

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

melodramma buffo in due atti
libretto di Cesare Sterbini

musica di **Gioachino Rossini**

Teatro La Fenice

venerdì 18 aprile 2008 ore 19.00 turno A1
sabato 19 aprile 2008 ore 15.30 turno C1
domenica 20 aprile 2008 ore 15.30 turno B1
martedì 22 aprile 2008 ore 19.00 turno D1
mercoledì 23 aprile 2008 ore 19.00 fuori abbonamento
giovedì 24 aprile 2008 ore 19.00 turno E1
sabato 26 aprile 2008 ore 19.00 fuori abbonamento
domenica 27 aprile 2008 ore 15.30 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2008 3



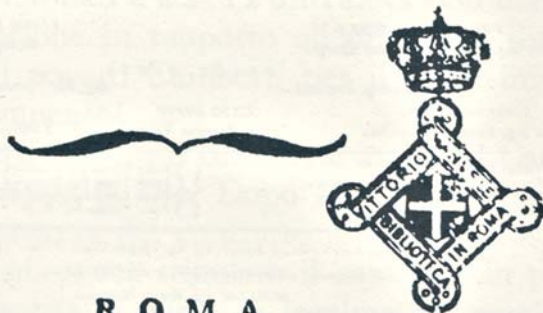


Ludovico Liperini, disegnatore (dal vero)-Gio. Bernardini, incisore (1828), Gioachino Rossini.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Che invenzione prelibata!»
di Michele Girardi
- 11 Daniele Carnini
Rossini l'economo. Un esempio di strategia iterativa
- 23 Serena Facci
«Una canzonetta, così alla buona»
- 47 *Il barbiere di Siviglia*: libretto e guida all'opera
a cura di Stefano Piana
- 107 *Il barbiere di Siviglia*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 109 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 117 Stefano Piana
Bibliografia
- 123 *Online*: Febbre dell'oro a Siviglia
a cura di Roberto Campanella
- 131 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Figaro «voga, voga, arranca, arranca»...
a cura di Franco Rossi

A L M A V I V A
O S I A
L INUTILE PRECAUZIONE
C O M M E D I A
DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS
Di nuovo interamente versificata, e
ridotta ad uso dell'odierno teatro
Musicale Italiano
DA CESARE STERBINI ROMANO
DA RAPPRESENTARSI
NEL NOBIL TEATRO
DI TORRE ARGENTINA
NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1816.
Con Musica del Maestro
GIOACCHINO ROSSINI.



R O M A
Nella Stamperia di Crispino Puccinelli
presso S. Andrea della Valle.

Con licenza de' Superiori.

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione. Oltre a questa stampa di Crispino Puccinelli, esistono due stampe coeve (Mordacchini, e Giunchi e Mordacchini), entrambe conservate presso la Fondazione Cini di Venezia (Fondo Rolandi). Cantavano: Manuel Garcia (Almaviva), Bartolomeo Botticelli (Bartolo), Geltrude Righetti Giorni (Rosina), Luigi Zamboni (Figaro), Zenobio Vitarelli (Basilio; anche il primo Alidoro), Elisabetta Loyselet (Berta), Paolo Bigelli (Fiorello). Sterbini scrisse per Rossini anche il libretto di *Torvaldo e Dorliska*, e inoltre *Il contraccambio* per Giacomo Cordella e *Isaura e Ricciardo* per Francesco Basili. Il libretto del *Barbiere* fu rimusicato da Costantino Dall'Argine e Achille Graffigna.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

melodramma buffo in due atti

libretto di Cesare Sterbini

musica di

Gioachino Rossini

personaggi e interpreti

<i>Il conte d'Almaviva</i>	Francesco Meli (18, 20, 23, 26) Filippo Adami (19, 22, 24, 27)
<i>Bartolo</i>	Bruno De Simone (18, 20, 23, 26) Elia Fabbian (19, 22, 24, 27)
<i>Rosina</i>	Rinat Shaham (18, 20, 23, 26) Marina Comparato (19, 22, 24, 27)
<i>Figaro</i>	Roberto Frontali (18, 20, 23, 26) Christian Senn (19, 22, 24, 27)
<i>Basilio</i>	Giovanni Furlanetto (18, 20, 23, 26) Enrico Iori (19, 22, 24, 27)
<i>Berta</i>	Giovanna Donadini
<i>Fiorello</i>	Luca Dall'Amico
<i>Un ufficiale</i>	Claudio Zancopè (18, 20, 23, 26) Salvatore Giacalone (19, 22, 24, 27)

maestro concertatore e direttore Antonino Fogliani

regia Bepi Morassi

scene e costumi Lauro Crisman

light designer Vilmo Furian

regista collaboratore Luca Ferraris

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Alfonso Caiani

maestro al fortepiano Stefano Gibellato

con sopratitoli

allestimento della Fondazione Teatro La Fenice

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Ilaria Maccacaro
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Decorpan (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
	Ditta Rancati (Milano)
<i>costumi e calzature</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia)
	la cura dei testi proiettati è di
	Maria Giovanna Miggiani

«Che invenzione prelibata!»

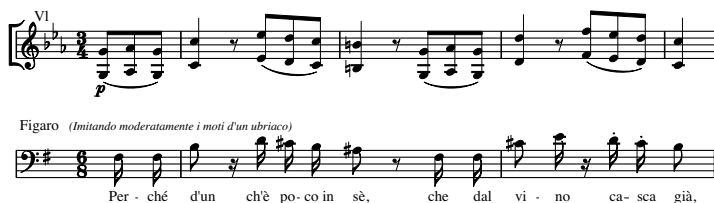
Poche opere godono una fama paragonabile a quella del *Barbiere di Siviglia*, opera buffa per antonomasia, anche se, alla luce della sensibilità attuale (e dopo le scoperte dovute al restauro critico, che hanno restituito lucentezza alla partitura), l'aggettivo «buffa» risulta riduttivo rispetto alla complessità del messaggio che ci porge il capolavoro rossiniano. Si provino a mettere in fila un paio di espressioni della sola cavatina di Figaro (il «factotum della città»), fra le tante entrate nel linguaggio comune sparse per tutto il lavoro, da «Figaro qua, Figaro là» a «Uno alla volta, per carità», per accorgersi quanto quest'opera faccia parte della cultura occidentale *tout-court*. Ma, come nota Stefano Piana nella guida all'ascolto, il successo di questo brano ha origine nella sua perfetta costruzione formale: «Rossini riesce a creare tale dirompente flusso musicale ricorrendo a un'abilissima combinazione di alcuni incisi melodici, esposti nell'introduzione orchestrale, tutti basati sulle terzine di crome, che sembrano quasi venir generati l'uno dall'altro». Dietro all'apparenza di una facile presa comunicativa si cela dunque un meccanismo sofisticato, così ben rodato da rendere naturale e attraente per tutti i pubblici la complessità dell'opera.

Proprio in considerazione della 'popolarità' del *Barbiere*, «La Fenice prima dell'Opera» offre in questo numero due saggi di approfondimento. Nel primo Daniele Carlini ci dimostra in che misura Rossini, da vero uomo del suo tempo, fosse inserito nel circuito produttivo coevo, e ci chiede di non meravigliarci della rapidità con cui vide la luce un'opera di così vaste proporzioni (l'autografo passa le seicento pagine!): Rossini fu «eonomo», appunto, e riuscì ad attuare «una accorta *strategia iterativa* volta a risparmiare le forze compositive e al contempo a *potenziare* il messaggio». L'ampio confronto fra due numeri complessi come il finale primo di un'opera oggi dimenticata, *La dama soldato*, e quello a molti, se non a tutti familiare del *Barbiere*, ritratto nel diagramma alle pp. 19-20, rende ampiamente ragione di una strategia che con tocchi sapienti produceva una musica di qualità irraggiungibile per tutti gli operisti del tempo.

Nel secondo saggio, Serena Facci approfondisce un paio di pagine fra le più celebri dell'opera: le serenate che Almaviva rivolge all'amata Rosina all'inizio della vicenda. Il metodo d'indagine della studiosa è quello dell'etnomusicologia, e dunque la sua valutazione di questo «genere musicale *en plein air*» non tiene conto solo del contesto storico ed estetico della musica colta, ma prende in considerazione il *topos* della serenata come tratto comunicativo del sentimento e della passione, così come può essere vissu-

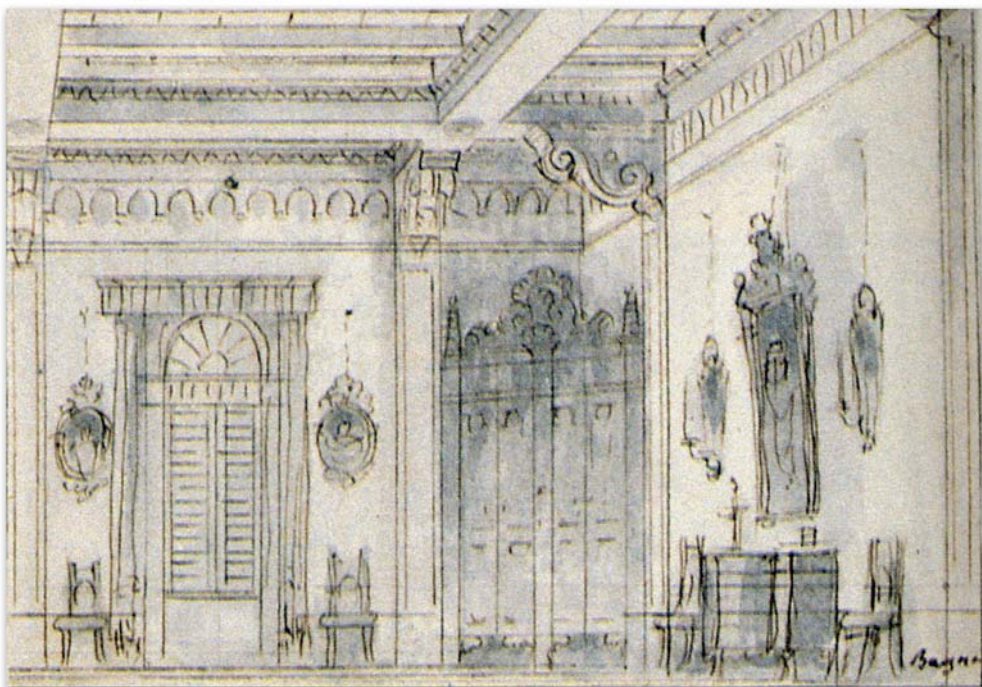
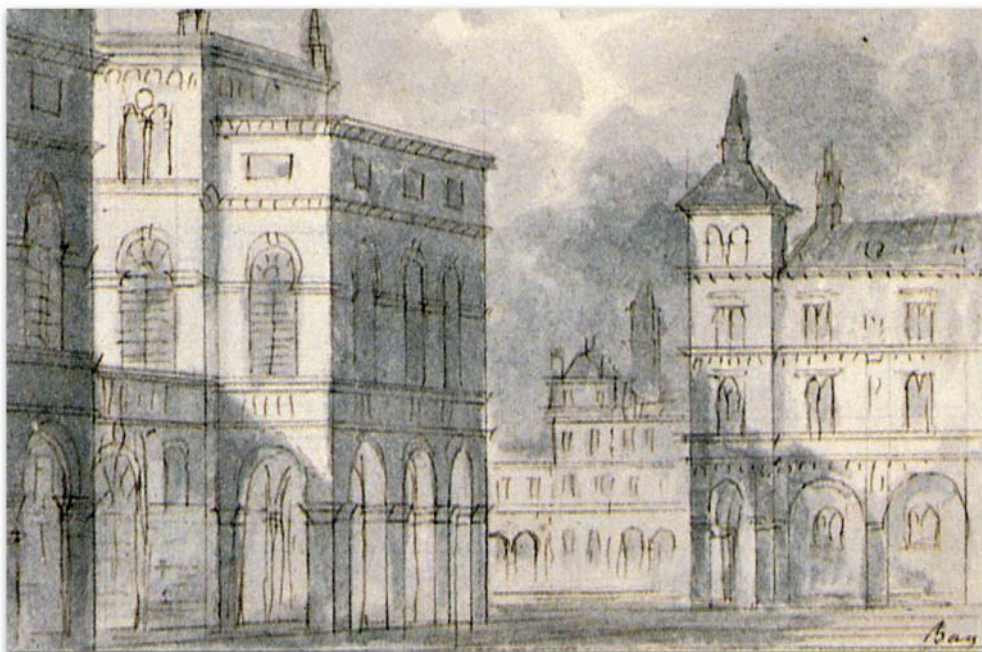
to nella musica popolare. «La strada cittadina», nota Serena Facci, «è anche luogo deputato all'incontro e alla mescolanza tra i ceti sociali e favorevole dunque allo scambio di prodotti materiali o immateriali, come la musica», e le «serenate del *Barbiere di Siviglia* (da Beaumarchais a Rossini), verosimilmente testimoniano di questo tipo di incontro facendo di un *topos* teatrale-musicale un punto centrale del contratto di alleanza che si stipula talvolta tra i personaggi di rango elevato e i loro collaboratori di estrazione popolare». Quello fra Almaviva e Figaro è «chiaramente sancito da un gesto spontaneo del barbiere-musico: il prestito della chitarra, lo strumento che, anche ai tempi di Rossini, era simbolo di ibridazione sociale». Una tale prospettiva consente di cogliere con maggior vivezza, ad esempio, il potere seduttivo di «una canzonetta, così alla buona» («Se il mio nome saper voi bramate»), che induce la ragazza a comparire sul balcone senza tutto lo spreco di mezzi richiesti dalla paludata serenata iniziale («Ecco ridente in cielo»), ricca di metafore auliche, ma ben poco adatta a conquistare il cuore e l'animo della sua innamorata. Forse quest'ultima è più vicina a luoghi altrettanto noti, come il «Deh vieni alla finestra», dal *Don Giovanni*, e l'analoga serenata dal *Barbiere* di Paisiello («Saper bramate, bella il mio nome»), ma in Rossini «le due corde [...] sono anche giustificate dalla complessità dell'espressione amorosa, che richiede, per la conquista di un altro cuore, ora la baldanza, ora la pietà».

In fin dei conti, come scrive Carnini, «noi di Rossini conosciamo tutti gli autoimprestiti (come la vagabonda sinfonia di *Aureliano in Palmira*, resuscitata per *Elisabetta* e poi divenuta la sinfonia del *Barbiere*) e qualche prestito, ma quante cose ci rimangono occulte?» Moltissime, aggiungo, ad esempio le sue numerose dichiarazioni d'amore per il teatro di Mozart, manifestato col gioco delle citazioni di frammenti melodici del genio di Salisburgo. Basti ricordare, come un esempio fra i tanti possibili, il coro di eunuchi nell'*Italiana in Algeri*, che riprende il «Non più andrai, farfallone amoroso» dalle *Nozze di Figaro*, ed è quasi un modo di rivolgere uno sberleffo al Bey d'Algeri, che si crede un irresistibile seduttore. Ma che dire di fronte a questo passo melanconico della Sinfonia concertante per violino e viola (Andante),



ripreso nel momento della seconda «invenzione prelibata» di Figaro, a duetto con Almaviva? Perché questo accento serio e ispirato (da Mozart), se a motivarlo fosse solo una burla caricaturale, e non l'ammirazione per una melodia così espressiva? Forse crediamo di conoscere *Il barbiere di Siviglia* ma non è così: come tutti i capolavori riserva sempre qualche sorpresa, basta cambiare angolazione.

Michele Girardi



Francesco Bagnara (1784-1866), bozzetti scenici (1.1 e 1.4) per la prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* al Teatro La Fenice di Venezia, 1825. Venezia, Museo Correr. Da *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, a cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferraro, Pesaro, Fondazione Rossini, 2000.



Il barbiere di Siviglia (I, finale I) a Venezia, La Fenice al Malibran, 2003; regia di Bepi Morassi, scene e costumi di Lauro Crisman. L'allestimento, già presentato al Teatro Verdi di Padova, 2002, è ripreso al Teatro La Fenice, 2008. In scena (sopra): Antonino Siragusa (Almaviva), Laura Polverelli (Rosina), Bruno De Simone (Bartolo), finale I (sotto). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Daniele Carnini

Rossini l'economo. Un esempio di strategia iterativa

L'edizione da voi intrapresa darà luogo (con fondamento) a molte critiche, poiché si troveranno in diverse opere gli stessi pezzi di musica: il tempo e il denaro che mi si accordava per comporre era sì *omeopatico*, che appena avevo io il tempo di leggere la così detta poesia da musicare.¹

Undici giorni? Quattordici? Meno ancora? Comunque, al massimo, una ventina.² Così riassume Radiciotti la tempistica della stesura del *Barbiere*, con tanto di stupore e punti esclamativi. In simili frangenti si crea e si perpetua il mito della rapidità ineguagliabile di Rossini, della fretta con cui lavorava e del ritardo con cui consegnava. Nello stesso anno 1816 in cui andò in scena il *Barbiere*, così scriveva Barbaja al Sovrintendente dei Regi teatri, duca di Noja, il 5 novembre.

[Il] Sig.^r Maestro Rossini, non curando le ammonizioni le più amicali, non che i tratti infiniti di un'urbanità usatigli con singolare riguardo, pur se ne dimostrò ingrato e sconoscente facendosi gioco delle mie premure. Prova ne fù la sua dichiarazione che sulla sua parola d'onore garantiva la produzione dell'*Otello* per li 10, dello scorso Ottobre; indi la portò verso la fine di d[etto].^o mese, e dietro le più forti rimostanze promise che pel 10. corrente Novembre sarebbe stato in grado di prodursi. Tutte queste vaghe, ed ambolose dichiarazioni provano ad evidenza che non è mestieri abbandonarsi alla lusinga di conseguirne l'intento giacché nello stato attuale, e secondo rilevasi dal Copista egli non ha composto che la parte semplice di Canto di una romanza, e di un duetto d'introduzione. Ancorché avesse in sua fantasia tutto l'emisfero cromatico non le resterebbe campo di spargerne l'armonica distribuzione sulle sublimi parole del degno Sig.^r Marchese Berio.

Di qui gli aneddoti su un Rossini che proprio in occasione di *Otello* sarebbe stato chiuso in camera da Barbaja per costringerlo a terminare l'opera.³ Eppure *Otello* andò in scena puntuale, ossia puntuale sul ritardo, il 4 dicembre 1816.

¹ Lettera di Rossini a Tito Ricordi, datata 14 dicembre 1864, in *Lettere di G. Rossini raccolte e annotate per cura di G. Mazzatinti*, Firenze, Barbera, 1902 (rist. an.: Sala Bolognese, Forni, 1975, p. 184).

² GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini, vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, Tivoli, Chicca, 1927-1929, I, p. 186.

³ Lettera e aneddoto vengono citati e discussi in GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992, I, p. 184.

Ma la situazione era forse molto diversa, Rossini a parte? E la nostra meraviglia per questa compressione di tempi è giustificata?

L'opera italiana di inizio Ottocento è una continua corsa di cantanti impresari e compositori da una parte all'altra della Penisola. Una corsa, e una rincorsa a rispettare scadenze a volte elastiche, a volte fisse (come le inaugurazioni del 26 dicembre al centro-nord, gli onomastici della famiglia reale a Napoli). Il fenomeno Rossini, lo sconvolgimento che Rossini porta nelle abitudini teatrali d'Italia, si può comprendere solo se inserito nell'orizzonte teatrale dell'Italia di inizio secolo. Il paragone col cinema hollywoodiano è trito ma calzante: l'opera italiana era una macchina che, a tutto vapore, sfornava prodotti diversi – farse, opere comiche, semiserie, serie – che potevano vantaggiosamente coprire tutto il mercato, in un linguaggio codificato ed esportabile con successo. Troviamo compositori italiani in Francia, in Austria, in Spagna, in Portogallo, in Germania, in Russia, perfino in Romania, perfettamente inseriti nelle nervature dell'Europa musicale come compositori di corte, maestri di cappella, insegnanti di canto. Proprio negli anni *prima* di Rossini l'opera cosiddetta di «transizione», di «interregno»⁴ si rivela degna erede di quella metastasiana, che pure aveva colonizzato il continente. E prepara, dunque, il terreno alla folgorante ascesa di Rossini, novello Napoleone.⁵

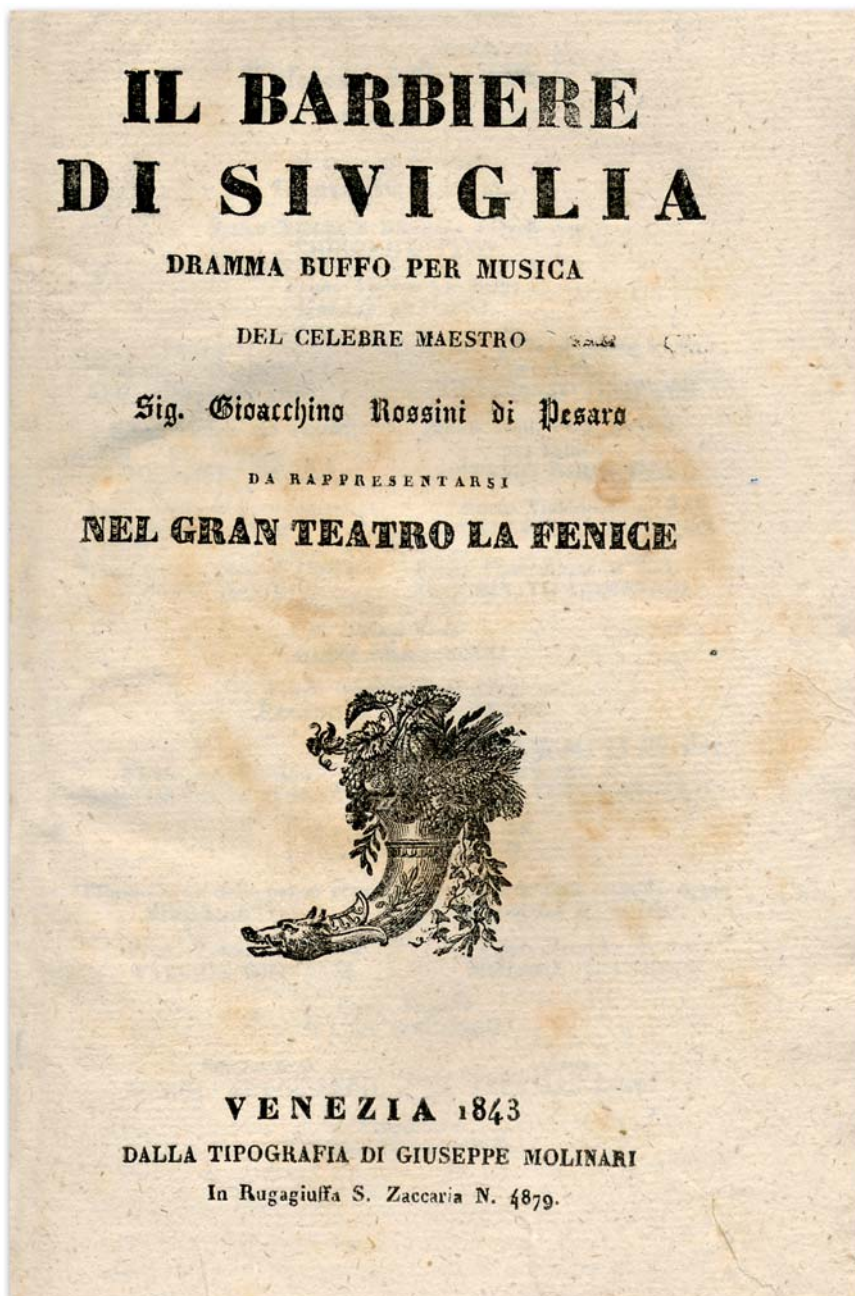
La macchina, benché a tutto vapore, aveva dei ritmi produttivi esorbitanti. Se pensiamo al numero dei compositori cosiddetti 'di cartello' nell'Italia napoleonica (dunque nel periodo che si chiude un anno prima della rappresentazione del *Barbiere*), troviamo un catalogo di musicisti di lungo corso (Zingarelli, Tritto), di meteore e morti precoci (Nasolini e Manfroce), di nuovi nomi che già sembrano usurati, di qualche gloria ancora verde, di cognomi ricorrenti (un Guglielmi padre e un Guglielmi figlio, gli Origitano, i Fioravanti, un Giuseppe Finco detto Farinelli che adotta lo stesso soprannome del famoso cantante)... Un panorama senza fari, a parte Mayr, un tedesco, Paër ormai in Francia, Cimarosa morto, Paisiello silente.

