi colpirono subito alcuni versi ripetuti della "Stretta", corrispondenti all'alternarsi delle gambette delle note e cioè: «alternando questo e quello, pesantissimo martello, alternando questo e quello pesantissimo martello». La parola "alternando" corrispondeva proprio all'alternarsi delle gambette; in più Don Bartolo, mentre gli altri intonano i suddetti versi, canta «Mi par d'esser con la testa in un'orrida fucina».

Con due suoni indeterminati, il primo, più acuto, indicato dalla gambetta della nota in su e il secondo, più grave, indicato dalla gambetta della nota in giù, prodotti mediante colpi singoli, Rossini potrebbe aver descritto esattamente il rumore di diverse incudini e martelli prodotto «in un'orrida fucina», una "metafora musicale" per far capire al pubblico lo stato di tremenda confusione in cui tutti i personaggi si trovano in quel punto dell'opera.

Ripetei il meccanismo con il Finale del Quintetto dell'atto II. Ai versi «L'amico delira, l'amico delira» e «di rabbia di sdegno, di rabbia di sdegno» corrispondono le gambette in su e in giù delle note del sistro che, unite alle scalette discendenti dei violini, sottolineano, con il loro velocissimo alternarsi, il rapidissimo succedersi dei sentimenti espressi dai personaggi presenti in quel momento sul palcoscenico: la rabbia di Don Bartolo, infuriato per aver scoperto in parte l'inganno che Figaro e il Conte di Almaviva stanno per attuare ai suoi danni, gli sberleffi di Almaviva, Rosina e Figaro nei confronti del tutore e i loro accordi segreti per la fuga nella notte successiva.

Per produrre questi particolari suoni dovevo dunque fissare non una ma due sbarrette metalliche al manico del sistro, dimensionate in modo da produrre, mediante la percussione di due bacchette metalliche, *due suoni indeterminati di altezza differente*, uno più acuto e l'altro più grave: e così feci.

Alla luce di queste considerazioni il triangolo, che spesso è impiegato nell'esecuzione di queste sezioni dell'opera, non è molto adatto perché, anche se indeterminato, è produttore di un solo, medesimo suono; e neanche il glockenspiel, anche nella sua variante a lamine che viene, impropriamente secondo me, chiamata sistro persino da Casella e Mor-

tari nel loro famoso trattato di orchestrazione, perché produttore di suoni determinati⁸.

Restava però il problema dello scuotimento, che era l'unica vera peculiarità della produzione del suono nel sistro. Se non fossi riuscito a trovare una notazione che indicasse plausibilmente uno "scuotimento" sarebbe stato difficile dimostrare che lo strumento indicato da Rossini poteva essere proprio il sistro.

Mi dedicai all'unica sezione non ancora esaminata: la "Serenata" di Almaviva; e, più esattamente, all'Introduzione orchestrale di questa serenata, dove è appunto prescritto il sistro. In questo momento dell'opera il Conte di Almaviva e Fiorello, suo servitore, sono in scena con alcuni sonatori di strada "scritturati" per accompagnare il Conte che vuol cantare una serenata sotto il balcone di Rosina: la musica descrive dunque una "orchestra di strada", organizzata al momento raggruppando un'apparente miscellanea di strumenti che danno un colore popolare, rumoroso e allegro alla scena; ognuno suona come può e come sa per enfatizzare l'effetto della serenata.

La notazione prescritta da Rossini al sistro in quest'Introduzione consta di una "sestina" di biscrome o trentaduesimi, costruita su un tempo di 2/4 che il Maestro contrassegna con l'indicazione "Largo". La sestina termina su una sola semicroma seguita dalla corrispondente pausa: sia la sestina che la semicroma con pausa vengono ripetute nei successivi due tempi, forte e debole, della stessa battuta.

La notazione continua nella battuta successiva con quattro semicrome ripetute sui tempi forti della battuta medesima, intervallate, nei tempi deboli, dalla corrispondente pausa. Il tutto si ripete, con la stessa successione, per altre tre battute, mentre l'ultima battuta della parte del sistro ha una notazione di due semicrome e una croma distribuite in successione sui tempi: forte, debole, forte e si conclude con una pausa di un'ottavo sull'ultimo tempo debole⁹.

Apparentemente anche qui la notazione rossiniana indica colpi singoli: ma, considerando il colore orchestrale descritto nella scena, mi venne in mente che la sestina poteva forse indicare non solo sei colpi singoli (troppo asettici in una situazione scenica così allegra e chiassosa), ma anche una specie di scuotimento: pensando infatti a quanto accade in scena, lo scuotimento mi sembrava più consono alla situazione, in quanto esso produce una contemporanea e casuale sovrapposizione di più suoni che si adattano meglio dei colpi singoli all'allegria approssimazione dell'orchestra di strada voluta da Rossini in questo momento

⁸ Cfr. ALFREDO CASELLA - VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi 1950², pp. 123-124.