L'anonimo estensore di una lettera al «Giornale italiano», foglio ufficiale del Regno d'Italia, vedeva l'Italia musicale in sofferenza. Per l'anonimo il problema non era affatto la mancanza di talenti nuovi, ma un circolo vizioso che – per così dire – ne strangolava la creatività:

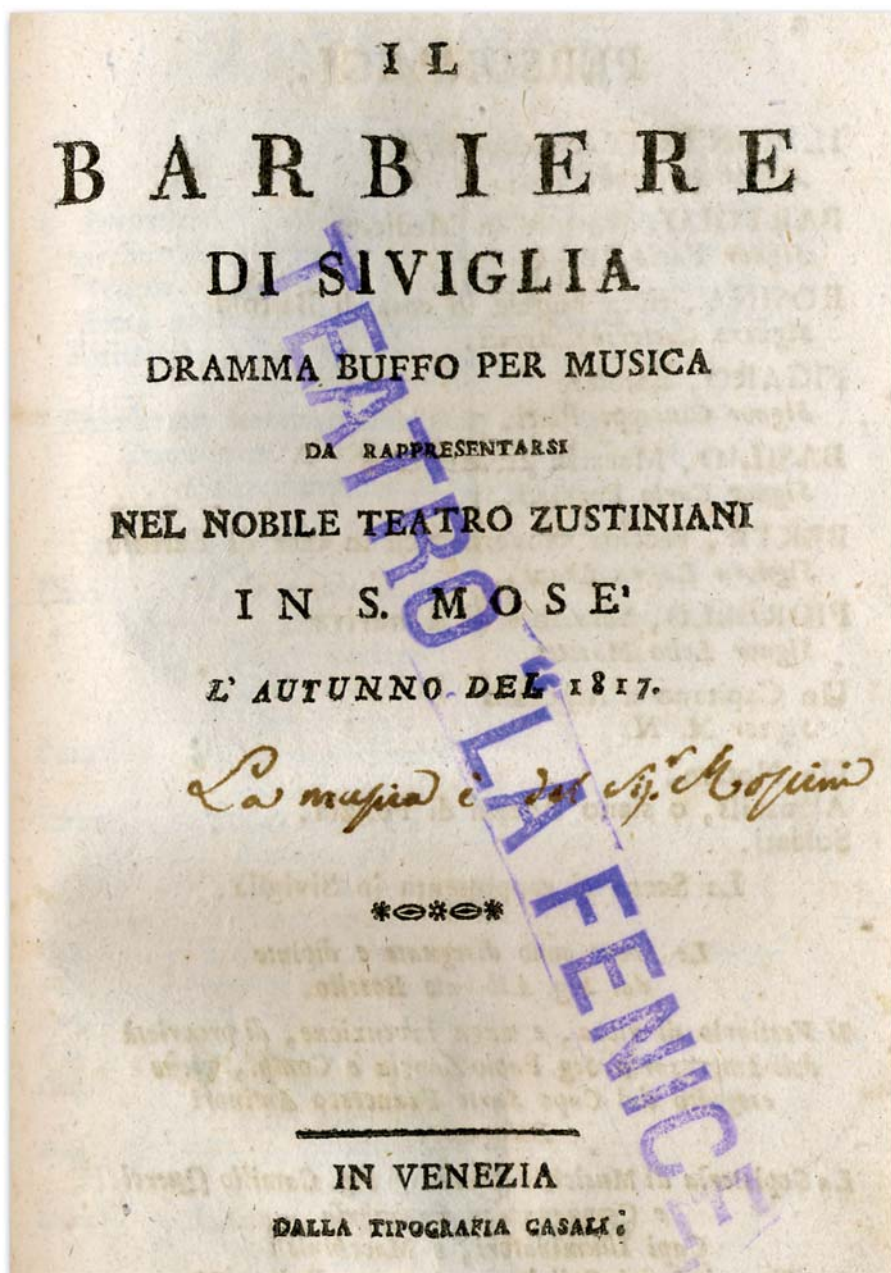
Per l'ordinario i nostri maestri di cappella si danno a studiar la musica per professarla, e la professano per vivere. [...] Ne conosco molti, i quali non sapevano bene il contrapunto, e già scrivevan pei primi teatri d'Italia. Vi dirò, che ciò facevano non sempre con infelice successo; effetto di quella forza di natura che spesso anche senza l'arte consegue il bello ed evita il brutto. E mi è avvenuto più di una volta, udendo taluna di queste musiche, di dire a coloro che applaudivano, e volevano scritturare eternamente quel maestro fortunato: ma non vi avvedete che ha incontrato per caso? Scommetto che la seconda volta che scriverà *farà fiasco*. [...] Il

⁴ STENDHAL, *Vie de Rossini. Édition présentée, établie et annotée par Pierre Brunel*, Paris, Gallimard, 1992, p. 51.

⁵ Ivi, p. 35.



Frontespizio del libretto per la ripresa del *Barbiere di Siviglia* al Teatro La Fenice di Venezia, 1843 (rappresentato col ballo *Il matrimonio per astuzia* di Alessandro Borsi). Archivio storico del Teatro La Fenice. Omessa la canzone n. 3 di Almaviva; Bartolo (Pietro Merigo) canta (I.8) l'aria «Manca un foglio» (di Pietro Romani); come aria della lezione Rosina (Emilia Tosi) canta (II.3) «Se contro lui mi parlano // Ma s'ei mi parla all'anima» (dalla *Sancia di Castiglia*); omessa l'aria n. 14 di Berta; omessa l'aria n. 18 di Almaviva.



Frontespizio del libretto per la ripresa del *Barbiere di Siviglia* al S. Moisé di Venezia, 1817; scene di Liberale Bosello. Nei ruoli principali: Gaetano Pozzi (Almaviva), Paolo Rosich (Bartolo), Catterina Amati (Rosina), Giuseppe Placi (Figaro), Carlo Poggiali (Basilio). Archivio storico del Teatro La Fenice (il libretto fu usato per la prima fenicea del *Barbiere*, nel 1825). Omessa la canzone n. 3 di Almaviva; Bartolo canta (I.8) l'aria «Manca un foglio»; omessa l'«aria della lezione» e quella di Berta, n. 14; l'aria «Cessa di più resistere» (n. 18) è cantata da Rosina invece che da Almaviva (con i ritocchi strettamente indispensabili).

maestro ha scritto.... *fiasco!* ...*Che briccone!* han gridato tutti coloro che la prima volta avevano applaudito. Ed io: piano; egli è un povero diavolo il quale non ha torto. Il torto è di tutti gl'impresarij d'Italia che pagan pochissimo; delle circostanze dell'Italia intera che ha fatto nel tempo istesso crescer il prezzo di tutte le cose necessarie alla vita, e diminuir le risorse de' maestri di cappella. Bisognerebbe pagar più generosamente le loro fatiche.

Il prezzo cresceva davvero, non è un *argumentum ad hoc*: l'epoca napoleonica fu tremendamente inflazionistica. Un problema economico-sociale, la cui successiva implicazione non sfuggiva all'estensore della lettera:

E siccome per ragion de' tempi, poco rimane loro a sperare dalla musica ecclesiastica, la quale, in Napoli specialmente, era mezzo di comoda sussistenza per molti, così sarebbe necessario accrescere il guadagno che si ritrae dalla musica teatrale. Finché si vorran dare cento scudi per un'opera buffa, il maestro per vivere sarà costretto a farne per lo meno otto in un anno; e siccome queste otto non si posson fare tutte in un'istessa città, così sarà obbligato a correr la posta per tutta l'Italia. Togliete dunque dai dodici mesi dell'anno quattro de' viaggi, togliete altri quattro che nelle varie città il povero maestro deve perdere per le *convenienze teatrali* ed i capricci de' virtuosi; e vedete che otto opere si debbono compiere in quindici giorni l'una. Ed in quindici giorni come si può fare una bella musica, la quale esige sei mesi e forse un anno?⁶

La disamina della situazione – benché caricata: il numero di otto opere l'anno è esagerato! – è fatta con notevole sensibilità (di stampo quasi positivista). Se il sistema produttivo rimane quello che è, come si può avere un prodotto di ottima fattura composto nel letto di Procuste delle scadenze teatrali?

Un'argomentazione non dissimile (tolti gli otto giorni invece di quindici) fu esposta anche da Carpani:

La smania della novità e l'avversione allo studio dei fondamenti sodi dell'arte, congiunta all'avidità di un presto guadagno, ed al precipizio in cui si scrivono le opere in musica, talvolta in otto giorni poterono più che gli antichi esempj e i buoni precetti.⁷

Due settimane per la stesura di un'opera sono comunque un tempo riportato anche da molti altri contemporanei. Un tempo stretto, brevissimo, ma non impossibile.

Possiamo pensare ancora al cinema hollywoodiano o alle produzioni tessili cinesi. Nei suoi riti, nella sua esportabilità, l'opera italiana non aveva rivali nel mondo. Ma si cominciava ad avvertire il problema della *qualità* di un prodotto che assomigliava troppo a se stesso. Di qui, la 'perversione' da parte del pubblico di cercare prestiti, calchi, copie, che ossessionò Rossini fin quasi alle soglie della morte, come dice la lettera a Tito Ricordi citata in esergo. I compositori avevano la coscienza in difetto: noi di Rossini conosciamo tutti gli autoimprestiti (come la vagabonda sinfonia di *Aureliano in Palmira*, resuscitata per *Elisabetta* e poi divenuta la sinfonia del *Barbiere*) e qualche prestito, ma quante cose ci rimangono occulte? C'è da dire che i giornali dell'epoca era-

⁶ «Giornale italiano», 16 aprile 1806.

⁷ Lettera datata 12 dicembre 1804, in GIUSEPPE CARPANI, *Le rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, Padova, Tipografia della Minerva, 1824 (rist. an. Bologna, Forni, 1969, p. 17).



Cromolitografia con una scena del *Barbiere di Siviglia* (II). Databile attorno al 1890.

no tutto sommato indulgenti, non condannavano una prassi che sapevano inestirpabile. Semmai tendevano a confondere il prestito con il calco e con il semplice *air de famille* che contraddistingueva opere scritte – appunto – in fretta e senza il mito tipicamente tardo-ottocentesco dell'originalità.

Gli aneddoti sui prestiti – ma in alcuni casi si trattava di vere ruberie – potrebbero essere infiniti. Vittorio Trento consegnò una partitura nuova di zecca all'indomani dell'arrivo, in casa propria, di un misterioso baule (contenente forse musica altrui...); Gaetano Andreozzi, a un seccato Farinelli che gli chiedeva ironicamente conto non tanto di avergli copiato un pezzo, ma addirittura di averlo accorciato, rispose serafico che il pezzo era troppo lungo: si fidasse, Farinelli, lui era *ein alter Praktikus* e se ne intendeva dei gusti del pubblico.⁸ Un'opera di Stefano Pavesi andata in scena alla Scala (*Tancredi*, più vecchia di un anno rispetto all'omonima rossiniana) era ricorsa a un autoimprestito da un finale precedente (*Fingallo e Comala*).⁹ Nello stesso 1812 Pavesi esportò (quasi si-

⁸ Entrambi gli aneddoti si leggono nell'«Allgemeine Musikalische Zeitung», x, 25 maggio 1808, p. 35.

⁹ «Corriere milanese», 20 gennaio 1812 e «Corriere delle dame», 25 gennaio 1812 (quest'ultimo articolo corregge il tiro del precedente e limita l'autoimprestito al solo quartetto a cappella).

curamente con l'assenso di Rossini) il finale di *Ciro in Babilonia* nella sua *Aspasia e Cleomene*.¹⁰ Senza contare i centoni, i riadattamenti, cambi di titolo, tutto per soddisfare il *moloc* del sistema produttivo.

A parte questi «stratagemmi ed equivoci» Rossini fu colui che valorosamente, accettando più o meno il sistema produttivo, riuscì, per parafrasare l'anonimo, a «fare una bella musica in quindici giorni». Non solo con il proprio maggior talento, ma anche perché, nella vita come nell'opera, l'*economia* era il suo maggior talento. La stessa tendenza all'economia che lo fece diventare in età matura un agiato possidente terrorizzato dai rivolgimenti politici e dal costo della vita, lo portò a impiegare a proprio vantaggio le pastoie in cui era costretto.

L'opera italiana stava infatti raggiungendo, tra 1800 e 1815, un punto di squilibrio. L'orchestrazione si ispessiva. Il recitativo si riduceva in estensione. Gli *ensembles* guadagnavano spazio rispetto alle arie: più strumenti, più personaggi per cui scrivere, più inchiostro da spandere e più tempo richiesto dalla scrittura.

Tutte le maggiori innovazioni, o, per meglio dire, i maggiori ritocchi rossiniani nelle forme dell'opera italiana consistono in una accorta *strategia iterativa* volta a risparmiare le forze compositive e al contempo a *potenziare* il messaggio. Di quest'ultimo aspetto non ci occupiamo in questa sede¹¹ e vediamo solo alcuni procedimenti tecnici che diventano distintivi del nuovo stile rossiniano nel corso degli anni:

- la vecchia aria in due movimenti (*Andante-Allegro*) viene progressivamente sistematizzata: l'*Allegro* diventa a poco a poco quella che conosceremo come «cabaletta», ossia un pezzo ripetuto due volte;
- il peso maggiore dei pezzi d'assieme viene controbilanciato da alcuni fattori 'economizzanti'. Innanzitutto il ricorso a una struttura che diventerà presto *standard*, e che dunque in qualche misura fornisce già la griglia (quadripartita) in cui inserire gli elementi motivici;
- in questa griglia quadripartita (anche se «con alcuna licenza») accadrà spesso che due dei quattro o più movimenti che comporranno il nocciolo del numero musicale presentino lo stesso materiale tematico (accade soprattutto nell'opera seria a cominciare da *Tancredi*);
- non solo: il primo movimento di duetti, *ensemble* e finali comincia con un «primo tempo» in cui i personaggi (negli assieme anche più di due) espongono la stessa melodia, pur con parole diverse;
- allo stesso tipo di economia corrisponde il procedimento cosiddetto del «falso canone», tipico dei tempi lenti (ma non solo): i personaggi espongono in successione – ma questa volta accavallandosi – lo stesso inciso, più o meno lungo;

¹⁰ Cfr. DANIELE CARNINI, *L'opera seria italiana prima di Rossini (1800-1813): il finale centrale*, PhD, Università degli studi di Pavia, 2007, pp. 35-39.

¹¹ Ivi, pp. 170-174, per una discussione del punto. Parte dell'argomentazione che segue si trova nel medesimo lavoro.

- il *crescendo* è esso stesso un procedimento iterativo, in quanto sfrutta la ripetizione (di norma triplice) di un nucleo di otto o sedici misure in modo parossistico. Non solo: il *crescendo* è esso stesso ripetuto, sia nelle sinfonie che nelle strette.

Tutti questi procedimenti *non* sono stati inventati da Rossini, ma fu lui a renderli, per così dire, normativi. Il compositore, infine, nello stile rossiniano, poté scrivere pezzi con minore sforzo altrettanto o più lunghi dei suoi predecessori, riutilizzando sezioni più lunghe senza dover cambiare una nota.

Adesso divertiamoci a fare di conto, così da toccare con mano in che cosa consista il risparmio di questa «strategia». Prendiamo ad esempio due finali di opere buffe. Una è *Il barbiere di Siviglia*, l'altra, che porgiamo a termine di paragone, è *La dama soldato* di Ferdinando Orlandi.¹² Rappresentata a Milano nel 1808 su un vecchio libretto di Caterino Mazzola, ebbe una fortunata circolazione in tutta Italia fino al 1837. Ci astrarremo deliberatamente dalle coordinate drammatico-testuali, produttive, macroformali, per concentrarci solo sul dato tecnico-compositivo. Facciamo semplicemente una ricognizione elementare sulle battute che i due compositori reimpiegarono nel corso di un solo numero dell'opera, ma il più elaborato e complesso: il finale dell'atto primo.

Le lettere maiuscole a sinistra indicano a grandi linee le suddivisioni all'interno dei pezzi. Il segno di uguaglianza va preso, almeno per quel che riguarda la parte strumentale, alla lettera. Abbiamo posto in corsivo le ripetizioni di gruppi pari almeno a otto misure, per evidenziare le differenze. La considerazione da fare è fin troppo ovvia: nel finale rossiniano è evidente il reimpiego maggiore di blocchi più omogenei.

Sarebbe troppo facile parlare della stretta, da sempre – anche in ambito serio – sezione più 'economica', economia portata però da Rossini a vertici irraggiungibili. Lampante è anche l'inizio medesimo del finale. Le sezioni che compongono il primo movimento del finale del *Barbiere*, una che assume un carattere 'attivo' (nel senso che veicola il dialogo e l'azione dei personaggi) e l'altra 'contemplativo' (nel senso che arresta per un attimo l'andamento dell'azione), sono basate rispettivamente su due *idées fixes* molto diverse fra loro, ripetute in modo ossessivo – il che ricade pienamente in altri caratteri per così dire filosofici della musica rossiniana, del comico rossiniano e del rossinismo in genere. Ma tralasciamo questo, e limitiamoci a notare che quando le due sezioni (A e B) vengono riprese, lo sono per blocchi di sedici misure, di cui – almeno per quanto concerne l'orchestra – non viene variato nulla. Il compositore può copiare (o far copiare) le battute corrispondenti senza nessun ulteriore sforzo.

Nella *Dama soldato* invece, in cui all'interno dello stesso pezzo abbiamo una – quasi – analoga alternanza di momenti di tempo teatrale «para-realistico» e «sospeso», la

¹² Per la *Dama soldato* si fa riferimento alla copia conservata presso il Conservatorio di Firenze alla segnatura B. 56 (B. I. 81-82). Il finale è nel vol. I, cc. 136r-186v. Per *Il barbiere* invece si veda GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Alberto Zedda, Milano, Ricordi, © 1969 (PR 1044). Il finale n. 9 è alle pp. 176-280; nello schema le tonalità maggiori iniziano con la maiuscola, le minori con la minuscola; sigle: CN: canone; CO = corrisponde a; CR = *crescendo*; IN = introduzione; MD = modulo; PR = progressione; SE = sequenza; TR, TRAS = trasposto, trasposizione; TRN = transizione.

*La dama soldato**Il barbiere di Siviglia*

1. <i>Maestoso</i> (A)- <i>Più mosso</i> (B) – c, Re		1. <i>Marziale</i> – c, Do	
<i>Maestoso</i>	3 = 4 8 = 12 15-16 = 17-18 26-27 = 28-29 = 30 32 = 8	A	3-10 = 11-18 = 23-30 = 41-48 19-22 = 49-52 36 = 37 38 = 39 = 40 55-62 = 3-10 TR (Mib)
<i>Più mosso</i>	45-46 = 47-48 49-50 = 51-52 53 = 55 = 55	B	72-73 = 74-75 7-90 = 95-98 99 = 101 e 100 = 102; 103 = 104 e 131-134 = 103-106 108-111, 112-115 e 116-119 = 87-90 TR (Do, la e Fa) 126-129 = 99-102 TR (Mib)
		A'	136-151 = 3-18 161 = 162 172-175 = 19-22
		B'	176-193 = 72-86 (espanso con 191 = 192)
2. <i>Allegro spiritoso</i> – $\frac{2}{4}$, Sib		2. <i>Allegro</i> – $\frac{3}{4}$ Mib	
A	9-10 = 11-12 = 21-24 17- 18 = 19-20 29-32 TRAS di 17-20 37-41 = 42-46	A	2-17 = 18-33 35-38 = 63-66
B	47 = 9 e 47-48 = 49-50 PR 52-53 = 54-55 = 56-57 SE 63-64 = 65-66 = 67-68 = 69-70 69-72 = 73-76 77 = 78	A'	66-81 = 2-17 83-84 = 85-86 = 87-88 = 89-90 91-92 = 93-94
C	80-83 = 84-87 = 92-95 95 = 96	C	(TRN) 104-105 = 106-107 108-110 = 111-113 119-122 = 123-126
B'	112-115 = 47-50 120-123 = 124-127 132-133 = 134-135 136 = 137		
3. <i>Allegro moderato</i> – c, Sol		3. <i>Moderato-Vivace</i> – c, Do	
A	1-4 = 5-8 9-10 = 11-12 13 = 17 20-23 = 9-12 27-28 = 29-30 36-37 = 38-39 40-41 = 42-43 47-48 = 49-50 52-53 = 9-10 CR 2: 57-58 CO 59-60 CO 61-62 63 = 64	CN	11-14 = 15-18 = 19-22 = 23-26 27-28 = 29-30 31 = 32 = 33 34 = 35

La dama soldato

B 70-72 = 66-68 (TR)
 79-82 = 83-86
 88-89 = 90-91

4. *Andante allegretto* – c, Mi $\flat$
 25 = 26
 48-49 = 50-51
 52-53 = 54-55

5. *Allegro spiritoso* – $\frac{3}{4}$ Do

A 28-29 = 32-33
 36-37 = 38-39
 B 42-45 = 46-49
 50-53 = 54-57
 65-66 = 67-68
 69 = 70 = 71
 C 88 = 90
 92-95 = 96-99
 100-103 = 104-107
 A' (D) 128-129 = 3-4
 131-132 = 133-134
 131 = 135 = 136
 132 = 137
 140-143 = 144-147
 148-157 = 158-167
 167-168 = 169-170 = 171-172
 TRN 209-210 = 211-212 = 213- 214
 216 = 217

Il barbiere di Siviglia

4. *Andante* – $\frac{4}{8}$, La $\flat$

A CN: 6-9 = 10-13 = 14-17
 B 18-23 = 24-29

5. *Allegro-Vivace* – c, Do

IN 1 = 2 = 3 = 4 = 5 = 6 = 7 = 8
 A 26-33 = 34-41
 42-43 = 44-45
 48-55 = 26-33
 B CR (MD 8) 55-62 CO 63-70 CO 71-78
 79 = 80
 PR (MD 4) 79-82 CO 83-86 CO 87-90 CO 91-94
 CO 95-98 CO 99-102
 103-104 = 105-106
 111-114 = 115-118
 119 = 120 = 121
 «falsa ripresa»: 126-148 = 24-46 TR (Mi $\flat$)
 149-156 = 48-55
 A' 156-180 = 55-79
 181 = 182 = 183
 180-198 = 198-216
 B' 216-223 = 224-231
 236-237 = 238-239
 240 = 241
 243 = 244 = 245 = 246
 247 = 248
 249 = 250

6) *Allegro* – c, Re

A 20-21 = 22-23
 24 = 25 = 26
 CR: 31-36 = 37-42
 43 = 44 = 45 = 46
 B 51-54 = 55-58
 59-60 = 61-62
 67 = 68
 69 = 70
 71 = 72

«strategia iterativa» è molto diversa. I temi e i motivi sono parcellizzati in unità di due o quattro misure, che raramente vengono riprese. La ripetizione non supera le dieci battute, come nell'*Allegro spiritoso* (148-157), per di più nella tipica funzione di chiusura

della coda di una sezione, in cui piano piano le ripetizioni si riducono e si avvicinano. L'unità del singolo movimento è raggiunta lo stesso, attraverso la pervasività e la continua micro-variazione dei motivi adoperati. Rossini adopera meno elementi, tra loro maggiormente contrastanti, e in «blocchi», appunto, più «economici».

Non entriamo nel dettaglio analitico e chiediamo al lettore di credere (sulla parola, per motivi di brevità) che l'esempio potrebbe essere, invece che dalla *Dama soldato*, tratto da una qualunque opera comica o semiseria. *La dama soldato* non è un'opera 'arretrata', o anacronistica. Ma se avessimo voluto prendere un'altra celeberrima opera comica del quindicennio cosiddetto di «interregno», come la *Capricciosa pentita*¹³ di Fioravanti (libretto di Romanelli, 1802), avremmo rinvenuto una situazione non dissimile: nel finale la «strategia iterativa» non prevede mai più di otto battute replicate integralmente, eccezion fatta per un caso in cui se ne trovano undici. E di norma ci sono, come nella *Dama soldato*, ripetizioni *immediate* di due o quattro battute, in specie nella conclusione delle sezioni.

C'erano ovviamente altri compositori oltre a Rossini in grado di sviluppare grandi campiture nei pezzi operistici: uno per tutti è Mayr, che infatti non ebbe veramente imitatori in Italia. Quello di Mayr è un modo di procedere fin troppo complesso, nella sua capacità di sviluppare piccoli motivi; Rossini di questi motivi – non li chiamiamo «temi» – allunga il respiro; li *individua* maggiormente. Un motivo rossiniano nella sua icasticità e nella sua evidenza non ha niente a che vedere con gli incisi della musica dei suoi predecessori. A quel punto Rossini può permettersi di riesporre il motivo tale e quale, senza elaborazione, e in un certo senso senza fatica ulteriore una volta terminata l'*inventio*.

Non bastava la «strategia iterativa» a fare di Rossini il primo compositore della sua epoca. Ma, al di là di un mero conteggio di battute e di calcolo delle proporzioni, fu sicuramente anche questo stile altamente codificato, che aveva in sé un carattere di semplicità e anche di efficacia, ad aiutare il suo trionfo. L'economia di mezzi dello stile rossiniano lo rese, negli anni avvenire, quasi una 'formula' vincente, un distillato vecchio e nuovo buono per tutti gli usi, nel genere serio e in quello comico. In questo come in altri casi possiamo vedere Rossini come una vigorosa talea innestata sul tronco glorioso (ma non declinante) dell'opera italiana.

¹³ Si fa riferimento al manoscritto conservato al Royal College of Music alla segnatura MS. 197. Il finale è nel vol. I, cc. 166r-213r.



Luigi Bassi (il primo Don Giovanni) canta la serenata «Deh vieni alla finestra, o mio tesoro» (II.3). Acquaforte di Médard Thoenert (1787). L'anno precedente alla prima assoluta del *Don Giovanni*, Bassi (1766-1825) era stato il primo Almaviva praghese.

Serena Facci

«Una canzonetta, così alla buona»

Che bella notte!
È più chiara del giorno; sembra fatta
per gir a zonzo a caccia di ragazze.
(*Don Giovanni*, II.11)

Ohi che bell'aria che bella serena
che bella notte p'arrubba' le donne.
(Canto contadino, Pontecorvo, FR)

Vardè che bel seren con quante stele!
Che bela note da rubar putele.
(Vilota, Vicenza)¹

Il barbiere di Siviglia di Rossini si apre con la messa in scena di una maestosa serenata.² All'alzarsi del sipario, il servitore del Conte d'Almaviva, Fiorello, entra accompagnato dai coristi/musici. Il gruppetto arriva di soppiatto, confidando ancora nella penombra che precede l'alba. È Fiorello che, «avanzandosi con cautela», su un «*sottovoce*» dell'orchestra dà l'avvio al coro esortando i musici ad avanzare e a sistemarsi cercando di non fare nessun rumore. Tutto un rincorrersi di «piano, piano», «venite qua», «eccoci qua», «piano pianissimo», prepara l'entrata del Conte d'Almaviva. Entrata al quadrato, che è sia ingresso nell'opera del tenore protagonista, sia arrivo del cantante-innamorato nel piccolo consesso di musicanti, convenuti a *portare la serenata* sotto la finestra di una bella signorina.

È noto che questa scena, assente nell'originale testo teatrale di Beaumarchais (1775) e nella versione operistica di Paisiello (1782), fu probabilmente voluta per venire incontro alla convenzione dell'opera primo-ottocentesca, di cominciare con una scena co-

¹ Il canto di Pontecorvo è nella raccolta di documenti sonori n. 12, a cura di Giorgio Nataletti e Luigi Colacicchi (1950), degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di S. Cecilia a Roma, quello vicentino è nel *Canzoniere Italiano. Antologia della poesia popolare italiana*, a cura di Pier Paolo Pasolini, Milano, Garzanti, 1992, I, p. 217.

² L'edizione di riferimento per questo articolo è GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Alberto Zedda, Milano, Ricordi, © 1969 (PR 1044), da cui sono tratti gli esempi musicali, individuati mediante l'indicazione dell'atto (in numeri romani) e del numero musicale, seguiti dalla cifra di richiamo e il numero di battute (in esponente) che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).

rale.³ Questo tuttavia non spiega perché Rossini abbia voluto risolvere proprio con l'allestimento di una serenata la questione dell'introduzione. Tanto più che la scelta appare ridondante, in quanto la commedia di Beaumarchais prevedeva già un, ineliminabile, canto sotto il balcone. Michele Girardi ha fatto notare che la doppia serenata crea un «disequilibrio», una molteplicità di piani ricettivi, rispetto per esempio alla linearità del libretto di Paisiello, che forse furono tra le cause dello spazientirsi del pubblico più conservatore alla prima rappresentazione romana dell'opera.⁴

Non si può non pensare che questo espediente scenico, che rende la cavatina del tenore non un monologo cantato, ma un canto vero e proprio con una funzione ben attestata e riconoscibile, si accordava con la personalità di Manuel García, primo interprete del Conte d'Almaviva, a sua volta compositore e interprete anche di arie da salotto che usava accompagnare alla chitarra. Ma queste qualità musicali del tenore di Siviglia furono, come si vedrà, particolarmente valorizzate soprattutto nella seconda serenata.

Forse, dunque, fu solo un lezioso uso-abuso di un genere popolare in voga, eppure, le due serenate 'funzionano'.

1. La serenata di apertura: la dichiarazione amorosa cantata sotto il balcone

L'ingresso di musicisti per l'allestimento di una serenata, come scena d'apertura, non era un espediente nuovo nel teatro. Ci sembra significativo, in questa sede, ricordarne l'utilizzo in una delle tante versioni in musica del *Don Giovanni*: il balletto, su musiche di Christoph W. Gluck con la coreografia di Gasparo Angiolini e libretto di Ranieri de' Calzabigi, andato in scena nel 1761.⁵

Per Rossini tale soluzione fu utile a risolvere diversi problemi. La scena iniziale del *Barbier de Séville* di Beaumarchais è tutt'altro che d'impatto. Il Conte è «solo, con gran mantello scuro e cappello abbassato sugli occhi» in una «via di Siviglia». Estrae l'orologio si rammarica perché il giorno è «meno inoltrato» di quel che credesse. Aspettando che arrivi il momento in cui Rosina si affaccerà attraverso la gelosia, informa di essere stanco della vita alla corte di Madrid e soprattutto di amori facili e dettati dall'interesse, mentre «è così bello essere amati per se stessi»⁶ (di questi pensieri da aristocratico in crisi di identità sembra mancar traccia nell'opera di Rossini-Sterbini, e prima ancora in quella di Paisiello).⁷ I personali ragionamenti del Conte sono interrotti

³ Nell'*Avvertimento al Pubblico*, contenuto nel libretto a stampa, Sterbini e Rossini giustificano l'inserimento dei cori, che non erano nella versione di Paisiello, perché «voluti dal moderno uso».

⁴ MICHELE GIRARDI, *Un Figaro più attraente*, DGG 435 763-2 (2 CD), © 1992, pp. 46-53.

⁵ Cfr. NINO PIRROTTA, *Don Giovanni in musica. Dall'Empio punito a Mozart*, Venezia, Marsilio, 1991.

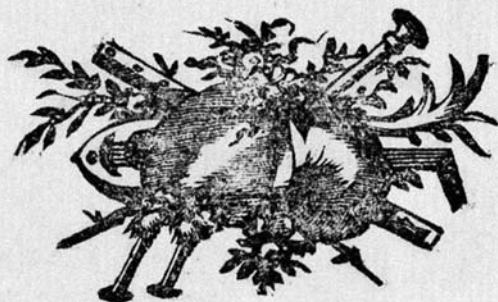
⁶ PIERRE AUGUSTE CARON DE BEAUMARCHAIS, *La trilogia di Figaro*, a cura di Andrea Calzolari, Milano, Arnoldo Mondadori, 1981, p. 47.

⁷ *Il barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello, nel frontespizio della prima rappresentazione non portava l'indicazione dell'autore del libretto, successivamente attribuito a Giuseppe Petrosellini, ma la sola indicazione «Liberamente tradotto dal francese». L'ipotesi che sia stato lo stesso Paisiello a comporre il testo in italiano senza troppo discostarsi dall'originale è anche in GIOVANNI PAISELLO, *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Francesco Paolo Russo, Laaber, Laaber Verlag, 2001.

LE BARBIER
DE SÉVILLE,
OU LA
PRÉCAUTION INUTILE,
COMÉDIE
EN QUATRE ACTES,

Par M. DE BEAUMARCHAIS:

Représentée sur le Théâtre de la Comédie
Françoise aux Tuileries, le 23 Février 1775.



A PARIS,
Chez RUAULT, Libraire, rue de la Harpe.

M. D C C. L X X V.
AVEC APPROBATION ET PERMISSION.

dall'arrivo di Figaro che entra in scena cantando con «una chitarra appesa a bandoliera sulla schiena».

Nella versione operistica di Paisiello il Conte, solo anche in questo caso, intona un'Introduzione, accompagnato da un richiamo di corni evocativo dell'imminente arrivo del giorno. I pochi versi articolati su una melodia ripetuta recitano solo: «Ecco l'ora s'avvicina / per veder la mia Rosina / ov'è solita venir». Sono un condensato del testo teatrale e d'origine, di cui ripropongono la funzione introduttiva di narrare un antefatto. Non v'è alcuna traccia di quegli elementi che rendono riconoscibile una serenata, in particolare l'indirizzamento esplicito all'amata/o a cui ci si rivolge con il «tu». La seconda parte della breve Introduzione esprime il disappunto del nobiluomo all'arrivo del barbiere, che come nell'originale di Beaumarchais reca una chitarra sulle spalle e canta.

Sia in Beaumarchais, dunque, sia in Paisiello il personaggio che entra in scena cantando (non nel senso fittizio del recitar-cantando, ma in quello concreto dell'eseguire un canto) è Figaro che, aspirante musicista, sta componendo una canzone che ben figurebbe nei repertori dei canti d'osteria.

Al Conte, invece, spetta il compito di far presente al pubblico l'antefatto della vicenda, assolvendo all'antica funzione narrativa del Prologo. Intenzionato, probabilmente, a dare più spazio al tenore, Rossini trasforma le poche frasi di spiegazione di Beaumarchais in una plateale e gridata dichiarazione d'amore e, non si sa quanto coscientemente, introduce nella scena e nella forma stessa della musica la contraddizione espressa verbalmente nel testo teatrale tra il reale stato sociale del Conte e quello del povero Lindoro che egli vorrebbe interpretare per farsi amare da Rosina. La serenata in strada, infatti, non sarebbe adatta a un aristocratico avvezzo a vivere nelle corti. Il fatto che venga accompagnato da un folto gruppo di musicisti ne tradisce il censo. L'evidenza che i musicisti vengano organizzati da un servitore, prima ancora del suo arrivo, ne suggerisce la casta.

Dicevamo che anche la musica aiuta a definire l'ambiguità del travestimento. L'aria è bipartita, come è d'uso nelle cavatine, costruita su quattro strofe di quattro versi. Gli elementi testuali che richiamano al genere della serenata sono nelle prime due quartine con versi settenari, di cui il quarto tronco, e schema rimico ABBC. Una forma aulica, frequente nel melodramma settecentesco e di sapore metastasiano:

Ecco ridente in cielo
spunta la bella aurora
e tu non sorgi ancora
e puoi dormir così?
Sorgi, mia bella speme,
vieni, bell'idol mio,
rendi men crudo, oh dio!
lo stral che mi ferì.

La melodia concorre alla definizione di uno stile alto, confacente al rango nobiliare del personaggio. È ripetuta nelle due strofe, ma in modo sensibilmente variato. Riccamen-



Figaro *11^o 1^{re}*

Bannissons le chagrin, il nous courrou-
me sans le feu du bon vin qui nous rallu-
me, réduit à l'an-guir, l'homme sans plaisir vi-
vrail comme un sot, et mourrait bien tôt.
Vin et la pa-
ta-gne mon cœur, si l'un est ma gu-
bre, l'autre est mon ser-
et mon ser-
l'autre est mon ser-

2^e Couplet

Je suis Lindor, ma naissance est commune,
Mais vous êtes d'un simple Esclavier,
Que n'ai-je hélas! d'un brillant Chevalier,
A vous offrir le rang et la Fortune!

3^e Couplet

Tous les malins ici d'une voix tendre
Je chanterai mon amour sans espoir;
Je fornerai mes plaisirs à vous voir,
Et qu'on ne vous en trouve à mentir!

Scena del *Barbier de Séville* di Beaumarchais. Disegno coevo a penna. Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal (Collezione teatrale Rondel).

Esempi musicali dalla partitura originale del *Barbier de Séville*: l'arietta «Bannissons le chagrin», improvvisata da Figaro (1.2), e i couplets del Conte «Je suis Lindor». Da E. J. Arnould, *La genèse du Barbier de Séville*, Dublin, Dublin University Press-Paris, Minard, 1965, Tav. XIV.

te fiorita attraverso molti passaggi melismatici, è costruita su movimenti descrittivi (come il salto di settima e poi di sesta laddove si parla dello spuntar dell'aurora, es. 1 *a*) e patetici (come la modulazione in Mi minore sulla domanda «E puoi dormir così», es. 1 *b*, e la discesa cromatica sull'interiezione «oh dio!», es. 1 *c*) e si conclude con una virtuosistica cadenza, anch'essa modulante, che prelude alla seconda parte della cavatina:

ESEMPIO 1 *a* – I, n. 1, 23²

Il conte

ESEMPIO 1 *b* – I, n. 1, 23⁵

Il conte

ESEMPIO 1 *c* – I, n. 1, 23¹²

Il conte



Questo cantar da nobili è almeno in parte ridimensionato dall'organico strumentale, che dopo la ricca introduzione orchestrale, durante la serenata si riduce al *pizzicato* degli archi e alla chitarra.

Il *pizzicato* degli archi riproduce uno stereotipo abbastanza consueto dei canti a serenata inseriti nei melodrammi. Era già stato usato da Mozart nella canzonetta (serenata) del *Don Giovanni* (1787) e prima di lui dallo stesso Paisiello nel *Barbiere di Siviglia* (1782). Lo userà ancora Donizetti nella barcarola «Or che in cielo alta è la notte» intonata da un gondoliere fuori scena in *Marino Faliero* (1835; poi ripresa l'anno dopo nel *Campanello*) e nella serenata nel *Don Pasquale* (1843) «Com'è gentil la notte a mezzo aprile», anch'essa accompagnata dalla chitarra, e intonata su strofe di endecasillabi. Era un chiaro segno dell'atmosfera che doveva contraddistinguere il suonare notturno ed evocava gli strumenti a pizzico.

La chitarra spagnola era un cordofono tipico del canto popolare urbano di strada nell'Italia di quel periodo. Poteva essere suonata da sola o insieme ad altri strumenti a corda come il colascione, la chitarra battente, il mandolino o il violino. A Napoli la si trovava frequentemente nei concertini dei gavottisti o posteggiatori, i suonatori di strada che talvolta si organizzavano in orchestre anche folte, allargate ad altri strumenti a fiato, a plectro o ad arco (clarinetti, violoncelli, mandole ecc.).⁸ Questi musicisti ambulanti, organizzati poi anche in una corporazione, prestavano i loro servizi a chi ne aves-

⁸ Sui posteggiatori napoletani si veda ROBERTO PALUMBO, *Il mandolino nella tradizione popolare urbana a Napoli*, Diss., Università degli studi di Roma «La Sapienza», a.a. 2001-2002. Sull'uso della chitarra e di altri cordofoni in area urbana romana, cfr. ROBERTA TUCCI, *I suoni della Campagna Romana*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2003, p. 44.

se bisogno, ivi compresi coloro che, come il Conte d'Almaviva, volevano far bella figura con una ragazza o con la famiglia di lei dedicandole una 'ricca' serenata.

Nella seconda parte dell'aria (cabaletta), la serenata sembrerebbe interrompersi o comunque prendere una nuova piega. L'innamorato non si rivolge più a Rosina, ma in un entusiasta soliloquio manifesta la sua agitazione nell'impazienza di scorgere la sua bella. Tale stato emotivo, perfettamente immaginabile nel contesto dei canti sotto il balcone, viene qui a giustificare una nuova convenzione: quella di avere nelle arie bipartite una seconda parte più animata e virtuosistica. Anche l'accompagnamento si ispessisce con l'entrata dei fiati. Se popolareggiante è la situazione non lo è la musica che tradisce, dunque, il camuffamento del Conte nel povero Lindoro.

La buffa scena che segue la cavatina è anch'essa funzionale all'efficacia musicale di questa introduzione. Convinto di aver visto Rosina, il Conte viene smentito da Fiorello, figurando da povero illuso, e immediatamente dopo si trova coinvolto in una chiasosa discussione con i musicisti che chiedono denaro e, avutolo, si producono in eccessivi gesti di gratitudine e lode. Il risultato è un pieno sonoro di grande sapienza teatrale, alla fine di un *crescendo* che percorre tutta la scena. Esso però non è del tutto ingiustificato dalla situazione, che ritrae in un bozzetto tutto sommato plausibile, un modello stereotipato, come è appunto la serenata sotto la finestra.

La serenata, da canto di strada a «topos» teatrale

Non si può comprendere appieno il senso di un genere come la *serenata sotto la finestra*,⁹ se non si considera quale doveva essere l'ambiente sonoro dei centri urbani (Parigi, Siviglia, Napoli o Roma), in epoca pre-industriale e pre-registrazione sonora, quando cioè la voce umana poteva essere protagonista del *sound* ambientale e, inoltre, l'unico modo per ascoltare la musica era eseguirla. Il canto, il mezzo più economico di fare musica, era pervasivo, presente sia nelle occasioni di lavoro, sia in quelle ricreative. Di giorno come di notte.¹⁰

La *serenata sotto la finestra*, che sarebbe difficile definire utilizzando criteri formali sia poetici, sia musicali, è riconoscibile soprattutto per alcune caratteristiche nel contenuto delle liriche (l'indirizzamento verso una persona a cui ci si rivolge direttamente, la

⁹ Uso questa locuzione per individuare precisamente il genere di cui si vuole qui parlare. Il termine *serenata* infatti, sia in ambito popolare, sia colto è polisemantico. È usato (insieme al parallelo *mattinata*) per indicare in Italia e altri paesi del Mediterraneo (Spagna, Grecia), alcuni canti di nozze di elogio allo sposo o alla sposa. In Abruzzo, la *serenata del distacco*, accompagnava (e talvolta accompagna ancora) il corteo nuziale. Serenate possono essere definite i canti di questua di elogio per i padroni di casa. In ambito colto, nel periodo barocco, la *Serenata* era un genere rappresentativo minore, usato a scopi celebrativi, spesso nei matrimoni, mentre nel Settecento una forma strumentale, più leggera della sinfonia, evocativa di uno stile rasserenante e notturno. In generale si può dire che ciò che serpeggia nei differenti tipi di serenata è da una parte la benevolenza verso un destinatario (di cui l'amore è una delle forme), e in tal caso si privilegierebbe l'etimologia dal latino *serenus*, dall'altra un'ambientazione *serale*. In alcuni dialetti «la serena» (sostantivo) indica la notte stellata, che di per sé dispone al buon umore e alla benevolenza. È questa una sorta di sintesi tra i due possibili significati.