⁹ *Il barbiere di Siviglia* cit., pp. 30-31.

dell'opera. E, dal punto di vista della notazione, una figurazione rapida e irregolare come una sestina di trentaduesimi poteva interpretare uno scuotimento.

Ma come dimostrare concretamente che quella notazione sta a indicare uno scuotimento? I colpi singoli scritti da Rossini potrebbero non indicare l'altezza del suono come nelle precedenti due sezioni, ma costituire solo una prescrizione ritmica: immaginando quindi a uno scuotimento, esso doveva essere fatto a tempo, seguendo il ritmo assegnato al sistro.

Partendo da questa considerazione, rivolsi allora la mia attenzione al sistro più vicino all'epoca di Rossini, quello medievale, e specificamente quello di forma triangolare con alcuni anelli infilati nel triangolo medesimo: scuotendo in su e in giù lo strumento notai che gli anelli erano liberi di girare per tutto il triangolo. Si poteva ottenere così uno scuotimento, ma non certo a tempo.

Tornai allora a ragionare sull'indicazione ritmica assegnata al sistro. Nel tempo 2/4 ogni battuta ha due movimenti, detti battere e levare, il cui valore è di quarto ciascuno ($\frac{1}{4} + \frac{1}{4} = \frac{2}{4}$): dal punto di vista della notazione musicale, ogni movimento di questo tempo è indicato dalla figura musicale di corrispondente valore frazionario e cioè dalla semiminima che è quindi unità di movimento cioè indica musicalmente il movimento; ogni movimento, e quindi ogni semiminima, può essere a sua volta suddiviso in due ottavi, che per la notazione sono indicati da due crome, ognuna delle quali diventa unità di suddivisione, cioè indica anch'essa musicalmente la suddivisione del movimento; e poiché in questo caso le crome sono due per ogni movimento, la suddivisione è detta binaria. Ovviamente ogni figura musicale può essere a sua volta suddivisa in altre figure musicali più piccole: ecco così che ogni croma può essere suddivisa in due semicrome (sedicesimi), ogni semicroma in due biscrome (trentaduesimi) e così via.

In una suddivisione binaria, ogni gruppo di note composto da più di due elementi è detto *irregolare*: per esempio una terzina, essendo composta di tre note, è irregolare perché è necessario che, durante l'esecuzione o il solfeggio, tre note siano inserite in due suddivisioni.

Anche una sestina, in un tempo binario come il 2/4, è una figurazione *irregolare* perché bisogna eseguire sei note in due suddivisioni: si riesce a farlo distribuendo tre note per ogni suddivisione ($3 \times 2 = 6$) e "rimpicciolendo" il valore delle note medesime in quello immediatamente inferiore a quello dell'unità di suddivisione; ovviamente, rimpicciolendo il valore cambierà anche il tipo di notazione che esprime il nuovo valore: ogni croma quindi può essere anche suddivisa in una terzina di tre semicrome; ogni semicroma in una terzina di tre biscrome e così via. Unendo le due terzine delle due suddivisioni si ottiene una sestina.

Nel caso in cui (come avviene nella Serenata tra la parte del sistro e quella delle chitarre¹⁰) in una suddivisione binaria ci sia l'accoppiamento di due gruppi irregolari, uno di valore (e quindi di notazione) più piccolo e uno di valore (e anche qui di notazione) immediatamente più grande, per esempio una sestina di biscrome accoppiata a una terzina di semicrome, a ogni nota della terzina corrispondono due note della sestina.

Ripensai al sistro medievale: avevo appurato che, se lo scuotevo alzandolo e abbassandolo ritmicamente in su e in giù seguendo il ritmo delle note ad esso assegnato nella Serenata, gli anelli giravano per tutto il triangolo: e dunque non ottenevo uno scuotimento a tempo bensì un suono allegro e chiassoso dal punto di vista del colore orchestrale, ma confuso e sfilacciato dal punto di vista ritmico.

Pensando alla precisione ritmica della sestina con cui Rossini aveva caratterizzato la parte del sistro, mi venne un'idea: se facevo partire la corsa degli anelli da punti precisi, per esempio esattamente a metà di ognuno dei due lati di vertice, il percorso degli anelli e cioè la salita dal punto di partenza al vertice e la discesa dal vertice al punto di partenza, sarebbe diventato uguale. Ripensai alla notazione del sistro: se moltiplico una terzina per due suddivisioni ottengo una sestina; di conseguenza se divido la sestina di biscrome della Serenata per il numero delle suddivisioni (due semicrome) in cui essa è divisibile ottengo una terzina di semicrome.