¹⁰ Di notte, in campagna, anche alcune attività come l'assistenza agli animali, richiedevano la veglia. I *bergamini* (assistenti delle vacche) nelle cascine del cremonese cantavano per tenersi svegli.

dichiarazione d'amore, i riferimenti alla situazione notturna). Spesso nel testo è descritta anche la situazione performativa, che prevede di cantare *en plein air*, davanti la casa dell'amata:

Ci nnaggia fà jé de sto kanda kanda
oi ke la bbella mia è londà' oi ke non mi sende
Tu durmi scinga scinga ind a lu liette
e je 'nnanza la porta tu' oi ka trema trema
Tu durme a lo serene e je te kanda
tu durmarai feli e jé kundende.¹¹

Di strofe come queste abbondano le raccolte di canti popolari otto-novecenteschi. Ce ne sono in tutti i dialetti. Eccone un breve florilegio:

Nineta bela, fàte a la fenestra,
varda quante tartane gh'è in lo mare,
ghe ne xe una co' la vela 'verta,
dove Francesco belo è a reposare.
(Vilota, Chioggia, VE)

'Ffaccete alla finestra, ricci belli,
se te vuo' marità basta che parli;
che le manine tue brama l'anelli,
e 'sso colletto un file de coralli.
(Stornello, Marche)

La Luna 'n cielu, e vu' luciti 'n terra,
siti 'na donna di billizzi rari;
e spirluciti cuomu 'na lanterna,
cuomu varca a macieddu supra mari.
Nni lu to piettu 'n aceddu cci verna,
nni la tu vucca un angilu cci arriri:
bella ca fusti fatta n'vita eterna,
tutti l'arvuli sicchi fa' hjuriri.
(Canzuna, Casteltermini, AG)¹²

La resa melodica varia a seconda del luogo. Termini come *vilota*, *stornello*, *canzuna*, che i folcloristi italiani di inizio Novecento utilizzarono per definire forme poetiche, so-

¹¹ «Che me ne devo fare di questo cantare / se la mia bella è lontana e non mi sente // tu dormi tranquilla nel letto / io davanti alla tua porta che tremo // tu dormi serena e io ti canto / tu dormirai felice e io contento». Canto eseguito con l'organetto diatonico da un gruppo di giovani a Gorgoglione (MT) nel 2002, in *Tradizioni musicali del materano*, CD book a cura di Maria Carmela Stella, Udine, Nota, 2005, p. 50.

¹² *Canzoniere Italiano* cit., I, pp. 217, 268, II, p. 345.

no in realtà indicativi di alcuni dei tanti moduli melodici, o stili di canto polivocale, che nel nostro paese sono stati usati nella tradizione orale per accompagnare i versi o la danza.

La maggior parte delle testimonianze orali sono state raccolte nel ventesimo secolo, ma almeno storicamente è possibile risalire molto indietro nel rintracciare la pratica della serenata sotto la finestra. La prima attestazione a stampa del termine sembra sia nel *Primo libro dei Madrigali* a sei voci di Alessandro Striggio, pubblicato nel 1560, dove un componimento suddiviso in quattro madrigali è definito appunto «Serenata» e descrive in maniera inequivocabile la situazione dell'innamorato che implora sotto la finestra dell'amata.¹³ Gli ingredienti che hanno fatto della serenata un modello situazionale, più che musicale o letterario, sono tutti presenti: l'ambientazione all'aperto e in ora notturna («L'aria s'oscura e di minute stelle»), il lamento accorato («umilmente dico o sorte, o Dio, / che v'ho fatt'io»), la richiesta di rompere la distanza («apri l'uscio o mia gentil signora»), ma anche la presenza di terzi, qui introdotti con intenti comici («non consentir almeno / che quella tua vecchiazza dispettosa / mi dica col fuggirsi dal balcon: / “o che nason”»), o chiamati a testimoni («mostra a ciascun che alberga in questa via / ch'io sia il tuo amante e tu la donna mia»)¹⁴.

La resa madrigalistica di Striggio è solo la formalizzazione in un contesto d'arte di un cantare d'amore all'aperto di notte che viene altrimenti testimoniato in Italia almeno a partire dal tardo Medio Evo. Le fonti più copiose sono soprattutto editti di divieto, tesi a reprimere la pratica della musica notturna per motivi di quiete pubblica.¹⁵ Un'esperienza socialmente controversa dunque, che aveva come teatro le strade cittadine (più che le campagne), terreno di conquista, la notte, di gruppi prevalentemente di giovani maschi, esuberanti per natura e potenzialmente pericolosi per definizione.

In una di queste antiche fonti il nome utilizzato per questi canti non è serenata, bensì *matinata*.¹⁶ I due termini si confondono ancora nel ventesimo secolo nelle definizioni popolari. In Sardegna una *disispirata*, termine logudorese dallo spagnolo *despertar* (risvegliarsi), fu trascritta da Gavino Gabriel agli inizi del Novecento.¹⁷ Il canto amoroso nelle prime ore mattutine, come quello portato dal Conte d'Almaviva, è dunque paragonabile alle serenate e potrebbe anche essere chiamato *matinata*, o, perché no, *disispirata*.

¹³ ALESSANDRO STRIGGIO, *Il primo libro dei Madrigali*, a cura di David S. Butchart, Middleton (WI), A-R Edition, 2006. Gli incipit dei madrigali sono «L'aria s'oscura e di minute stelle», «Ma tu, per darm'al cor maggior tormento», «Apri homai l'uscì, o mia gentil signora», «Ohimè, ch'io spasmo – Apri la porta homai».

¹⁴ Un'altra situazione da serenata è riportata da Orazio Vecchi nell'*Amfiparnaso* (1597). A questo proposito si veda anche GIANMARIO MERIZZI, *La fonte popolare nell'opera di Adriano Banchieri. Indagine sul repertorio poetico-musicale profano*, «Culture Musicali. Quaderni di etnomusicologia», n.s., IX/1-2, 1990 (numero monografico su *Colto-popolare*).

¹⁵ Cfr. MAURIZIO AGAMENNONE, «Ti fò la serenata con suoni feste e canti». *Le musiche del corteggiamento*, «Melissi», 2/3, primavera/estate 2000, pp. 24-30.

¹⁶ I *Libri Statutorum Magnificae Communitatis Frusinonis*. Forse risalenti al tardo Duecento, questi statuti furono approvati definitivamente nel XV secolo (Cfr. AGAMENNONE, «Ti fò la serenata» cit., n. 4).

¹⁷ GAVINO GABRIEL, *Canti di Sardegna*, Milano, Italica Ars, 1923.



Una serenata di maschere. Incisione secentesca («Recueil Fossard», xv), Stoccolma, Nationalmuseum (sul «Recueil Fossard» cfr. PEG KATRITZKY, *The Recueil Fossard 1928-88: a Review and Three Reconstructions*, in *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, a cura di Christopher Cairns, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1989, pp. 99-116).

Del resto Rossini e Sterbini, come prima di loro Paisiello e Mozart-Da Ponte, non utilizzano nel *Barbiere* il termine serenata per definire la cavatina del Conte e, poi, la successiva Canzone «Se il mio nome». Non è infatti la forma musicale o poetica a caratterizzare la natura da serenata dei brani, quanto i contenuti (l'indirizzamento a una donna, i riferimenti all'ambientazione notturna) e, soprattutto, la situazione performativa. Come le villotte venete potevano essere cantate «in serenata» dagli innamorati veneziani di inizio Ottocento,¹⁸ così anche una cavatina o una canzone potevano servire a tale scopo.

¹⁸ L'informazione fornita in ANGELO DALMEDICO, *Canti del popolo Veneziano*, Venezia, Andrea Santini, 1857, è tratta da WOLFGANG OSTHOFF, *Gli endecasillabi villottistici in «Don Giovanni» e «Nozze di Figaro»*, in *Venezia e il melodramma del Settecento*, a cura di Maria Teresa Muraro e Gianfranco Folena, 2 voll., Firenze, Olschki, 1976-1981, II, pp. 293-321.

In teatro, a partire dalla Commedia dell'Arte, la serenata sotto il balcone divenne un *topos*, utilizzato a vari fini, che perdurò nel melodramma lungo tutto il diciannovesimo secolo in contesti comici, ma anche drammatici (*Il trovatore* di Verdi, il *Faust* di Gounod, ecc). Ancora nel Novecento la troviamo in alcune produzioni cinematografiche (ricordiamo la serenata di riparazione, accompagnata da un'orchestrina, a cui è obbligato il protagonista di *Sedotta e abbandonata* di Pietro Germi).

Un esempio da citare, per la vicinanza cronologica al *Barbiere di Siviglia*, è il *Don Giovanni*. La serenata («canzonetta») mozartiana è collocata in un momento comico della vicenda, quando in uno scambio di ruoli Don Giovanni dichiara, in una canzone sotto «la finestra», il suo amore alla servetta di Donna Elvira, mentre Leporello, travestito da Don Giovanni deve tenere a bada la stessa Donna Elvira. Ma in precedenti versioni del *Don Giovanni* una serenata era collocata in altri momenti: nel *Convitato di Pietra* di Giacinto Andrea Cicognini (1640) è Don Ottavio a fare la serenata a Donna Anna mentre Don Giovanni, coprendosi con il mantello dello stesso Don Ottavio, si insinua nascostamente nella casa della dama. In ognuno di questi casi la presenza della musica in scena doveva rappresentare una sorta di parentesi nel canonico svolgimento drammatico, pur essendo giustificata e talvolta utile nella trama. Essendo inoltre la serenata un genere musicale socialmente ibrido, la sua frequentazione nel melodramma rientra nella più generale tradizione di rendere i personaggi popolari, per convenzione chiassosi e festaioli, protagonisti di canti, balli e musiche in scena. Ce ne sono vari esempi nel teatro settecentesco. Qui basti ricordare il corteo omaggiante di contadini nelle *Nozze di Figaro* di Mozart.

Rossini e il popolare 'verosimile'

La scena rossiniana dunque è perfettamente interna a questa tradizione. Essa però rientra maggiormente in quel filone comico della rappresentazione dell'innamorato che era già in Striggio. La dichiarazione gridata dell'amore in una strada rendeva la serenata un evento pubblicamente condiviso. Se ci si voleva far sentire da una fanciulla addormentata al di là di un muro, bisognava cantare ad alta voce. Familiari e vicini erano coinvolti come testimoni dell'evento e il più delle volte erano tolleranti.¹⁹

Il canto del resto è, in quasi tutte le culture del mondo, un modo formalizzato di esprimere ma anche contenere i sentimenti. Il rispetto delle convenzioni formali e cerimoniali dell'esecuzione musicale è garanzia di un comportamento controllato e socialmente accettabile. Per questo è possibile, cantando, dire cose che le convenzioni sociali non consentirebbero in un normale discorso, ivi compreso il parlare d'amore in una società sessualmente repressiva.

Ma ciò non mette al riparo l'innamorato da alcune conseguenze, come il dileggio da parte di terzi o, come nel caso del Conte, la loro cinica indifferenza. La burlesca sce-

¹⁹ L'informazione deriva da una testimonianza da me raccolta nel 1977 presso un gruppo di uomini di Frosinone che portava le serenate negli anni Quaranta. Tra essi figurava, da giovane, il direttore d'orchestra Daniele Paris che durante questi concertini suonava addirittura un pianoforte issato su un camioncino.

netta che chiude l'introduzione – in cui i musicisti ringraziano chiassosamente ed esageratamente il Conte che, evidentemente poco avvezzo alle consuetudini della strada, li ha *strapagati* – è di un realismo buffo quasi sarcastico. La venalità dei musicisti (che preannuncia quella di Figaro) e la loro ossequiosa gratitudine sono, di fatto, sorde agli affanni amorosi del nobiluomo. Il popolo dei Pulcinella, quello che sarà di Viviani e Scarpetta può, svoltato l'angolo, alzar le spalle e tirare avanti come può, magari irridendo, perché no, al buffo signore.

Diego Carpitella, in uno studio sull'uso e sulla rappresentazione del 'popolo' e delle musiche popolari nel melodramma italiano, ha definito di «verosimiglianza» l'atteggiamento e gli esiti dei musicisti del periodo più prossimo all'Illuminismo, includendo tra essi anche Rossini.²⁰ Penso che si possa intravedere questa «verosimiglianza» anche in molti momenti del *Barbiere di Siviglia*, tra i quali le due serenate: la prima essenzialmente per le soluzioni sceniche, la seconda anche per alcuni elementi musicali.

2. La seconda serenata: il canto-comunicazione

Ih quant'è bellu lu ssapè sunare,
 massemamente lu cantare pure:
 quanno 'na nenna nun la può parlare,
 'ncanzone le può rì' chello che vuoie.
 Alla fenesta la fai affacciare,
 po' te la vuoti cu' li mori tuoie.
 (Vomero, NA)²¹

Una differente situazione giustifica la seconda serenata del Conte, prevista dal testo di Beaumarchais: Rosina in un biglietto lanciato dalla finestra ha chiesto al giovane di svelarle la sua identità e le sue intenzioni cantando «con indifferenza sull'aria conosciuta di queste strofe». Il canto non serve più come una dichiarazione amorosa, ma per intrecciare un vero e proprio dialogo tra gli innamorati che sfruttano la prassi del canto in strada, abituale e socialmente tollerato, per passarsi informazioni.

Queste finte serenate o generici canti eseguiti con «indifferenza» allo scopo di veicolare avvertimenti o comunicazioni, non necessariamente di contenuto amoroso, sono abbondantemente attestati nella pratica musicale di strada del diciannovesimo come del ventesimo secolo e se ne trovano tracce nella produzione teatrale e cinematografica soprattutto di ambientazione partenopea fino al secondo dopoguerra.²²

²⁰ DIEGO CARPITELLA, *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna*, in ID. *Conversazioni sulla musica, Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, pp. 81-165, p. 82 e segg.

²¹ *Canzoniere Italiano* cit., II, p. 363.

²² Ricordiamo le *fronne* intonate per i detenuti di Poggio Reale nel primo episodio di *Ieri, Oggi, Domani* di Vittorio De Sica, o la 'spiata' in forma di canto che scatena la gelosia in *Assunta Spina*, film di Mario Mattoli con Anna Magnani ricavato dal dramma di Salvatore di Giacomo. Il canto è stato usato anche in contesti rurali come

I precedenti: Beaumarchais, Paisiello e Mozart

In Beaumarchais Rosina indica una linea melodica nota per improvvisare versi legati alla circostanza, facendo appello alla pratica della parodia di uso comune a fine Settecento.²³ Sempre nel testo teatrale, al Conte imbambolato e indeciso («Ma come cantare su questa musica? Non so fare versi io»), Figaro spiega il da farsi («Tutto quel che verrà andrà benissimo») porgendogli la chitarra. Il Conte è ancor più spaventato («Cosa vuoi che ne faccia? La suono così male!»). Nuovamente Figaro interviene: «Con il dorso della mano: From, from, from... Cantare senza chitarra a Siviglia! In fede mia sareste immediatamente riconosciuto».²⁴

È giustificabile che il Conte non sappia improvvisare versi, né suonare la chitarra, strumento da gitani andalusi, posteggiatori napoletani e barbieri.²⁵ Ma è la sua idea di travestirsi che lo obbliga a eseguire la seguente serenata, intercalata dagli interventi incoraggianti di Figaro:

LE COMPTE

Vous l'ordonnez, je me ferai connaître
plus inconnu, j'osais vous adorer;
en me nommant, que pourrais-je espérer?
N'importe, il faut obéir à son maître.

FIGARO (*bas*)

Fort bien, parbleu! Courage, Monseigneur!

LE COMPTE

Je suis Lindor, ma naissance est commune;
mes vœux sont ceux d'un simple bachelier;
que n'ai-je, hélas! d'un brillant chevalier
à Vous offrir le rang et la fortune!

FIGARO

Et comment, diable ! Je ne ferais pas mieux, moi qui m'en pique.

veicolo di comunicazione. Per esempio durante il lavoro della monda del riso, per comunicazioni riguardo l'andamento del lavoro, l'orario, le rimostranze nei confronti dei capi e dei padroni (cfr. FRANCO CASTELLI, EMILIO JONA, ALBERTO LOVATTO, *Senti le rane che cantano. Canzoni e vissuti popolari della risaia*, Roma, Donzelli Editore, 2005).

²³ L'uso di utilizzare modelli melodici per comporre o improvvisare versi è quasi una norma nelle musiche di tradizione orale. Nella musica scritta la riutilizzazione di melodie note è una pratica antica (medievale almeno) e ben radicata in Francia e in altri paesi europei all'epoca di Beaumarchais. Ancora per tutto l'Ottocento resiste l'uso francese del *timbre*, ovvero l'indicazione, sui fogli volanti a stampa recanti le liriche delle canzoni e nei libretti di *comédies mêlées d'ariettes*, *vaudevilles* e simili, del nome della *chanson*, già nota e affermata, la cui melodia veniva presa in prestito nell'intonazione.

²⁴ Beaumarchais, autore anche di *parades* e *vaudevilles*, era uso inserire nelle sue commedie *couplets*, come in questo caso, che i personaggi dovevano cantare sull'aria di canti alla moda; cfr. NINO PIRROTTA, *Causerie su Beaumarchais e la musica teatrale*, in Id., *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 309-321: 310.

²⁵ I concertini nei negozi di barberia, affidati a insiemi di strumenti a corda, come la chitarra e il mandolino, erano molto diffusi nel sud Italia. È possibile trovarne ancora oggi. Lo stesso dicasi per l'uso di questi strumenti nel fenomeno attestato già a fine Settecento di musicisti ambulanti (cfr. PALUMBO, *Il Mandolino* cit.).

LE COMPTE

Tous les matins, ici, d'une voix tendre,
je chanterai mon amour sans espoir;
je bornerai mes plaisirs à vous voir;
et puissiez-vous en trouver à m'entendre!

FIGARO

Oh ! ma foi, pour celui-ci !...
(*Il s'approche et baise le bas de l'habit de son maître*)²⁶

Paisiello è anche in questo caso abbastanza aderente al modello teatrale. Il Conte si domanda «Ma come mai cantar» e Figaro gli porge la chitarra dicendo «Come lei vuole, tutto ciò che dirà sarà eccellente». È stato tagliato il riferimento al «from from from» inesperto sulla chitarra, che sarebbe sicuramente stato in contrasto con il raffinato accompagnamento per archi e mandolino scritto dal compositore napoletano.

Il barbiere di Siviglia di Paisiello fu concepito, composto ed eseguito la prima volta a San Pietroburgo nel 1782. Lo stimolo era venuto dalla rappresentazione della commedia di Beaumarchais nella città russa avvenuta nel 1781 e nel febbraio del 1782. Può non essere indifferente il fatto che un mandolinista genovese, Zaneboni, al termine di una di queste rappresentazioni eseguisse in un concerto alcune sue composizioni per mandolino. Anche se non ci sono testimonianze del fatto che Zaneboni suonasse durante la commedia, e nemmeno che sia stato il primo esecutore della complessa parte di mandolino scritta da Paisiello per la serenata, è lecito supporre che si sia esibito in sala, seguendo una prassi comune all'epoca, anche perché lo strumento godeva di una certa popolarità nella città russa.²⁷

Il mandolino genovese di Zaneboni, a sei corde, era diverso da quello napoletano, che viene comunemente usato per eseguire la serenata di Paisiello e con il quale il compositore di area partenopea aveva sicuramente maggior dimestichezza; esso era uno degli strumenti musicali estranei all'orchestra e di uso popolare che i compositori della scuola napoletana erano usi inserire nelle loro opere. Paisiello era interno a questa prassi. Un mandolino in abbinamento con il colascione compare in *L'Osteria di Marechiaro*; e in *Nina ossia La pazza per amore* una zampogna accompagna in scena il canto di un pastore.

Nel *Barbiere* si crea una situazione apparentemente paradossale in quanto la sonorità del mandolino concertante sostituisce quella della chitarra ridotta a mero oggetto scenico e convenzionalmente riprodotta nell'accompagnamento degli archi. Solo nel libretto della ripresa londinese del 1807, si fa riferimento a una mandola che spunta fra le mani di Figaro, invece della chitarra, e viene da questi offerta al Conte all'atto della

²⁶ BEAUMARCHAIS, *Le Barbier de Séville*, I.5.

²⁷ Informazioni su Zaneboni e sul mandolino genovese sono in JAMES TYLER-PAUL SPARKS, *The Early Mandolin*, Oxford, Clarendon Press, 1989. Si veda inoltre l'introduzione a PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica cit.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA,

ovvero

la Precauzione inutile,

DRAMMA GIOCOSO

PER MUSICA

TRADOTTO LIBERAMENTE DAL FRANCESE,

da rappresentarsi

nel Teatro Imperiale di Corte,

L' A N N O 1782.

La Musica è del Signor

Giovanni Paisiello,

*Direttore della Musica, e Maestro di Cappella
di Sua Maestà Imperiale.*

Ex Bibliotheca Arcangelina

Copertina del libretto per la prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello. Nei ruoli principali: Anna Davia De Bernucci (Rosina), Guglielmo Jermolli (Almaviva), Giovanni Battista Brocchi (Figaro), Baldassarre Marchetti (Bartolo), Luigi Pagnanelli (Basilio). Il libretto, di autore anonimo, fu rimusicato da Morlacchi.

serenata.²⁸ Non si può escludere che una chitarra, non scritta, accompagnasse gli strumenti scritti in partitura, come avveniva in altre opere della tradizione napoletana, e come avvenne anche nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini.

La serenata è il pretesto per una lieve canzone di tre strofe, come era nella commedia originale. La canzone scritta da Beaumarchais era composta da quartine di endecasillabi, Paisiello sceglie una versificazione in quinari, comune nel melodramma e usata altre volte nello stesso *Barbiere*, che sembra costringerlo a un testo più conciso. La forma strofica, così come compare nel libretto, risulta alquanto bislacca: due quartine con rima ABAC, DEDC, sono seguite da una sestina con rime irregolari FGFGHC. Nella versione cantata però, l'asimmetria derivata dai due versi in più non è avvertibile perché nella resa musicale sia le quartine sia la sestina perdono totalmente la loro connotazione a causa di una ostinata reiterazione dei versi. Viene così generata una struttura nuova e regolare costituita da dieci versi, suddivisi asimmetricamente (sei+quattro) da un interludio strumentale. Vediamo qui di seguito il testo così com'è nella partitura:

Saper bramate	Io son Lindoro	Ma sempre fido
bella il mio nome	di basso stato	ogni mattina
ecco ascoltate	né alcun tesoro	a voi mie pene
ecco ascoltate	né alcun tesoro	cara Rosina
ecco ascoltate	né alcun tesoro	col cuor su labri
ve lo dirò	darvi potrò	vi canterò
<i>Str.</i>	<i>Str.</i>	<i>Str.</i>
Ecco ascoltate	Io son Lindoro	A voi mie pene
bella il mio nome	di basso stato	cara Rosina
ecco ascoltate	né alcun tesoro	col cuor su labri
ve lo dirò	darvi potrò	vi canterò

Si noti che anche la scelta dei versi ripetuti appare disomogenea comparando le tre strofe.

La melodia, che viene ripetuta identica nelle tre strofe, interviene dunque a sanare l'irregolarità del testo, non prevista dalla canzonetta di Beaumarchais e non giustificata dal contenuto (si potrebbe fare a meno in particolare del «bella Rosina», che contrasta con il cantare «con indifferenza» richiesto dalla situazione).

Probabilmente è la situazione drammatica a suggerire a Paisiello questo gioco di combinazione poetico-musicale. Il Conte è in atto di «improvvisar versi» su una melodia data, in maniera dichiaratamente impacciata a causa della sua scarsa consuetudine con la pratica poetica.

Nel canto improvvisato, molto comune ancora oggi nella musica italiana di ambientazione rurale, la norma della composizione estemporanea vuole che un modello melodico conosciuto e fisso funga da guida e base per l'organizzazione del pensiero

²⁸ Ivi, p. 6 e p. 13.

creativo del poeta-cantore. In alcune forme, come la *tammurriata* napoletana, è previsto il ripetersi organizzato di versi o porzioni di verso che vanno a riempire l'esteso spazio della melodia. Talvolta, come nel canto *alla lomuucchisa* calabrese, è possibile anche l'aggiunta di versi di circostanza allo schema metrico-poetico di base. Ma nelle forme in cui il contenuto testuale è particolarmente importante come l'*ottava rima* toscana e laziale, l'*ottava sarda*, o le *fronne* campane, la ripetizione non è prevista, anzi, sarebbe deplorabile.²⁹ Dal canto suo la *parodia* o il *canto sull'aria*, che non necessariamente sono improvvisati, richiederebbero di sostituire i nuovi versi agli originali in modo fluido, foneticamente e metricamente efficiente.

Paisiello probabilmente conosceva sia le norme del cantare all'improvviso, sia quelle del parodiare, di largo uso nella tradizione napoletana.³⁰ Nella serenata di Almaviva è verosimile pensare che venga messa in scena l'inesperienza poetica dell'aristocratico. Ridotte a soli gesti di plauso («*Figaro approva*», «*Figaro applaude*», «*Figaro batte le mani*») le lusinghe di Figaro, che in Beaumarchais incoraggiavano con eccesso di zelo il Conte, finendo per metterne in evidenza l'incertezza e l'imperizia, l'accostamento tra l'elegante e scorrevole melodia e il testo sghembo e certamente di non grande pregio suona come ironico. Non saprei dire se la serenata sia una vera parodia, ovvero se, come sarebbe giustificato dalla trama, Paisiello abbia utilizzato veramente un'aria già nota, creando così sugli ascoltatori un effetto comico.

Bisogna comunque ammettere che, almeno per orecchie moderne, il livello del trattamento testuale è mascherato dall'eleganza della musica (che ben poco avrebbe a che fare con le forme popolari poco fa citate) sia nel fraseggio pieno di grazia della voce, in quello stile che si troverà ancora nel «Voi che sapete» di Cherubino nelle *Nozze di Figaro*, sia nella ricchezza della parte di mandolino che interviene prepotentemente nell'introduzione e negli interludi, accompagna il canto in modo sempre diverso e conclude l'aria con una ricca cadenza. Le altre parti strumentali (i violini pizzicati, il basso della viola e i bicordi tenuti di due clarinetti) si limitano ad un accompagnamento discreto. Forse non si trattava di Zaneboni, ma sicuramente il mandolinista doveva essere di pregio.

Cronologicamente intermedia tra quella di Paisiello e quella di Rossini, va ricordata la celebre serenata del *Don Giovanni* a cui si è già accennato. Come ha fatto notare Wolfgang Osthoff, Da Ponte utilizza per questa serenata, come per quella (più allusa che reale) di Susanna nelle *Nozze di Figaro*, quartine di endecasillabi a rima alternata, una forma inconsueta nei suoi libretti e invece molto frequente nella tradizione popolare (e colto-popolare) italiana, in particolare nella villotta veneta.³¹ Mozart che, sempre secondo Osthoff, non conosceva la musica popolare italiana, ma piuttosto il modo di trattare gli endecasillabi nell'opera, crea una Canzonetta con una graziosa melodia,

²⁹ Si veda DIEGO CARPITELLA (et alii), *Il verso cantato*, Roma, C.A.T.T.I.D. 1994.

³⁰ La parodia era un espediente molto usato dai compositori napoletani per ottenere effetti comici nelle loro opere. Cfr. ROBERTO DE SIMONE, *Prolegomeni al «Socrate immaginario»*, Torino, Einaudi, 2005.

³¹ Cfr. OSTHOFF, *Gli endecasillabi villottistici* cit.

identica nelle due quartine, solo apparentemente semplice, con un incipit cantabile a cui segue una porzione resa complessa da un susseguirsi di modulazioni. Per l'accompagnamento Mozart opta per la stessa soluzione di Paisiello: mentre Don Giovanni sulla scena esibisce una chitarra, il compositore affida una parte preminente al mandolino, su un sottofondo di archi pizzicati.

«Se il mio nome conoscer bramate»

La distanza tra Rossini e Paisiello è lampante in questa serenata. Pertiene al linguaggio musicale, ma anche ai riferimenti culturali e ambientali. La Napoli-Siviglia che aveva in mente Rossini doveva essere per diversi aspetti differente.

Nel biglietto di Rosina non c'è l'indicazione di un'aria nota, anzi manca completamente la richiesta di cantare: «procurate con qualche mezzo ingegnoso, d'indicarmi il vostro nome, il vostro stato e le vostre intenzioni». Cade così un presupposto forse solo illusorio (e di reminiscenza arcadica), ma forse reale per Parigi o Napoli, ovvero la possibilità che due innamorati, pur di diversa estrazione sociale, condividessero la conoscenza di un repertorio cantabile per strada, per giunta senza destare stupore. Sterbini, non sappiamo perché, non volle prendere in considerazione questa eventualità.

E Figaro, da vero uomo della strada, a suggerire l'espedito della serenata:

FIGARO

Presto presto all'assalto: niun ci vede.

(Presentandogli la chitarra)

In una canzonetta,
così, alla buona, il tutto
spiegatele, signor.

CONTE

Una canzone?

FIGARO

Certo; ecco la chitarra, presto, andiamo.

CONTE

Ma io...

FIGARO

Oh che pazienza!

CONTE

Ebben, proviamo.

(Prende la chitarra, e canta accompagnandosi)

Non v'è alcun riferimento esplicito alla questione dell'improvvisazione. Non sappiamo se la debolissima resistenza del Conte riguardi le sue capacità canore o strumentali. Le lusinghe incoraggianti di Figaro, sia pur ironiche, hanno lasciato il posto addirittura a una impazienza frettolosa. Non va sottovalutato nemmeno che l'«aria» indicata da Rosina in Beaumarchais si è trasformata in una «canzonetta così alla buona».



Copertina dello spartito Ricordi. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

Le differenze sono notevolissime anche nel trattamento poetico e musicale dei soliti contenuti (la presentazione di Lindoro, del suo stato sociale e l'accurata dichiarazione d'amore). Una prima lampante discrepanza sta nella tonalità, di modo minore, mentre le precedenti serenate citate di Paisiello e Mozart erano in modo maggiore (e notiamo che la tonalità di La minore, come il Do maggiore della prima serenata, è 'comoda' per i chitarristi).

Il testo di Sterbini è formato da due strofe (interrotte da un breve dialogo tra il Conte e Figaro e da un intervento dall'interno di Rosina), con una versificazione articolata: due decasillabi piani seguiti da quattro senari e infine una sorta di ritornello di due decasillabi tronchi.³² In mancanza di un accompagnamento strumentale elaborato e ricco di interludi, come quello di Paisiello, Sterbini e Rossini recuperano, anche se in modo completamente diverso rispetto a Beaumarchais, l'intercalare parlato tra una strofa e l'altra, qui in forma di discorso a tre:

CONTE

Se il mio nome saper voi bramate,
dal mio labbro il mio nome ascoltate.

Io sono Lindoro
che fido v'adoro,
che sposa vi bramo,
che a nome vi chiamo,
di voi sempre cantando così,
dall'aurora al tramonto del dì.

(Di dentro si sente la voce di Rosina ripetere il ritornello della canzone)

FIGARO

Sentite?... ah, che vi pare?

CONTE

Oh me felice!

FIGARO

Evviva, a voi, seguite.

CONTE *(canta)*

L'amoroso sincero Lindoro
non può darvi, mia cara, un tesoro.

Io ricco non sono
ma un core vi dono,
un'anima amante
che fida e costante
per voi sempre sospira così
dall'aurora al tramonto del dì.

³² Si veda a questo proposito DANIELA GOLDIN, «*Il barbiere di Siviglia*», da Beaumarchais all'opera buffa (in *Venezia e il melodramma del Settecento* cit., pp. 323-349).

Rossini compone una melodia molto rispettosa sia del ritmo sia del contenuto poetico:

Se il mio nome saper voi bramate
dal mio labbro il mio nome ascoltate
io sono Lindoro
che fido v'adoro,
che sposa vi bramo
che a nome vi chiamo (2 v.)
Di voi sempre cantando così
dall'aurora al tramonto del dì (2 v.)

Presentazione, profilo melodico ad arco.

Espressione sempre più concitata di emozioni, profilo melodico ascendente fino a raggiungere un acme.

Conclusione, profilo melodico discendente.

Di questa serenata, Rossini scrisse nell'autografo solo la melodia e tre battute finali di accordi per la chitarra che obbligano, durante l'affermativa ripetizione dell'ultimo verso («Dall'aurora al tramonto del dì»), a una chiusura in Do maggiore, relativo della tonalità di impianto.³³

ESEMPIO 2 – I, n. 3



La parte per la chitarra, che comunemente viene eseguita, fu aggiunta da un'altra mano. Si tratta di un accompagnamento arpeggiato, tecnicamente non complesso, che propone una serie di modulazioni di passaggio (Do maggiore, Mi minore, La minore e infine Do Maggiore), che assecondano le alterazioni presenti nella melodia stessa. Non manca, sul finale del penultimo verso («Di voi sempre cantando così») un accordo di sesta napoletana, ad armonizzare un Si $\flat$ in un accorato salto di quinta (Si $\flat$ -Fa), seguito da un lamentoso vocalizzo discendente sul verso seguente.

ESEMPIO 3 – I, n. 3

Il conte

chitarra

³³ Cfr. GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, [...] «facsimile dell'autografo Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale (UU 2, 1-2)», Lucca, LIM, 1993 (sulla tradizione esecutiva si veda il saggio di Philip Gossett).

Una tradizione mai documentata vuole che questa parte di chitarra fosse opera dallo stesso primo interprete del Conte, il tenore Manuel García. Compositore anch'egli, di opere, operette, ma anche pezzi brevi, era solito accompagnarsi con questo strumento. Aveva una certa conoscenza della musica popolare andalusa e compose diverse *seguidillas* prendendo spunto dall'omonimo genere cantato di derivazione tzigana accompagnato appunto dalla chitarra. A Parigi, dove soggiornò a lungo, prese parte a circoli culturali in cui si ragionava sull'unità tra cultura d'arte e popolare (in particolare fu amico di George Sand).³⁴ Dovette sentirsi dunque a suo agio nella parte del cantore di strada, gestendo una libertà esecutiva (che dall'accompagnamento dovette sicuramente estendersi anche alla parte di canto) concessagli da Rossini.

La scelta di Rossini di non scrivere l'accompagnamento della serenata si può leggere in diversi modi. Da una parte si può guardare indietro, all'opera buffa napoletana, e alla convenzione, a cui si è già fatto cenno, di affidare a personaggi popolari l'esecuzione in scena di musiche e canti con strumenti (come la chitarra) dei quali non era scritta integralmente la parte. Dall'altra c'è la nascente tradizione della canzone napoletana otto-novecentesca, che nelle performance minimali (senza pianoforte e senza orchestra) è accompagnata dalla chitarra con semplici arpeggi. Paisiello e Mozart avevano fatto delle loro serenate piccoli gioielli, buoni ancora per le raffinate orecchie aristocratiche dei committenti. Rossini tratta la serenata crudamente per quello che è: «una canzonetta, così alla buona», proprio come la definisce Figaro.

La distanza dal non-modello di Paisiello è intensa anche nella qualità della melodia. L'aria paiselliana è stabilmente nella tonalità d'impianto, con una successione armonica che non si allontana troppo dai gradi fondamentali (I, IV, V, con qualche passaggio a ii e iii). Un'unica breve modulazione alla dominante Fa maggiore è sulla cadenza intermedia della seconda e terza strofa, ma viene subito smentita dall'interludio strumentale che riprende la tonalità d'impianto (Si bemolle maggiore). La linea melodica di venti battute divise in dodici più otto da un interludio strumentale è però interamente costituita da chiari incisi di due battute l'uno. Se un affetto si volesse evocare in questo brano non potrebbe essere che la *serenità*.

La canzone di Rossini, già a battuta 5 presenta un cromatismo (un Re#) che lascia incerti sulla qualità della cadenza (modulazione alla dominante o cadenza sospesa?). Seguono i passaggi modulanti nella parte intermedia che accompagnano l'eccitata salita verso il Mi^b coronato, acme del brano. Quindi c'è l'accorato ritornello con il secondo grado abbassato (Si^b), e ben due melismi discendenti prima della 'serena' conclusione in Do Maggiore. C'è tutto il *pathos* dell'ossessione amorosa, pur se placato in qualche modo, dalla ripetizione strofica, unica reminiscenza di un cantare contadino che proprio nella rigidità formale della ripetizione trova una sorta di anestetizzato straniamento.

³⁴ Su Manuel Garcia e sul suo ruolo nel *Barbiere di Siviglia* si veda JAMES RADOMSKI, *Manuel Garcia (1775-1832). Chronicle of the Life of a bel canto Tenor at the dawn of Romanticism*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2000; SAVERIO LAMACCHIA, *Il vero Figaro e il falso Lindoro: riesame del «Barbiere» di Rossini*, PhD, Università degli studi di Bologna, a.a. 2003-2004, cap. II.

Gli espedienti patetici messi in atto da Rossini (oscillazione maggiore-minore, sesta napoletana, presenza di un'acme melodico) sono ravvisabili invece in certa produzione da salotto coeva. In particolare se ne trovano esempi nei *Passatempi musicali* pubblicati a Napoli negli anni Venti dell'Ottocento per opera di Guillaume L. Cottrau che contenevano diverse canzonette anonime prevalentemente in dialetto del sud Italia (alcune provenienti dalla strada, altre forse composte dallo stesso Cottrau) armonizzate per pianoforte, ma anche brani di Rossini e Donizetti.³⁵

Queste pubblicazioni hanno avuto con i repertori della cultura orale, soprattutto urbana e in particolare napoletana, un rapporto controverso. Li hanno consegnati alla storia, ma in una forma scritta, ormai fissa e adattabile ad ambienti borghesi. Spesso, in tale nuova forma, tornarono ad essere cantate dai posteggiatori o da altri suonatori ambulanti, molti dei quali erano in grado di leggere la musica e avevano competenze nell'armonizzare melodie, testimoniando l'esistenza di un circuito popolare-colto-popolare, orale-scritto-orale che probabilmente più di una volta si è attivato nella storia musicale del nostro paese.³⁶

Gli stilemi utilizzati nella serenata di Rossini rimarranno a lungo sia nelle romanze da salotto, sia nella canzone napoletana d'autore, fino alle 'canzonette' incise negli anni Venti del Novecento.³⁷ Alcuni espedienti melodico-armonici si trovano in *La canzone dell'amore* (meglio conosciuta come *Solo per te Lucia* dall'incipit del ritornello) di Cesare Bixio e Bixio Cherubini, una serenata inserita nel primo film sonoro italiano. Lo stesso Cherubini compose insieme a Stocchetti una canzone incisa da Daniele Serra che si intitola la *Canzone di Figaro*, una drammatica canzone realista in ritmo di tango che narra la vicenda di un Figaro, guarda caso sivigliano, che a pagamento canta serenate. Costretto da un brutale signore a cantarne una sotto il balcone di una ragazza di cui è innamorato, ammutolisce e finisce per ricevere una coltellata dal committente. Parodistico invece è l'uso delle convenzioni da 'serenata' da parte del futurista Rodolfo De Angelis che, in *Serenata con jazz-band*, mette in atto tutto l'apparato di stilemi, ormai divenuti stereotipi, come il secondo grado abbassato, i melismi lamentosi e altro ancora, senza però riuscire a svegliare la ragazza, nonostante il fragore di tromboni e grancassa.

³⁵ Cfr. *Passatempi Musicali o sia Raccolta di Ariette e Duettini per camera inediti, Romanze francesi nuove, Canzoncine Napolitane e Siciliane, Variazioni pel canto, piccoli Divertimenti per Pianoforte, Contradanze, Walz, Balli diversi etc. (Napoli 1824-25). Musiche di Donizetti, Rossini e altri per Canto e Pianoforte e Pianoforte solo*, a cura di Ignazio Macchiarella, Bologna, U.T. Orpheus Edizioni, 1998, vol. I.

³⁶ Suonatori ambulanti come per esempio gli arpisti lucani di Viggiano, avevano in repertorio anche brani operistici. Un altro esempio dell'istaurarsi di un circuito popolare-colto-popolare, fu la diffusione, a partire dal Cinquecento, dell'improvvisazione poetica cantata in ottave di temi cavallereschi o, nel periodo successivo alla Controriforma, l'affermarsi di pratiche liturgiche corali nelle confraternite popolari, cfr. GIOVANNI KEZICH, *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986 e IGNAZIO MACCHIARELLA, *Il falso bordone tra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM, 1995. Nel canto amoroso da serenata del resto non pochi riferimenti si potrebbero rintracciare nei repertori della poesia scritta.

³⁷ Il passaggio dal canto di strada napoletano alla canzone scritta è trattato particolarmente in ROBERTO DE SIMONE, *Una disordinata storia della canzone napoletana*. Napoli, Valentino, 1996. Citiamo anche le profetiche pagine di DIEGO CARPITELLA, *Musica popolare e musica di consumo*, in Id., *Conversazioni sulla musica* cit., pp 41-51.

3. Breve conclusione sulla strada: intreccio di canti, incontro di uomini

La serenata è un genere musicale *en plein air*. Giardini, piazze e strade ne sono lo scenario. La strada cittadina è anche luogo deputato all'incontro e alla mescolanza tra i ceti sociali e favorevole dunque allo scambio di prodotti materiali o immateriali, come la musica.

Le serenate del *Barbiere di Siviglia* (da Beaumarchais a Rossini), verosimilmente testimoniano di questo tipo di incontro facendo di un *topos* teatrale-musicale un punto centrale del contratto di alleanza che si stipula talvolta tra i personaggi di rango elevato e i loro collaboratori di estrazione popolare. Questo contratto viene suggellato addirittura da uno scambio di abiti e di ruoli (come in *Don Giovanni* e *Nozze di Figaro*).

Nel *Barbiere di Siviglia* non c'è reciproco travestimento tra il Conte e Figaro ma è comunque il mascheramento di Almaviva a ingannare Rosina e a costringere il «signor continuo» a destreggiarsi tra versi improvvisati e accompagnamento musicale. Il contratto tra i due uomini (in tutte le versioni a partire da quella di Beaumarchais) è invece chiaramente sancito da un gesto spontaneo del barbiere-musico: il prestito della chitarra, lo strumento che, anche ai tempi di Rossini, era simbolo di ibridazione sociale.

Nel *Barbiere* la chitarra compare in tutte e due le serenate a definire il contesto del canto di strada. I due momenti si contrastano e completano: l'uno descrive una *performance* musicale preparata, commissionata, interpretata e pagata da un nobiluomo, l'altro mantiene la freschezza del cantare estemporaneo e alla buona. Due modi di essere della *performance* sotto la finestra, che convivevano tranquillamente nelle città del centro-sud Italia.

È molto difficile trovare contatti tra le serenate operistiche oggetto di questo saggio e le 'vere' serenate popolari, ad eccezione, forse, dell'uso comune della forma strofica. Mi stimola però il contrasto tra la *serenità* delle canzoni di Paisiello e Mozart, alla quale si può in parte accostare anche la cavatina di Almaviva in Rossini, e il tono più lamentoso della seconda serenata del *Barbiere*. Le due corde, è vero, sono attribuibili a differenti scelte stilistiche dei compositori ma, a ben vedere, sono anche giustificate dalla complessità dell'espressione amorosa, che richiede, per la conquista di un altro cuore, ora la baldanza, ora la pietà:

Calasciuncello mio, calasciuncello,
cumme te voglio romper' e scassare!
Da stamattina ca' ncuollo te porto
nisciuna nenna m'he fatt'affacciare.
Calasciuncello mio se vota e dice:
«Mietteme 'ncorda ca voglio sunare:
tanto che voglio fa' nu suon'affritto,
la nenna ca tu vuo' facci' affacciare!»³⁸
(Vomero, NA)

³⁸ *Canzoniere Italiano* cit., II, p. 355.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Libretto di Cesare Sterbini

Edizione a cura di Stefano Piana,
con guida musicale all'opera



Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*.