Continuai a pensare: se, tenendo lo strumento per il manico con il vertice del triangolo rivolto verso l'alto e facendo partire la corsa degli anelli da due punti precisi collocati entrambi per esempio esattamente a metà dei lati di vertice, lo scuotessi ritmicamente per tre volte di seguito, dovrei ottenere per ogni scuotimento una salita degli anelli verso il vertice del triangolo seguita immediatamente da una discesa ai punti di partenza: cioè due movimenti degli anelli. Moltiplicando i tre scuotimenti, che rappresentano la terzina ottenuta dalla divisione della sestina della notazione del sistro per il numero delle suddivisioni in cui la sestina stessa è divisibile, cioè per i due movimenti di salita e discesa degli anelli, dovrei ottenere sei scuotimenti ritmicamente precisi, corrispondenti alle note della sestina del sistro: e cioè lo scuotimento a tempo voluto da Rossini.

76

Decisi subito di provare la mia teoria: posi due fermi, di dimensioni e forme uguali, a metà di ogni lato di vertice del triangolo del sistro, e con una certa emozione, canticchiando tra me e me la melodia della Serenata, lo scossi tre volte e ascoltai effettivamente il tintinare dei suoi anelli *a tempo*, così come Rossini aveva scritto. Mi resi allora conto di aver riportato alla luce lo strumento scomparso: avevo individuato la

¹⁰ *Ibidem*, batt. 9-13.

giustificazione che mancava perché lo strumento fosse proprio il sistro e cioè la notazione dello scuotimento; e mi resi anche conto che ne ero l'unico possessore al mondo.

Rossini ottiene il risultato che probabilmente voleva in questa situazione: una precisione ritmica data dallo scuotimento a tempo e, al tempo stesso, la valorizzazione dell'effetto scenico dell'orchestra raccogli-ticcia, chiassosa e allegra, valorizzazione ottenuta mediante il concomitante e irregolare tintinnio di tutti gli anelli del sistro durante il loro duplice percorso.

Provai poi ad eseguire l'inizio e le restanti notazioni della sezione con un unico colpo di scuotimento, così come riportava la parte dello strumento, e scoprii che il doppio movimento degli anelli "allungava" il suono per la durata che Rossini aveva scritto, arricchendolo anche notevolmente per il solito concomitante e irregolare tintinnio degli anelli durante la loro corsa.

Il sistro rossiniano è un *unicum*, perché, a differenza del normale sistro, riunisce insieme più possibilità di ottenere suoni: per scuotimento, per percussione, e di questi ultimi è inoltre possibile ottenere anche l'altezza diversa. Ritengo probabile che Rossini possa aver "inventato" questo strumento perché, dalle ricerche che ho effettuato, non mi risulta che questo tipo di sistro sia stato usato da altri autori prima di lui; e, da queste ricerche, il sistro risulta essere sparito dopo la prima e le successive recite del *Barbiere* di Roma del 1816: quindi non è stato più usato da alcun autore, sia contemporaneo che posteriore di Rossini.

Tornando al sistro, ho voluto costruire il prototipo definitivo dello strumento con un metallo che fosse presente anche all'epoca della composizione dell'opera, in modo da poter ottenere un suono il più vicino possibile a quello voluto da Rossini. Mi sono quindi rivolto all'Associazione Italiana di Metallurgia che, in collaborazione con il Dipartimento di Scienza dei metalli del Politecnico Universitario di Torino ha individuato tra quelli attuali il tipo di metallo che più si avvicinava a quello presente all'epoca di Rossini, indicando anche la modalità di saldatura e il tipo di finitura, dopo la forgiatura, attuato all'epoca.