Il barbiere di Siviglia, libretto e guida all'opera

a cura di Stefano Piana

Il libretto che qui si presenta sulla base dell'edizione stampata per la *première* al Teatro Argentina di Roma (20 febbraio 1816), è aperto da un celebre *Avertimento al pubblico*, nel quale Cesare Sterbini tocca alcune questioni che in prospettiva storica si rivelano piuttosto interessanti.¹ L'intento principale è d'invocare una sorta di indulgenza anticipata per aver ripreso il soggetto di una fortunata opera di Paisiello del 1782,² ma Sterbini finisce così per dichiarare in maniera esplicita la sua fonte principale, costituita proprio dal libretto intonato dal collega. E poi si spinge oltre, segnalando la necessità di inserire nella vecchia struttura «nuove situazioni di pezzi musicali». Nell'opera di primo Ottocento si era ormai consolidato un sistema di convenzioni per molti aspetti diverso da quello che vigeva anche solo un trentennio prima: il librettista fa qui riferimento in particolare alla necessità di includere brani quali l'introduzione, che di consueto era costituita da una scena piuttosto ampia, conclusa da un concertato di una certa importanza, o il finale primo, verso cui era uso fare tendere quasi l'intera struttura drammatica e dove si inserivano colpi di scena che portavano a chiudere l'atto nello scompiglio generale.

Piuttosto numerose (se non altro ben al di sopra della media consueta) sono le divergenze che si riscontrano tra il testo stampato nel primo libretto e quello musicato in partitura. Alcune di queste si possono forse imputare alla gran fretta con cui si dovette preparare il tutto: tali possono essere considerate ad esempio le parti che qua e là mancano nel testo stampato e che sono presenti invece in partitura, come i versi isolati nella serenata iniziale del Conte o nella cavatina di Figaro (la cui assenza finisce per

¹ Il frontespizio recita: «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 / DA RAPPRESENTARSI / NEL NOBIL TEATRO / DI TORRE ARGENTINA / NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1816. / Con Musica del Maestro / GIOACHINO ROSSINI. / ROMA / Nella Stamperia di Crispino Puccinelli / presso S. Andrea della Valle». Nella trascrizione abbiamo scelto di non modernizzare la grafia.

² Per lungo tempo attribuito a Giuseppe Petrosellini, tale testo è in realtà opera di un autore sconosciuto che si limitò a tradurre e a risistemare in versi la celebre commedia omonima di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1775). Un confronto anche rapido tra questo libretto e quello di Sterbini rivela il grande debito del secondo rispetto al primo in quanto a distribuzione della materia drammatica e persino versificazione (alcuni passi dei due testi suonano del tutto simili). Per una discussione su tale attribuzione si rimanda tra l'altro al volume stampato in occasione della recente esecuzione veneziana (giugno 2004) del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello («La Fenice prima dell'opera» 6, 2004).

rompere la regolare struttura delle quartine del testo poetico), o addirittura la totale omissione del breve monologo di Fiorello nell'atto primo dopo il duetto tra il Conte e Figaro. In quest'edizione si è deciso di integrare nel testo tali versi tra parentesi quadra, come pure si è proceduto al completamento di alcune didascalie poste subito dopo l'indicazione di scena che nell'originale risultano palesemente incomplete o del tutto assenti. Vi è però anche un buon numero di casi nei quali il testo musicato si scosta in maniera piuttosto netta da quello stampato: non si tratta delle divergenze consuete che si riscontrano sovente nella letteratura operistica, ma di punti nei quali la partitura offre una vera e propria versione alternativa, dotata tra l'altro di coerenza metrica e dignità poetica. Si va dai versi di recitativo risistemati, alle quartine sostituite (accade ad esempio nella cavatina di Figaro), sino al punto forse più evidente, nel finale primo poco prima del «Largo concertato», dove ben quattordici versi del libretto stampato vengono sostituiti *in toto* da dieci versi dal significato simile ma dalla struttura metrica in parte diversa. La scelta di quest'edizione è di presentare nel corpo principale la versione del libretto a stampa (parole e versi non intonati sono resi in corsivo nel testo), e di segnalare mediante un apparato di note con numeri romani i punti nei quali la partitura si differenzia in maniera significativa, tralasciando dunque varianti meramente grafiche o di importanza trascurabile.

Alle note in numeri arabi è demandata, come di consueto, la funzione di rimando alla guida all'ascolto.³

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 51
	<i>Scena V^a</i>	p. 65
ATTO SECONDO		p. 81
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 101
	<i>Le voci</i>	p. 103

³ Per l'analisi si fa riferimento a GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Alberto Zedda, Milano, Ricordi, © 1969 (PR 1044); i luoghi degli esempi vengono individuati mediante l'indicazione del numero musicale, seguiti dalla cifra di richiamo e il numero di battute (in esponente) che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra); le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori). Nella descrizione dei brani si farà talora uso di termini che si riferiscono alla cosiddetta «solita forma», che prevede la suddivisione di un duetto o di un concertato in un «tempo d'attacco», tonalmente aperto, dove l'azione scenica procede per arrivare a un culmine che innescherà la successiva sezione, il «cantabile» o «largo concertato», tonalmente chiuso e in tempo lento o moderato, dove i personaggi meditano sull'accaduto. Il successivo «tempo di mezzo» farà procedere ulteriormente l'azione e condurrà alla «stretta», tonalmente chiusa, dove i personaggi traggono ciascuno le proprie conclusioni.

ALMAVIVA, O SIA L'INUTILE PRECAUZIONE [IL BARBIERE DI SIVIGLIA]

Commedia del signor Beaumarchais di nuovo interamente versificata,
e ridotta all'uso dell'odierno teatro musicale italiano da Cesare Sterbini romano.

Da rappresentarsi nel nobile Teatro di Torre Argentina
nel carnevale dell'anno 1816 con musica del maestro Gioachino Rossini.

PERSONAGGI

IL CONTE D'ALMAVIVA	Tenore
BARTOLO, <i>dottore in medicina, tutore di Rosina</i>	Basso
ROSINA, <i>ricca pupilla in casa di Bartolo</i>	Contralto
FIGARO, <i>barbiere</i>	Basso
BASILIO, <i>maestro di musica di Rosina, ipocrita</i>	Basso
BERTA, <i>vecchia governante in casa di Bartolo</i>	Soprano
FIGRELLO, <i>servitore di Almaviva</i>	Basso
AMBROGIO, <i>servitore di Bartolo</i>	Basso
UN UFFICIALE	Basso
UN ALCADE, O MAGISTRATO	Basso

Un notaro.

Alguazils, o siano agenti di polizia.

Soldati.

Suonatori di istrumenti.

La scena si rappresenta in Siviglia.

AVVERTIMENTO AL PUBBLICO

La commedia del signor Beaumarchais intitolata *Il barbiere di Siviglia*, o sia *L'inutile precauzione* si presenta in Roma ridotta a dramma comico col titolo di *Almaviva*, o sia *L'inutile precauzione* all'oggetto di pienamente convincere il pubblico de' sentimenti di rispetto e venerazione che animano l'autore della musica del presente dramma verso il tanto celebre Paisiello che ha già trattato questo soggetto sotto il primitivo suo titolo.

Chiamato ad assumere il medesimo difficile incarico il signor maestro Gioachino Rossini, onde non incorrere nella taccia d'una temeraria rivalità coll'immortale autore che lo ha preceduto, ha espressamente richiesto che *Il barbiere di Siviglia* fosse di nuovo interamente versificato, e che vi fossero aggiunte parecchie nuove situazioni di pezzi musicali, che eran d'altronde reclamate dal moderno gusto teatrale cotanto cangiato dall'epoca in cui scrisse la sua musica il rinomato Paisiello.

Qualche altra differenza fra la tessitura del presente dramma e quella della commedia francese sopraccitata fu prodotta dalla necessità d'introdurre nel soggetto medesimo i cori, sì perché voluti dal moderno uso, sì perché indispensabili all'effetto musicale in un teatro di una ragguardevole ampiezza. Di ciò si fa inteso il cortese pubblico anche a discarico dell'autore del nuovo dramma, il quale senza il concorso di sì imponenti circostanze non avrebbe osato introdurre il più piccolo cangiamento nella produzione francese già consagrada dagli applausi teatrali di tutta l'Europa.

ATTO PRIMO

Il momento dell'azione è sul terminar della notte. La scena rappresenta una piazza nella città di Siviglia. A sinistra è la casa di Bartolo con ringhiera praticabile circondata da gelosia che deve aprirsi e chiudersi a suo tempo con chiave.¹

SCENA PRIMA

FIORELLO con lanterna nelle mani introducendo nella scena vari suonatori di strumenti. Indi il CONTE avvolto in un mantello

FIORIELLO (*avanzandosi con cautela*)

Piano pianissimo^{2a}

senza parlare

tutti con me

venite qua.

CORO

Piano pianissimo

eccoci qua.

FIORIELLO

Tutto è silenzio,

nessun qui sta

che i nostri canti

possa turbar.

¹ Sinfonia. *Andante maestoso-Allegro con brio* – c, Mi.

Aprè *Il barbiere di Siviglia* il brano strumentale forse più noto di Rossini, e nel contempo tra quelli che il compositore ha utilizzato più di frequente: composta originariamente per *Aureliano in Palmira*, opera seria del 1813, la sinfonia fu infatti riutilizzata nel 1815 per un'altra opera seria, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, sino a finire (nel 1816) per legare definitivamente la sua fama a quella del *Barbiere di Siviglia*. Si tratta di un brano che ricalca senza eccezioni il *topos* definito da Philip Gossett nel 1979: un'introduzione lenta seguita da un tempo principale, che è una sorta di 'forma-sonata' senza sviluppo. Qui Rossini riesce a raggiungere un aureo equilibrio formale che pone il brano a eguale distanza sia dalle brevi e leggere sinfonie delle opere giovanili, sia dal monumentalismo della maturità (*Semiramide*). Dopo un'introduzione lenta, dove una distesa melodia di violini e flauto è preceduta da un *incipit* melodicamente frammentario e armonicamente cangiante (quasi una 'messa in moto' della macchina musicale), il tempo principale si apre sul celeberrimo primo tema in mi:

ESEMPIO 1 (Sinfonia, 3^a)



La successiva sezione in *fortissimo* che, con un procedimento tipico delle sinfonie classiche d'oltralpe, è tutta melodicamente costruita su quell'anacrusi di tre crome del tema precedente, costituisce il ponte modulante verso un secondo tema esposto come prassi nella relativa maggiore (Sol), dall'andamento assai differente rispetto al primo, caratterizzato dal contrasto tra l'inflessione cantabile iniziale e lo spigliato ritmo anapestico che chiude la frase:

ESEMPIO 2 (8^1)

Chiude la prima esposizione come da prassi un *crescendo* che, come tutti i *crescendo* rossiniani, deve il suo irresistibile effetto all'iterazione quasi ossessiva di una semplice formula melodico-armonica, composta prosodicamente in modo che la conclusione di un frammento si risolva all'inizio di quello successivo (cfr. anche nota 7):

ESEMPIO 3 (10)



Il *crescendo* sfocia in un *fortissimo* in Sol che chiude la prima esposizione. Nella seconda il primo tema è direttamente giustapposto al secondo e al *crescendo* (la cui esposizione in Mi garantisce la coerenza tonale del brano), e conduce il brano ad una fragorosa e rapida coda che conclude con grande effetto una sinfonia di certo degna della sua fama.

^{2a} n. 1. Introduzione. [Scena.] *Moderato* – $\frac{3}{4}$, Sol.

Il primo numero dell'opera costituisce un buon esempio di ciò che Sterbini intende quando nell'*Avvertimento al*

CONTE (*sottovoce*)
Fiorello... Olà...

FIORIELLO
Signor, son qua.

CONTE
Ebben... gli amici?...

FIORIELLO
Son pronti già.

CONTE
Bravi, bravissimi,
fate silenzio,

piano pianissimo
senza parlar.

CORO
Piano pianissimo
senza parlar.

(I suonatori accordano gl'istromenti, e il Conte canta accompagnato da essi)

CONTE
Ecco ridente in cielo^{2b}
spunta la bella aurora,

segue nota 2a

pubblico parla della necessità di aggiungere rispetto al libretto scritto per Paisiello «parecchie nuove situazioni di pezzi musicali». Per ottemperare alla convenzione primo-ottocentesca secondo la quale un'opera deve essere aperta da un'introduzione di una certa ampiezza che preveda la partecipazione di alcuni personaggi e del coro, il librettista prende spunto dal solo del Conte che apriva *Il barbiere* di Paisiello (peraltro direttamente ispirato a Beaumarchais), lo trasforma in serenata e lo amplia incorniciandolo con due scene: nella prima un coro di suonatori si appresta sotto la guida di Fiorello (servo del Conte) ad accompagnare la serenata di Almaviva, nella seconda (che chiude l'introduzione) i medesimi suonatori ringraziano un po' troppo rumorosamente il Conte per la sua magnanimità. Ne risulta un'introduzione che dal punto di vista musicale ha un peso specifico comparabile ad altri pezzi analoghi rossiniani, e dal punto di vista drammatico assolve (anche se forse in maniera meno netta rispetto ad altre occasioni) a quella funzione di fissazione della situazione iniziale che «il moderno gusto teatrale» richiedeva al brano di apertura. La fotografia iniziale che propone quest'introduzione è dunque quella di un nobile innamorato, sufficientemente facoltoso da poter permettersi di pagare profumatamente uno stuolo di suonatori il cui compito è accompagnarlo nella serenata alla sua bella. La Siviglia ancora avvolta nelle ultime propaggini della notte è efficacemente dipinta da Rossini con una melodia il cui movimento ascendente legato è bruscamente interrotto da veloci terzine di semicrome:

ESEMPIO 4 (n. 1 – 19¹⁴)



La coerenza musicale della scena è formalmente garantita da una solida struttura di tipo A-B-A', dove la parte A è costituita dalla melodia dell'es. 4 e dai suoi sviluppi impreziositi da un'orchestrazione raffinata, mentre la parte B, tonalmente un po' più variegata, è costituita principalmente da una figura di crome in pizzicato al termine della quale è collocata l'entrata del Conte, che funge da pretesto scenico-musicale per l'innescio della ripetizione della sezione A. Sopra tale tappeto musicale, nel quale dominano indicazioni quali *pianissimo* o *sottovoce*, Rossini colloca una parte vocale costruita perlopiù su frammenti sussurrati a mezza voce dai personaggi e dal coro, la cui coerenza è però abilmente garantita da una solida struttura formale.

^{2b} n. 1: Cavatina. *Largo-Allegro* – $\frac{2}{4}$ -e, Do

Il soffice tappeto musicale sussurrato sottovoce della sezione precedente viene spezzato dal primo *fortissimo* dell'opera, che è il segnale d'inizio della serenata (o, forse più precisamente, «mattinata») del Conte, il punto centrale dell'introduzione. Si tratta di un'aria completa, composta come consuetudine da un *cantabile* in tempo moderato a cui segue una cabaletta in tempo più veloce dal piglio virtuosistico. Su un accompagnamento orchestrale a tratti piuttosto elaborato (soprattutto in certe figurazioni dei legni) e arricchito dalla presenza delle chitarre e dei sistri, il Conte sfoggia un'elegante ed elaborata linea melodica non scevra da arabeschi e da increspature armoniche:

ESEMPIO 5 (23⁴)



e tu non sorgi ancora
e puoi dormir così?
Sorgi, mia *bella*¹ speme,
vieni, bell'idol mio,
rendi men crudo, oh dio,
lo stral che mi ferì.
Oh sorte!^{II} Già veggo
quel caro sembiante;
quest'anima amante
ottenne pietà.
Oh istante d'amore!
[Felice momento!]
Oh dolce contento
che eguale non ha.
Ehi Fiorello?...^{2c}

FIORELLO

Mio signore.

CONTE

Di', la vedi?...

FIORELLO

Signor no.

CONTE

Ah ch'è vana ogni speranza!

FIORELLO

Signor Conte, il giorno avanza.

CONTE

Ah che penso, che farò?

Tutto è vano... Buona gente!

CORO (*sottovoce*)

Mio signore.

CONTE

Avanti, avanti.

(*Dà la borsa a Fiorello, il quale distribuisce denari a tutti*)

Più di suoni, più di canti
io bisogno ormai non ho.

FIORELLO

Buona notte a tutti quanti
più di voi che far non ho.^{III}

(*I suonatori circondano il Conte ringraziandolo e baciandogli la mano e il vestito. Egli, indispettito per lo strepito che fanno, li va cacciando. Lo stesso fa anche Fiorello*)

CORO

Mille grazie... mio signore...^{2d}
del favore... dell'onore...

segue nota 2b

La melodia del *cantabile*, che oggi tutti gli appassionati d'opera associano indissolubilmente alla serenata del Conte, è in realtà un autoimprestito: proviene ancora dall'*Aureliano in Palmira*, dove Rossini la utilizza per la severa e solenne preghiera ad Iside che apre l'opera. Tale tema mostra però di reggere bene il drastico cambiamento di contesto musicale, anche perché il compositore lo arricchisce di raffinate elaborazioni come nell'esempio precedente. La cabaletta che segue, introdotta da un breve e brillante inciso dei fiati, è di carattere assai diverso e molto più brillante: concede all'interprete di mostrare ulteriormente le proprie doti virtuosistiche, e chiude un brano la cui elaborata ricchezza vocale e strumentale acquisisce anche la precisa funzione drammatica di mostrare il nobile che tenta di sedurre il cuore dell'amata esibendo tutti i mezzi vocali e strumentali a sua disposizione. Tutto ciò sarà reso ancora più chiaro dal confronto tra questo brano e la successiva canzone di Lindoro (n. 3 della partitura, cfr. nota 4).

¹ «dolce».

^{II} «Tacete!».

^{2c} n. 1. Seguito dell'introduzione [scena]. *1 Tempo*

La constatazione dell'inutilità dell'esibizione e la conseguente voglia di distribuzione della paga ai suonatori (un'efficace 'discesa' drammatica rispetto all'ambiziosa tirata precedente) sono accompagnate dai temi A e B utilizzati nella scena d'apertura. Per permettere al compositore di chiudere con una stretta, in ossequio alle consuetudini, il librettista inventa una piccola scena nella quale la spropositata gratitudine dei suonatori irrita il Conte e Fiorello; trovata, questa, che scenicamente contribuisce a dipingere la prodigalità di Almaviva (sarà una costante durante tutta l'opera).

^{III} «SO».

^{2d} n. 1. [Stretta]. *Vivace – g, Sol.*

Rossini realizza musicalmente la 'discesa' in maniera piuttosto abile, ponendo in apertura della stretta un tema

Ah di tanta cortesia
obbligati in verità.
(Oh che incontro fortunato!
È un signor di qualità.)

CONTE

Basta basta, non parlate...
ma non serve, non gridate...
maledetti, andate via...
ah canaglia, via di qua.
Tutto quanto il vicinato,
questo chiasso sveglierà.

FIORELLO

Zitti, zitti... che rumore!...
Ma che onore? Che favore!...
Maledetti, andate via,
ah canaglia, via di qua.
Ve' che chiasso indiato, volato,
ah che rabbia che mi fa.

(I suonatori partono)

CONTE

Gente indiscreta!...^{IV} Ah quasi
con quel chiasso importuno
tutto quanto il quartier han risvegliato.
Alfin sono partiti!...^{IV}
(Guardando verso la ringhiera)
E non si vede!

È inutile sperar.
(Passeggia riflettendo)

(Eppur qui voglio
aspettar di vederla. Ogni mattina
ella su quel balcone
a prender fresco viene in sull'aurora.
Proviamo.) Olà, tu ancora
ritirati, Fiorel.

FIORELLO

Vado. Là in fondo
attenderò suoi ordini.
(Si ritira)

CONTE

Con lei
se parlar mi riesce
non voglio testimoni. Che a quest'ora
io tutti i giorni qui vengo per lei
deve essersi avveduta. Oh vedi, Amore
a un uomo del mio rango
come l'ha fatta bella!... eppure!... eppure!...
Oh deve esser mia sposa!...

(Si sente da lontano venire Figaro cantando)

Chi è mai quest'importuno?...
Lasciamolo passar; sotto quegli archi
non veduto vedrò quanto bisogna;
già l'alba è appena, e Amor non si vergogna.
(Si nasconde sotto il portico)

segue nota 2d

strumentale sbarazzino caratterizzato dalle appoggiature accentate, davvero lontano dalle elaborate raffinatezze precedenti:

ESEMPIO 6 (26⁴⁹)



A ciò segue un *crescendo* (bissato come da prassi), nel quale sembra quasi che il Conte e Fiorello cerchino disperatamente di fermare il meccanismo musicale che il coro con le sue incalzanti terzine di crome ha innescato: non vi riescono, anzi, vengono pure loro coinvolti. Il tutto culmina in un passo da suonarsi a *tutta forza* che sancisce definitivamente la vanità dei tentativi messi in opera dal Conte e dal suo servo; solo nell'ultima decina di battute infatti, con l'allontanarsi dei rumorosi suonatori, la musica ritrova la via del *piano* e del *pianissimo*. Non sarà questa l'unica volta in quest'opera dove a una forma musicale codificata dalla prassi (il *crescendo*) corrisponde una situazione scenica (lo strepito crescente dei suonatori) che le calza a pennello: musica e dramma trovano qui procedimenti analoghi che si amplificano e si svelano a vicenda.

^{IV} «FIORELLO / Ah quasi [...] Alfin sono partiti!... / CONTE /».

SCENA II^a

FIGARO con chitarra appesa al collo, e detto

FIGARO

La ran la lera³
 la ran la là.
 Largo al factotum
 della città.
 Presto a bottega,
 che l'alba è già.
 La ran la lera
 la ran la là.
 Ah che bel vivere,
 che bel piacere
 per un barbiere
 di qualità!

Ah bravo Figaro,
 bravo bravissimo,
 fortunatissimo
 per verità!
 La ran la lera
 la ran la là.
 Pronto a far tutto
 la notte e il giorno,
 sempre d'intorno
 in giro sta.
 Miglior cuccagna
 per un barbiere,
 vita più nobile
 no, non si dà.
 Rasori e pettini,
 lancette e forbici,

³ n. 2. Cavatina Figaro. *Allegro vivace* – ♩, Do.

La pace dell'alba subisce un ulteriore e definitivo colpo con l'uscita in scena di Figaro, impegnato da quell'autentico torrente in piena di musica e parole che è la sua celeberrima cavatina. Si tratta forse di un brano la cui fama ha valicato i confini dell'opera invadendo altri territori: se da una parte frammenti di testo («Figaro qua, Figaro là», «Uno alla volta, per carità», eccetera) sono diventati luoghi comuni dell'espressione verbale sfruttati come è ovvio anche nel campo cinematografico e pubblicitario, dall'altra la musica è diventata un patrimonio così trasversale da trasformarsi anche una sorta di *cover* per il genere leggero, sfruttata da gruppi come il Quartetto Cetra sino a Elio e le Storie Tese. Rossini riesce a creare tale dirompente flusso musicale ricorrendo a un'abilissima combinazione di alcuni incisi melodici, esposti nell'introduzione orchestrale, tutti basati sulle terzine di crome, che sembrano quasi venir generati l'uno dall'altro:

ESEMPIO 7 (n. 2 – ¹⁶31, A; 31, B; 31²⁰, C)



L'indaffaratissimo barbiere si inserisce in tutto ciò dapprima in lontananza poi, giunto sul palco, con un esordio spettacolare, portato già nelle prime battute ad avvicinarsi al limite acuto della propria estensione. Il lungo testo viene sciorinato con una linea vocale sillabica sempre basata sulle crome terzinate, interrotta per un momento, verso la metà, da un'efficace e ben calibrata pausa musicale e teatrale, dove l'incedere ritmico si fa un po' più libero e meno stringente (la strofa «V'è la risorsa poi del mestiere», che si trova solo in partitura). È un breve respiro, che evidenzia ancora di più il rinnovato incalzare della musica che, da quando Figaro evoca la folla che lo cerca, diventa, in virtù dell'inciso B (es. 7: un altro di quei temi costruiti in modo che la risoluzione ritmica sia sempre all'inizio del frammento successivo), sempre più inarrestabile: è come se il compositore lanciasse la sua macchina musicale a velocità folle e incontrollabile. È una conclusione che riesce, nonostante il ritmo tenuto altissimo sin dall'inizio, a imprimere un'accelerazione ulteriore. Dopo la serenata (e tutto ciò che ne è seguito) e questa entrata di Figaro, i poveri abitanti di Siviglia non possono più dormire, e solo la bella Rosina sembra al momento non reagire minimamente a tutto ciò.

al mio comando
tutto qui sta.
*Se poi mi capita
il buon momento...
nel mio mestiere
voglio per cento...*^v

La ran la lera
la ran la là.

Tutti mi chiedono,
tutti mi vogliono,
donne, ragazzi,
vecchi, fanciulle,
qua la parrucca...
presto la barba...
qua la sanguigna...
[presto, il biglietto...]

Figaro... Figaro...
Son qua, son qua...

Ohimè che furia,
ohimè che folla,
uno alla volta
per carità.

Figaro... Figaro...
Eccomi qua.

Pronto prontissimo
son come un fulmine,
sono il factotum
della città.

Ah bravo Figaro,
bravo bravissimo,
fortunatissimo
per verità.

*La ran la lera
la ran la là.*^{vi}

Ah ah! che bella vita!
Faticar poco, divertirsi assai,
e in tasca sempre aver qualche doblone,
gran frutto della mia riputazione.
Ecco qua: senza Figaro
non si accasa in Siviglia una ragazza;
a me la vedovella
ricorre per marito: io colla scusa

del pettine di giorno,
della chitarra col favor la notte,
a tutti onestamente,
non fo per dir, m'adatto a far piacere,
oh che vita, che vita! Oh che mestiere!
Orsù, presto a bottega...

CONTE

(È desso, o pur m'inganno?)

FIGARO

(Chi sarà mai costui?)

CONTE

(Oh è lui senz'altro.)

Figaro!...

FIGARO

Mio padrone...

Oh chi veggo!... Eccellenza...

CONTE

Zitto, zitto, prudenza:
qui non son conosciuto,
né vo' farmi conoscere. Per questo
ho le mie gran ragioni.

FIGARO

Intendo, intendo.

La lascio in libertà.

CONTE

No...

FIGARO

Che serve?...

CONTE

No, dico: resta qua;
forse ai disegni miei
non giungi inopportuno... Ma cospetto,
dimmi un po', buona lana,
come ti trovi qua?... Poter del mondo,
ti veggo grasso e tondo...

FIGARO

La miseria, signore.

CONTE

Ah birbo!

FIGARO

Grazie.

^v «V'è la risorsa / poi del mestiere: / colla donnetta... / col cavaliere...».

^{vi} «A te fortuna / non mancherà».

CONTE

Hai messo ancor giudizio?...

FIGARO

Oh e come!... Ed ella

come in Siviglia?...

CONTE

Or te lo spiego. Al Prado

vidi un fior di bellezza, una fanciulla

figlia d'un certo medico barboglio

che qua da pochi dì s'è stabilito.

Io di questa invaghito

lasciai patria e parenti, e qua me n' venni,

e qui la notte e il giorno

passo girando a que' balconi intorno.

FIGARO

A que' balconi?... Un medico?... Oh cospetto,

siete ben fortunato;

su i maccheroni il cacio v'è cascato.

CONTE

Come?...

FIGARO

Certo. Là dentro

io son barbiere, perucchier, chirurgo,

botanico, spezial, veterinario,

il faccendier di casa.

CONTE

Oh che sorte!...

FIGARO

Non basta: la ragazza

figlia non è del medico. È soltanto

la sua pupilla!...

CONTE

Oh che consolazione!...

FIGARO

Perciò... Zitto!...

CONTE

Cos'è?

FIGARO

S'apre il balcone.

*(Si ritirano sotto il portico)*SCENA III^aROSINA, *indi* BARTOLO *sulla ringhiera, e detti*ROSINA *(guardando per la piazza)*

Non è venuto ancor. Forse...

CONTE *(uscendo dal portico)*

O mia vita,

mio nume, mio tesoro.

Vi veggo alfine! Alfine...

ROSINA

Oh che vergogna!...

(Cava una carta)

Vorrei dargli il biglietto.

BARTOLO *(di dentro)*

Ebben, ragazza...

(Il Conte si ritira in fretta)

Il tempo è buono?...

(Esce)

Cos'è quella carta?...

ROSINA

Niente, niente, signor: son le parole

dell'aria dell'«Inutil precauzione».

CONTE *(a Figaro)*

Ma brava! Dell'«Inutil precauzione»!

FIGARO *(al Conte)*

Che furba!

BARTOLO

Cosa è questa

«Inutil precauzione»?...

ROSINA

O bella! È il titolo

del nuovo dramma in musica.

BARTOLO

Un dramma? Bella cosa!

Sarà al solito un dramma semiserio;

un lungo malinconico noioso

poetico strambotto;

barbaro gusto! Secolo corrotto!

ROSINA *(si lascia cadere la carta in strada)*

Ah me meschina! L'aria m'è caduta!...

Raccoglietela presto...

BARTOLO

Vado, vado.

(Rientra)

ROSINA

Ps, ps.

CONTE (*fuori*)

Ho inteso.

(*Raccoglie la carta*)

ROSINA

Presto.

CONTE (*sottovoce*)

Non temete.

(*Si ritira*)BARTOLO (*fuori*)Son qua: dov'è?...
(*Cercando*)

ROSINA

Ah il vento

la porta via...

(*Additando in lontananza*)

guardate...

BARTOLO

Io non la veggo...

Eh signorina!... Non vorrei!... (Cospetto!

costei m'avesse preso!...) In casa, in casa,

animo su, a chi dico?... in casa, presto.

ROSINA

Vado, vado: che furia!...

BARTOLO

Quel balcone

voglio farlo murare.

Dentro, dico.

ROSINA

Oh che vita da crepare!

(*Rientra. Bartolo anch'esso rientra in casa*)SCENA IV^aCONTE e FIGARO, *indi* BARTOLO

CONTE

Povera disgraziata!

Il suo stato infelice

sempre più m'interessa!...

FIGARO

Presto, presto,

vediamo cosa scrive.

CONTE

Appunto, leggi.

FIGARO (*legge*)

«Le vostre assidue premure hanno eccitata la mia curiosità. Il mio tutore è per uscire di casa; appena si sarà allontanato procurate con qualche mezzo ingegnoso d'indarmi il vostro nome, il vostro stato e le vostre intenzioni. Io non posso giammai comparire al balcone senza l'indivisibile compagnia del mio tiranno. Siate però certo, che tutto è disposta a fare per rompere le sue catene la sventurata Rosina.»

CONTE

Si, sì, le romperà. Su, dimmi un poco, che razza d'uomo è questo suo tutore?

FIGARO

Un vecchio indemoniato
avaro, sospettoso, brontolone...

Avrà cent'anni indosso

e vuol fare il galante: indovinate,

per mangiare a Rosina

tutta l'eredità, s'è fitto in capo

di volerla sposare... Aiuto!

CONTE

Che?

FIGARO

S'apre la porta.

(*Sentendo aprir la porta della casa di Bartolo si ritirano in fretta*)

BARTOLO (*parlando verso le quinte*)

Fra momenti io torno;

non aprite a nessun. Se Don Basilio

venisse a ricercarmi, che m'aspetti.

(*Chiude la porta di casa, tirandola dietro di sé*)

Le mie nozze con lei meglio è affrettare.

Sì, dentr'oggi finir vo' quest'affare.

(*Parte*)CONTE (*fuori con Figaro*)

Dentr'oggi le sue nozze con Rosina?

Ah vecchio ribambito!

Ma dimmi or tu: chi è questo Don Basilio?...

FIGARO

È un solenne imbroglión di matrimoni,

un collo torto, un vero disperato,

sempre senza un quattrino...

Già, è maestro di musica:

insegna alla ragazza.

CONTE

Bene, bene,
tutto giova sapere. ^{vii}Ora *pensiamo*
della bella Rosina
a soddisfar le brame. ^{vii} Il nome mio
non le vo' dir, né il grado. Assicurar mi
vo' pria che ella ami me, me solo al mondo,
non le ricchezze e i titoli
del Conte d'Almaviva. Ah tu potresti...

FIGARO

Io?... no, signor: voi stesso
dovete...

CONTE

Io stesso? e come?

FIGARO

Zi... zitti: eccoci a tiro,
osservate... per bacco: non mi sbaglio;
dietro la gelosia sta la ragazza.
Presto presto all'assalto: niun ci vede.
(*Presentandogli la chitarra*)

In una canzonetta,
così, alla buona, il tutto
spiegatele, signor.

CONTE

Una canzone?

FIGARO

Certo; ecco la chitarra; presto, andiamo.

CONTE

Ma io...

FIGARO

Oh che pazienza!

CONTE

Ebben, proviamo.

(*Prende la chitarra, e canta accompagnandosi*)

Se il mio nome saper voi bramate,⁴
dal mio labbro il mio nome ascoltate.

Io sono Lindoro
che fido v'adoro,
che sposa vi bramo,
che a nome vi chiamo,
di voi sempre cantando così,
dall'aurora al tramonto del dì.

(*Di dentro si sente la voce di Rosina ripetere il ritornello della canzone*)^{viii}

FIGARO

Sentite?... ah, che vi pare?

CONTE

Oh me felice!

^{vii} «FIGARO / Ora pensate / della bella Rosina / a soddisfar le brame. / CONTE /»

⁴ n. 3. Canzone Conte. *Andante* – $\frac{6}{8}$, la.

Nel lungo recitativo che segue la sua cavatina, Figaro spiega al Conte (e agli spettatori) non poche cose riguardo la situazione familiare e il contesto nel quale si trova a vivere Rosina: che Almaviva si palesi a Rosina (come ella stessa aveva richiesto) tramite una «canzonetta, così, alla buona». Costui si presenterà non come nobile facoltoso, ma come il povero ma «amoroso e sincero» Lindoro, nel primo dei travestimenti che il Conte metterà in atto durante l'opera. I camuffamenti riguardano anche il versante musicale; grande è difatti la differenza che intercorre tra questa canzone e la cavatina dell'introduzione:

ESEMPIO 8 (n. 3 – 3641)



Tanto ricca ed elaborata risultava la linea melodica della cavatina (accompagnata da una sostanziosa cornice orchestrale), tanto semplice e toccante è la melodia di questa canzone in due strofe accompagnata dalla chitarra, il cui andamento sillabico è interrotto solo sporadicamente da sobri ornamenti (forse non a caso le biscrome dell'esempio sono collocate sotto la parola «bramate»). Il travestimento del Conte è dunque qui, prima ancora che scenico, musicale: fa parte del gioco drammatico (sempre sorvegliatissimo e mai banale) il fatto che sul cuore di Rosina abbia assai più efficacia questa semplice canzone che la sfarzosa cavatina di apertura, e soprattutto la constatazione che, almeno in prima battuta, costei si innamori non tanto del Conte, ma del suo mascheramento.

^{viii} « ROSINA / Segui, o caro, deh segui così! ».

FIGARO

Evviva,^{IX} a voi, seguite.CONTE (*canta*)

L'amoroso sincero Lindoro
non può darvi, mia cara, un tesoro.
Io ricco non sono
ma un core vi dono,
un'anima amante
che fida e costante
per voi sempre sospira così
dall'aurora al tramonto del dì.

ROSINA (*di dentro*)

L'amorosa sincera Rosina
il suo core a Lindo...

(Si sentono di dentro chiudere le finestre)

CONTE

Oh cielo!...

FIGARO

Nella stanza
convien dir che qualcuno entrato sia.
Ella si è ritirata.

CONTE

Ah cospettone,
io già deliro, avvampo!... Oh, ad ogni costo
vederla io voglio, vo' parlarle. Ah tu,
tu mi devi aiutar...

FIGARO

Ih, ih, che furia,
sì, sì, v'aiuterò.

CONTE

Da bravo: entr'oggi
vo' che tu m'introduca in quella casa.
Dimmi; come farai?... Via!... Del tuo spirito
vediam qualche prodezza.

FIGARO

Del mio spirito!...

Bene... vedrò... ma in oggi...

CONTE

Eh via, t'intendo,
va là, non dubitar; di tue fatiche
largo compenso avrai.

FIGARO

Davver?

CONTE

Parola.

FIGARO

Dunque oro a discrezione?

CONTE

Oro a bizzeffe.

Animo, via.

FIGARO

Son pronto. Ah, non sapete
i simpatici effetti prodigiosi
che ad appagare il mio signor Lindoro
produce in me la dolce idea dell'oro.

All'idea di quel metallo⁵

portentoso, onnipossente,
un vulcano la mia mente
già comincia a diventare.

CONTE

Su vediam di quel metallo
qualche effetto sorprendente,
del vulcan della tua mente
qualche mostro singolar.

FIGARO

Voi dovrete travestirvi
per esempio... da soldato.

^{IX} «Da bravo».⁵ n. 4. Duetto Conte-Figaro. *Allegro maestoso-Allegro* – c-3, Sol.

Dopo aver constatato l'efficacia dei consigli di Figaro, il Conte decide di assumerlo, confidando che l'investimento che sta per fare gli renderà molto di più rispetto al denaro appena speso inutilmente per i suonatori. È «l'idea di quel metallo» (ossia l'oro) che deve stimolare la 'genialità' di Figaro, la quale si estrinseca nel duetto che chiude la prima mutazione scenica dell'opera. Il brano si apre con due strofe parallele (la prima affidata a Figaro, la seconda al Conte) musicalmente abbastanza simili, chiuse entrambe con un passaggio virtuosistico terzinato che si attaglia al «vulcano» in cui si sta per trasformare la mente del *factotum*. Le due trovate che Figaro riesce alla fine a tirar fuori (ossia l'idea che il Conte si travesta da soldato e che si finga ubriaco, per riuscire a penetrare la roccaforte in cui Bartolo tiene segregata Rosina) sono organizzate musicalmente in due sezioni distinte, rese formalmente simili dal tema orchestrale già udito nelle due strofe di apertura:

CONTE
Da soldato?

FIGARO
Sì signore.

CONTE
Da soldato?... E che si fa?

FIGARO
Oggi arriva un reggimento.

CONTE
Sì, m'è amico il colonnello.

FIGARO
Va benon.

CONTE
Ma, e poi?

FIGARO
Cospetto!
Dell'alloggio col biglietto
quella porta s'aprirà.
Che ne dite, mio signore?
L'invenzione è naturale?^x

segue nota 5

ESEMPIO 9 (n. 4 – 137)

La chiusura di entrambe le sezioni è costituita da un *a due* nel quale i personaggi, sulla scorta di vocalizzi simili a quelli delle strofe di apertura, si compiacciono delle geniali invenzioni (e si può ravvisare in ciò lo sguardo ironico del compositore). L'abilità di Rossini, qui come in altri casi, sta nel riuscire ad organizzare una forma musicale unitaria e coerente, arricchita da richiami tematici adeguatamente disposti, ma al contempo sufficientemente libera da non imbrigliare la naturalezza dell'azione teatrale, che difatti qui scorre vivacemente. Chiude il duetto la consueta stretta di metro e tempo diversi, dove però Rossini non si lascia sfuggire l'occasione per un ulteriore gioco musicale, introducendo materiale tematico (un orecchiabile tema in tempo di valzer con relativo *crescendo*), non già – come avviene di solito – quando i due personaggi iniziano a ragionare *a due* sulla situazione creatasi (come accadrà nel duetto tra Figaro e Rosina, cfr. nota 8), ma poco prima, quando Figaro spiega al Conte dove si trova la sua bottega. Un espediente che ha il doppio vantaggio di rendere la forma musicale ancora più mossa e variegata (seppur sorvegliatissima), e di far sì che l'indirizzo del negozio di Figaro diventi assolutamente memorabile, sia per il Conte sia per gli spettatori, che si trovano davanti all'ennesimo passo di quest'opera la cui fama è entrata a pieno diritto in un immaginario universale. Il passo *a due*, così sapientemente ritardato, giunge a chiudere il duetto fissando in maniera musicalmente abile il contrasto tra il Conte, tornato ad esprimere l'«ardor insolito» di cui si sente investito con vocalizzi degni d'un Almaviva (dunque non più Lindoro), e Figaro, che assai più prosaicamente già si figura la cascata d'oro che a breve lo ricoprirà, con un efficace sillabato stilisticamente assai distante dai voli canori del tenore:

ESEMPIO 10 (1545)

^x «Non vi par, non l'ho trovata? / CONTE / Che invenzione prelibata! / Bella, bella in verità! / FIGARO / Che invenzione prelibata! / Bravo, bravo in verità!».

CONTE

Oh che testa originale!
Bravo, bravo in verità.

FIGARO

Oh che testa universale!
Bella, bella in verità.^x

FIGARO

Piano, piano... un'altra idea!...
 Veda l'oro cosa fa.
 Ubbriaco... sì, ubbriaco,
 mio signor, si fingerà.

CONTE

Ubbriaco?...

FIGARO

Sì signore.

CONTE

Ubbriaco?... Ma perché?...

FIGARO (*imitando moderatamente i motti d'un ubbriaco*)

Perché d'un che poco è in sé,
 che dal vino casca giù,
 il tutor, credete a me,
 il tutor si fiderà.

CONTE e FIGARO

Questa è bella per mia fé,^{xi}
bravo, bravo in verità.^{xi}

CONTE

Dunque.

FIGARO

All'opra.

CONTE

Andiam.

FIGARO

Da bravo.

CONTE

Vado... Oh il meglio mi scordavo!
 Dimmi un po', la tua bottega,
 per trovarti, dove sta?

FIGARO

La bottega? Non si sbaglia,
 guardi bene: eccola là.

(*Additando fra le quinte*)

Numero quindici a mano manca,
 quattro gradini, facciata bianca,
 cinque parrucche nella vetrina,
 sopra un cartello «Pomata fina»,
 mostra in azzurro alla moderna,
 v'è per insegna una lanterna...
 là senza fallo mi troverà.

CONTE

Ho ben capito...

FIGARO

Or vada presto.

CONTE

Tu guarda bene...

FIGARO

Io penso al resto.

CONTE

Di te mi fido...

FIGARO

Colà l'attendo.

CONTE

Mio caro Figaro...

FIGARO

Intendo, intendo.

CONTE

Porterò meco...

FIGARO

La borsa piena.

CONTE

Sì, quel che vuoi, ma il resto poi...

FIGARO

Oh non si dubiti, che bene andrà...

CONTE

Ah che d'amore
 la fiamma io sento,
 nunzia di giubbilo
 e di contento!
 Ecco propizia
 che in sen mi scende,
 d'ardore insolito
 quest'alma accende

^{xi} «CONTE / Che invenzione prelibata! / Bella, bella in verità! / FIGARO / Che invenzione prelibata! / Bravo, bravo in verità!».

e di me stesso
maggior mi fa.

FIGARO

Delle monete
il suon già sento!
L'oro già viene,
viene l'argento;
ecco, ecco,
che in tasca scende,
d'ardore insolito
quest'alma accende
e di me stesso
maggior mi fa.

(Figaro entra in casa di Bartolo, il Conte parte)

[FIORELLO

Evviva il mio padrone!
Due ore, ritto in pie', là come un palo
mi fa aspettare, e poi...
mi pianta e se ne va. Corpo di Bacco!
Brutta cosa servire
un padron come questo,
nobile, giovinotto e innamorato.
Questa vita, cospetto, è un gran tormento:
a durarla così non me la sento!]

SCENA V^a

Camera nella casa di Don Bartolo, con quattro porte. Di prospetto la finestra con gelosia, come nella scena prima. A destra uno scrittoio.

ROSINA con lettera in mano

ROSINA

Una voce poco fa⁶
qua nel cor mi risuonò,
il mio cor ferito è già
e Lindor fu che il piagò.
Sì, Lindoro mio sarà,
lo giurai, la vincerò.
Il tutor ricuserà,
io l'ingegno aguzzerò.
Alla fin s'accheterà
e contenta io resterò.
Sì, Lindoro mio sarà,
lo giurai, la vincerò.
Io sono docile,
son rispettosa,
sono ubbidiente,
dolce, amorosa;
mi lascio reggere,
mi fo guidar.