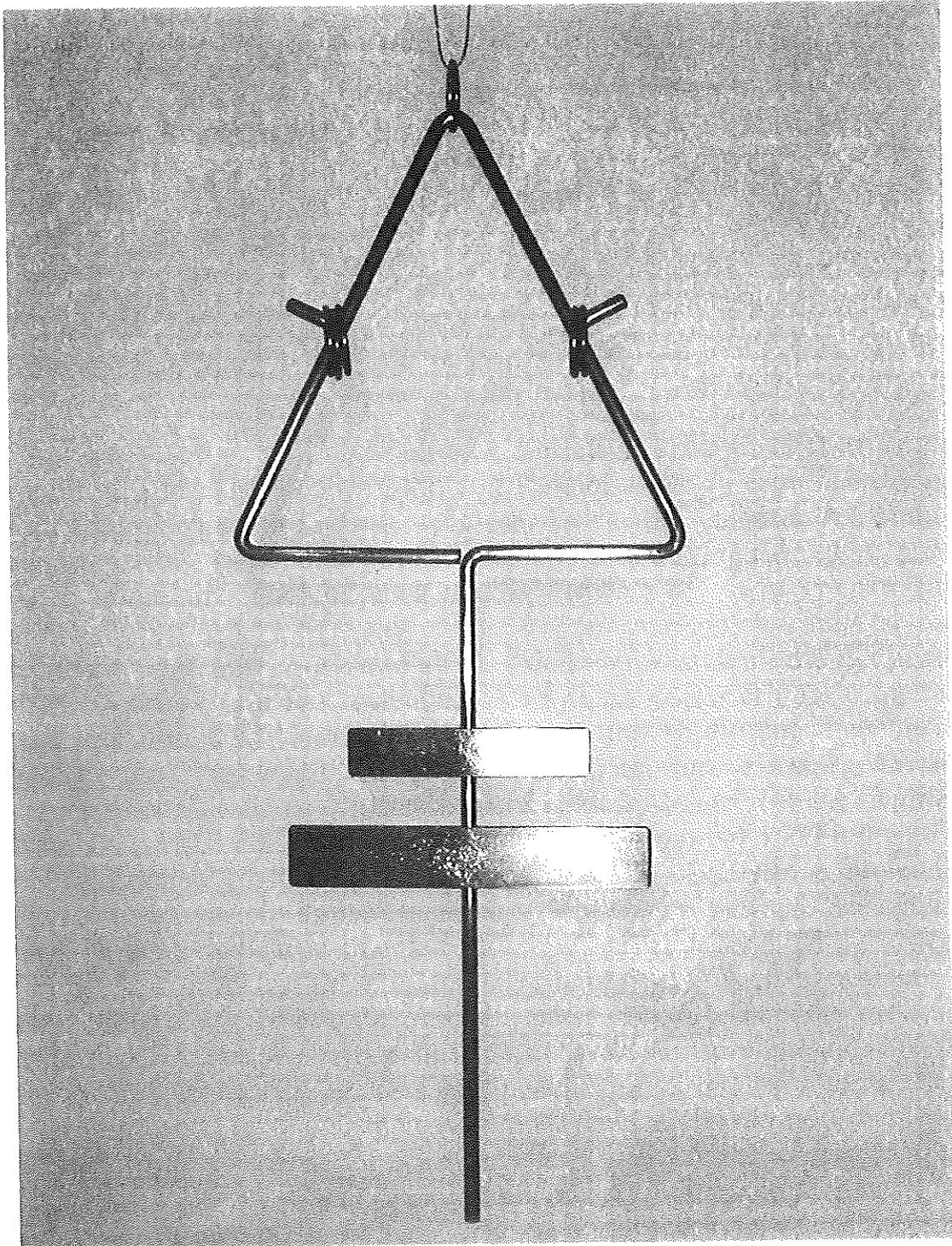
Un artigiano ha forgiato a caldo lo strumento da un'unica bacchetta di quel tipo di metallo, e, sempre dallo stesso metallo, ha tratto e forgiato a caldo le due sbarrette, i fermi degli anelli e gli anelli stessi; le saldature delle sbarrette e dei fermi sono avvenute per unione a caldo dei medesimi. Le bacchette di percussione delle due sbarrette sono state anch'esse tratte dallo stesso metallo usato per la costruzione dello strumento e forgiate con la stessa tecnica. La finitura e la lucidatura sono state eseguite a mano, secondo l'uso del tempo.

Ho brevettato sia lo strumento, sia il procedimento di progettazione e sia quello di fabbricazione. È stato costruito, per il momento, un unico esemplare al mondo del medesimo, in mio possesso. Infine è stato progettato e costruito un astuccio su misura per contenerlo.

Appena costruito il sistro mi sono emozionato nell'ascoltare il suo suono. E mentre dirigevo il *Barbiere*, sia all'Opera di Marsiglia¹¹ che, più tardi al Teatro Regio di Parma (uniche due situazioni in cui lo strumento è stato, fino ad ora, impiegato), mi sono emozionato ancora di più nel toccare con mano come esso sia decisivo per la riuscita delle situazioni, sia sceniche che orchestrali, per le quali Rossini lo ha ideato e prescritto.

Con deferenza mi sono allora inchinato davanti al genio del Pesarese che, con "peu de science, un peu de coeur" come lui stesso scrive nella sua dedica "Au Bon Dieu" della *Petite Messe Solennelle* ha creato un capolavoro per un altro capolavoro.

¹¹ Il Teatro dell'Opera di Marsiglia ha effettuato una registrazione audio-video dal vivo di questa produzione, poi trasferita su DVD, dove è possibile ascoltare il sistro.



Il sistro nella ricostruzione di Simone Fermani