⁶ n. 5. Cavatina Rosina. *Andante-Moderato* – $\frac{3}{4}$ -c, Mi.

Sino ad ora lo spettatore non ha avuto modo di conoscere il carattere di Rosina, oggetto di tante affettuose cure del Conte: compositore e librettista rimediano ponendo in apertura di questa seconda mutazione una cavatina che ne delinea alla perfezione i tratti. Se nel *cantabile* i versi adombrano una certa tenerezza («il mio cor ferito è già» ecc.), Rossini pone l'accento sulla ferma determinazione della ragazza di unirsi a Lindoro, risolutezza che fa il paio con quella analoga del Conte: lo rivelano le decise puntature acute, seguite da una grandinata di note discendenti, in corrispondenza del verso «Sì, Lindoro mio sarà». Nella cabaletta successiva il personaggio esprime più distesamente il suo carattere, docile sino a quando non viene punto nel suo debole: Rossini descrive tale puntura con una linea vocale che, se sino ad adesso era rimasta stabilmente nei registri medio-acute, ora si inabissa improvvisamente nei meandri bassi del registro di contralto (uno di quei passi che non poteva essere messo molto in risalto sino a qualche decennio fa, quando la parte di Rosina era a prevalente appannaggio dei soprani):

ESEMPIO 11 (n. 5 – 49¹¹)

Rosina



Qualche parola va spesa anche per la melodia principale della cabaletta, che prima di approdare al *Barbiere*, ha compiuto un viaggio in tutto simile a quello della sinfonia: dapprincipio dava voce ai propositi bellicosi di Arsace nell'*Aureliano in Palmira*, per poi ritrarre un paio d'anni dopo i segreti palpiti d'amore della protagonista di *Elisabetta regina d'Inghilterra*, sino a giungere, con qualche opportuna modifica, nella bocca di una Rosina decisa a conseguire con tutte le sue forze lo scopo prefissatosi. Un'unica melodia, dunque, transitata per tre opere diversissime e che descrive tre stati d'animo altrettanto lontani; eppure, in ciascuna tappa, sempre pertinente.

Ma se mi toccano
qua nel mio debole,
sarò una vipera,
e cento trappole
prima di cedere
farò giocare.

Sì, sì, la vincerò. Potessi almeno
mandargli questa lettera. Ma come!
Di nessun qui mi fido:
il tutore ha cent'occhi... basta, basta:
sigilliamola intanto.
(Va allo scrittoio e sigilla la lettera)
Con Figaro il barbiere dalla finestra
discorrer l'ho veduto più d'un'ora;
Figaro è un galantuomo,
un giovin di buon cuore...
chi sa ch'ei non protegga il nostro amore.

SCENA VI^a

[FIGARO, e detta]

FIGARO
Oh buon dì, signorina.

ROSINA
Buon giorno, signor Figaro.

FIGARO
Ebbene che si fa?

ROSINA
Si muor di noia.

FIGARO
Oh diavolo! Possibile!
Una ragazza bella e spiritosa...

ROSINA
Ah ah, mi fate ridere!
Che mi serve lo spirito,
che giova la bellezza,
se chiusa io sempre sto fra quattro mura,
che mi par d'esser proprio in sepoltura?

FIGARO
In sepoltura?... Oibò!
(Chiamandola a parte)
Sentite, io voglio...

ROSINA
Ecco il tutor.

FIGARO

Davvero?

ROSINA
Certo certo, è il suo passo.

FIGARO
Salva salva; fra poco
ci rivedremo: ha da dirvi qualche cosa.

ROSINA
E ancor io, signor Figaro.

FIGARO
Bravissima.

Vado.
(Si nasconde nella prima porta a sinistra, e poi tratto tratto si fa vedere)

ROSINA
Quanto è garbato!

SCENA VII^a

BARTOLO e detta, indi BERTA e AMBROGIO

BARTOLO
Ah disgraziato Figaro!
Ah indegno! Ah maledetto! Ah scellerato!

ROSINA
(Ecco qua! Sempre grida.)

BARTOLO
Ma si può dar di peggio!
Un ospedale ha fatto di tuttata la famiglia
a forza d'opio, sangue, e stranutiglia!
Signorina, il barbiere
lo vedeste?...

ROSINA
Perché?

BARTOLO
Perché! Lo vo' sapere.

ROSINA
Forse anch'egli v'adombra?

BARTOLO
E perché no?

ROSINA
Ebben ve lo dirò. Sì, l'ho veduto,
gli ho parlato, mi piace, m'è simpatico
il suo discorso, il suo gioviale aspetto.
(Crepa di rabbia, vecchio maledetto.)
(Entra nella seconda camera a destra)

BARTOLO

Vedete che grazietta!

Più l'amo e più mi sprezza, la briconna.

Certo certo è il barbiere

che la mette in malizia.

Chi sa cosa le ha detto!

Chi sa? Or lo saprò. Ehi Berta, Ambrogio.

BERTA (*stranutando*)

Eccì!

AMBROGIO (*sbadigliando*)

Aah! Che comanda?

BARTOLO (*a Berta*)

Dimmi...

BERTA

Eccì!

BARTOLO

Il barbiere
parlato ha con Rosina?

BERTA

Eccì!

BARTOLO (*ad Ambrogio*)

Rispondi

almen tu, babbuino.

AMBROGIO

Aah!

BARTOLO

Che pazienza!

AMBROGIO

Aah! Che sonno.

BARTOLO

Ebben?...

BERTA

Venne... ma io...

BARTOLO

Rosina...

AMBROGIO

Aah!

BERTA

Eccì!

AMBROGIO

Aah!

BERTA

Eccì!

BARTOLO

Che serve! Eccoli qua, son mezzi morti.

Parlate.

AMBROGIO

Aah!

BERTA

Eccì!

BARTOLO

Eh il diavol che vi porti.
(*Li caccia dentro la scena*)SCENA VIII^aBARTOLO, *indi* DON BASILIO

BARTOLO

Ah barbiere d'inferno!

Tu me la pagherai... Qua Don Basilio
giungete a tempo. Oh, io voglio
per forza o per amor dentro domani
sposar la mia Rosina. Avete inteso?BASILIO (*dopo molte riverenze*)Eh voi dite benissimo
e appunto io qui veniva ad avvisarvi...
(*Chiamandolo a parte*)
ma segretezza!... È giunto
il Conte d'Almaviva.

BARTOLO

Chi? L'incognito amante
della Rosina?

BASILIO

Appunto

quello.

BARTOLO

Oh diavolo! Ah qui ci vuol rimedio.

BASILIO

Certo: ma... alla sordina.

BARTOLO

Sarebbe a dir?...

BASILIO

Così, con buona grazia
bisogna principiare
a inventar qualche favola
che al pubblico lo metta in mala vista,
che comparir lo faccia
un uomo infame, un'anima perduta...

Io, io vi servirò: fra quattro giorni,
credete a me, Basilio ve lo giura,
noi lo farem sloggiar da queste mura.

BARTOLO

E voi credete...

BASILIO

Oh certo! è il mio sistema,
e non sbaglia.

BARTOLO

E vorreste?...
Ma una calunnia...

BASILIO

Ah dunque
la calunnia cos'è voi non sapete?

BARTOLO

No davvero.

BASILIO

No? Uditemi e tacete.
La calunnia è un venticello,⁷
un'auretta assai gentile
che insensibile, sottile,

leggermente, dolcemente,
incomincia a sussurrar.

Piano piano, terra terra,
sotto voce sibilando,
va scorrendo, va ronzando;
nelle orecchie della gente
s'introduce destramente,
e le teste ed i cervelli
fa stordire e fa gonfiar.

Dalla bocca fuori uscendo
lo schiamazzo va crescendo:
prende forza a poco a poco,
scorre già di loco in loco,
sembra il tuono, la tempesta
che nel sen della foresta
va fischiando, brontolando
e ti fa d'orror gelar.

Alla fin trabocca e scoppia,
si propaga, si raddoppia,
e produce un'esplosione
come un colpo di cannone,
un terremoto, un temporale,

⁷ n. 6. Aria Basilio. *Allegro* – c, Re.

Don Bartolo, l'occhiuto tutore di Rosina, è fermamente intenzionato ad approfittare della sua posizione per sposare la pupilla. Ha perfettamente intuito l'esistenza di un potente e segreto corteggiatore, per cui decide di attuare immediatamente le opportune contromosse. Il suo principale alleato è Basilio, la cui onestà e levatura morale non sono propriamente esemplari: già nell'elenco dei personaggi viene definito un «ipocrita», a ciò si aggiunge la poco lusinghiera presentazione che ne ha fatto Figaro in precedenza («un solenne imbroglion di matrimoni, un collo torto, un vero disperato»). L'idea di Basilio, che consiste nello spargere calunnie sul conto del corteggiatore in modo che sia costretto ad andarsene rapidamente, non piace a Bartolo e di fatto non avrà ripercussioni sul prosieguo dell'intreccio; serve però a Rossini per costruire un'aria nella quale (come già in precedenza per Figaro e per Rosina) riesce a tratteggiare musicalmente in maniera ben definita il carattere del personaggio a cui è affidata. Di più: la descrizione della calunnia, paragonata a un «venticello» che cresce lentamente ma inesorabilmente sino a diventare «un terremoto, un temporale» è un invito irresistibile per il compositore, che costruisce su tale testo quello che sarà destinato a diventare il *crescendo* rossiniano per antonomasia. Eccone il modulo melodico:

ESEMPIO 12 (n. 6 – 51)



Ancora una volta ci troviamo di fronte al classico inciso che crea una catena musicale inarrestabile nella quale le ossessive ripetizioni acquistano man mano forza sino ad arrivare all'esplosione «come un colpo di cannone», amplificato da un colpo di grancassa in *fortissimo*. Il *crescendo* musicale, qui per antonomasia, assume dunque una rilevanza tutta particolare poiché aderisce a un *crescendo* insito nel testo e, viceversa, finisce per essere amplificato dalle parole che ha il compito di accompagnare. Dopo tutto ciò la sorte del «meschino calunniato» è segnata, e viene descritta nella parte finale dell'aria, che ha la forma quasi di una cabaletta.

un tumulto generale
che fa l'aria rimbombar.
E il meschino calunniato,
avvilito, calpestato,
sotto il pubblico flagello
per gran sorte va a crepar.

Ah che ne dite?

BARTOLO

Eh sarà ver, ma diavolo!

Una calunnia è cosa che fa orrore!
No no, non voglio affatto, e poi e poi
si perde tempo, e qui stringe il bisogno.
No, vo' fare a mio modo;
in mia camera andiam. Voglio che insieme
il contratto di nozze ora stendiamo.
Quando sarà mia moglie
da questi zerbinotti innamorati
metterla in salvo sarà pensier mio.

BASILIO

Vengan denari: al resto son qua io.
(*Entrano nella prima camera a destra*)

SCENA IX^a

FIGARO *uscendo con precauzione, indi* ROSINA

FIGARO

Ma bravi! Ma benone!
Ho inteso tutto. Evviva il buon dottore.
Povero babbuino!
Tua sposa?... Eh via! Pulisciti il bocchino.
Or che stanno là chiusi
procuriam di parlare alla ragazza:
eccola appunto.

ROSINA

Ebbene signor Figaro?

FIGARO

Gran cose, signorina.

ROSINA

Sì, davvero?

FIGARO

Mangerem dei confetti.

ROSINA

Come sarebbe a dir?

FIGARO

Sarebbe a dire

che il vostro bel tutore ha stabilito
esser dentro doman vostro marito.

ROSINA

Eh via!

FIGARO

Oh ve lo giuro;

a stendere il contratto
col maestro di musica
là dentro or s'è serrato.

ROSINA

Sì? Oh l'ha sbagliata affé!
Povero sciocco, l'avrà a far con me.
Ma dite, signor Figaro,
voi poco fa sotto le fenestre
parlavate a un signore...

FIGARO

A un mio cugino...

Un bravo giovenotto, buona testa,
ottimo cuore; qui venne
i suoi studi a compire,
e il poverin cerca di far fortuna.

ROSINA

Fortuna? Eh la farà.

FIGARO

Oh ne dubito assai: in confidenza
ha un gran difetto addosso.

ROSINA

Un gran difetto?...

FIGARO

Ah grande.

È innamorato morto.

ROSINA

Sì, davvero?
Quel giovane, vedete,
m'interessa moltissimo.

FIGARO

Per Bacco!

ROSINA

Non ci credete?...

FIGARO

Oh sì.

ROSINA

E la sua bella,
dite, abita lontano?...

FIGARO

Oh no!... cioè...

qui!... Due passi...

ROSINA

*(Io scommetto...**scommetto ch'ei sa tutto. Or mi chiarisco.)*

FIGARO

(Ora casca.)

ROSINA

*Ah un piacere**io chiederti vorrei...*

FIGARO

Dite, son qua.

ROSINA

*Del tuo cugin l'amante fortunata**È^{xii} bella?*

FIGARO

Oh bella assai,
 eccovi il suo ritratto in due parole:
 grassotta, genialotta,
 capello nero, guancia porporina,
 occhio che parla, mano che innamora.

ROSINA

E il nome?...

FIGARO

Ah il nome ancora?...

Il nome... Ah che bel nome...

si chiama...

ROSINA

Ebben?... Si chiama?...

FIGARO

si chiama... Ebben?... si chiama?... Poverina!...

Si chiama... R... o... Ro... Rosi... Rosina.

ROSINA

Dunque io son... tu non m'inganni?⁸

Dunque io son la fortunata!...

*(Già me l'ero immaginata:**lo sapevo pria di te.)*

FIGARO

Di Lindoro il vago oggetto

sì, voi siete, o *mia* Rosina.^{xiii}*(È una volpe sopraffina**la sa lunga per mia fé!)*^{xiii}^{xii} «Ma è».^{xiii} «siete voi, bella Rosina. / (O che volpe sopraffina, / ma l'avrà da far con me!)».⁸ n. 7. Duetto Rosina-Figaro. *Allegro* – c, Sol.

Figaro, che ha assistito non veduto alla scena precedente, vuol mettere in guardia Rosina dalle macchinazioni del tutore. Il barbiere crede di poter impostare il dialogo con la ragazza e il duetto che lo chiude come una sorta di replica del duetto col Conte, tuttavia, già dalle strofe parallele d'apertura l'ascoltatore capisce che l'incontro tra i due avviene su un piano diverso: Rosina non è né docile né sprovveduta, ma furba e piena di iniziative, tanto da prendere in contropiede lo stesso Figaro. Compositore e librettista introducono qui una tecnica che impiegheranno frequentemente nel prosieguo, plasmando nell'interazione tra i protagonisti una sorta di doppio livello drammatico-musicale, uno 'pubblico' che corrisponde a ciò che effettivamente viene detto ad alta voce, l'altro più nascosto che rivela ciò che i personaggi pensano veramente e gli scopi occulti che giustificano le loro azioni. I due livelli si intersecano continuamente, e contribuiscono a creare quel raffinato e abilissimo *ludus* che mantiene in tensione tutta l'opera. Si vedranno meglio i risultati di tale tecnica nel finale primo e lungo tutta la prima parte dell'atto secondo, ma già i primi due versi di Rosina, esitanti, intonati con una linea melodica spezzata, sono seguiti da altri due *a parte* dal carattere decisamente sbarazzino, vorticosamente vocalizzati. Analogamente Figaro: due versi di circostanza nella strofa e due nei quali si rende conto della furbizia della ragazza e ingaggia con lei una sfida a colpi d'ingegno. Rossini sfrutta abilmente qui la convenzione del parallelismo musicale tra le due strofe di apertura musicando questi ultimi due versi con lo stesso materiale dell'*a parte* precedente: Figaro sfida così Rosina, riprendendone letteralmente i vocalizzi. La protagonista s'impone verso la fine del dialogo che segue le due strofe: alla richiesta di scrivere «sol due righe di biglietto» al suo innamorato, finge di rispondere timidamente, assecondata da un'abile flessione armonica verso sol del tessuto musicale, poi sferza il colpo decisivo mostrando allo stupito barbiere il biglietto già scritto, il medesimo che teneva già in mano durante la cavatina. È ciò che innescava l'*a due* che conclude il brano, apparentato con l'analoga sezione di chiusura del precedente duetto (cfr. nota 5). Così come il Conte, l'innamorata Rosina si lancia ora in colorature accompagnate dal borbottio di un Figaro che ammette la propria sconfitta (cfr. ess. 13 e 10):

ROSINA

Senti senti... ma a Lindoro
per parlar come si fa?

FIGARO

Zitto, zitto, qui Lindoro
per parlarvi or or sarà.

ROSINA

Per parlarmi?... Bravo! Bravo!
Venga pur, ma con prudenza;
io già moro d'impazienza!
Ah che tarda?... cosa fa?

FIGARO

Egli attende qualche segno
poverin del vostro affetto;
sol due righe di biglietto
gli mandate, e qui verrà.
Che ne dite?...

ROSINA

Non saprei...

FIGARO

Su, coraggio.

ROSINA

Non vorrei...

FIGARO

Sol due righe...

ROSINA

Mi vergogno...

FIGARO

Ma di che?... di che?... si sa!
Presto, presto; qua un biglietto.

ROSINA (*andando allo scrittoio*)

Un biglietto?... Eccolo qua.
(*Richiamandolo cava dalla tasca il biglietto e glielo dà*)

FIGARO (*attonito*)

Già era scritto!... Oh ve' che bestia.
E il maestro io faccio a lei!
Ah che in cattedra costei
di malizia può dettar.
Donne, donne, eterni dèi,
chi vi arriva a indovinar?

ROSINA

Fortunati affetti miei,
io comincio a respirar.
Ah tu solo, amor, tu sei
che mi devi consolar.

(*Figaro parte*)SCENA X^aROSINA, *indi* BARTOLO

ROSINA

Ora mi sento meglio.
Questo Figaro è un bravo giovinotto.

BARTOLO

In somma, colle buone,
potrei sapere dalla mia Rosina
che venne a far colui questa mattina?

ROSINA

Figaro? non so nulla.

BARTOLO

Ti parlò?

ROSINA

Mi parlò.

BARTOLO

Che ti diceva?

segue nota 8

ESEMPIO 13 (n. 7 – 59⁵)

Rosina

Figaro

Ah tu so - lo, a - mor, tu se - i che mi de - vi con - so - lar.

Donne, don-ne, e-ter - ni de - i, chi v'ar - ri - va, chi v'ar - ri - va, chi v'ar - ri - va a in-do - vi - nar.

Le idee musicali si diffondono per tutta la durata del brano sino ad arrivare alla sezione conclusiva, imprimendo al duetto una forma musicale coerente e al contempo elastica.

ROSINA
Oh mi parlò di cento bagattelle;
del figurin di Francia,
del mal della sua figlia Marcellina...

BARTOLO
Davvero? Ed io scommetto...
che portò la risposta al tuo biglietto.

ROSINA
Qual biglietto?

BARTOLO
Che serve!
L'arietta dell' «Inutil precauzione»
che ti cadde staman giù dal balcone.
Vi fate rossa?... (Avevi indovinato!)
Che vuol dir questo dito
così sporco d'inchostro?

ROSINA
Sporco? Oh nulla!

Io me l'avea scottato,
e coll'inchostro or or l'ho medicato.

BARTOLO
(Diavolo!) E questi fogli?
Or son cinque, eran sei.

ROSINA
Que' fogli?... è vero;

d'uno mi son servita
a mandar de' confetti a Marcellina.

BARTOLO
Bravissima! E la penna
perché fu temperata?

ROSINA
(Maledetto!) La penna?...
Per disegnare un fiore sul tamburo.

BARTOLO
Un fiore?...

ROSINA
Un fiore.

BARTOLO
Un fiore?

Ah frascchetta!

ROSINA
Davver?...

BARTOLO
Zitto.

ROSINA
Credete...

BARTOLO
Basta così.

ROSINA
Signor...

BARTOLO
Non più, tacete.

A un dottor della mia sorte⁹
queste scuse, signorina?...
vi consiglio mia carina
un po' meglio a imposturar.
I confetti alla ragazza?
Il ricamo sul tamburo?
Vi scottaste?... Eh via!... Eh via!...

⁹ n. 8. Aria Bartolo. *Andante maestoso-Allegro vivace* – $\text{C} - \frac{2}{4}$, Mi bemolle.

Al sospettosissimo tutore non sfugge nulla: scopre un foglio mancante dalla scrivania e conclude senza esitazioni che Rosina lo abbia utilizzato per scrivere un biglietto al suo 'segreto' corteggiatore (ma tutti i personaggi lo conoscono, tranne lei). È l'espedito che innesca l'aria di Bartolo, brano di dimensioni ragguardevoli e di altrettanto ragguardevole difficoltà, tanto che sin dai primi anni della lunga storia esecutiva del *Barbiere* veniva regolarmente sostituito da un'altra aria, «Manca un foglio», composta da Pietro Romani nel 1816 su testo di Gaetano Gasparri per il buffo Paolo Rosich, che restò stabilmente nella tradizione esecutiva sino a Novecento inoltrato (è attestata ancora nelle prime incisioni discografiche dell'opera). Nel brano originale (ormai stabilmente rientrato al posto che le compete), la solenne autorità del dottore è descritta da frasi pompose come la seguente, ESEMPIO 14 (n. 8 – 62)



che funge da collante musicale di questa lunga aria, e di conseguenza l'atteggiamento autorevole di Bartolo (che Rossini ritrae con ironia) finisce per essere anche il *Leitmotiv* scenico-drammatico dell'intero brano. Viene utiliz-

Ci vuol altro figlia mia
per potermi corbellar.
Perché manca là quel foglio?
Vo' saper cotesto imbroglio;
sono inutili le smorfie...
Ferma là; non mi toccate;
figlia mia, non lo sperate,
non mi lascio^{xiv} infinocchiare.

Via carina, confessate,
son disposto a perdonar.
Non parlate? Vi ostinate?...
so ben io quel che ho da far.
Signorina, un'altra volta
quando Bartolo andrà fuori
la consegna ai servitori
a suo modo dar saprà.
Eh non servono le smorfie;
faccia pur la gatta morta;
cospetton per quella porta
nemmen l'aria entrar potrà.
E Rosina innocentina,
sconsolata, disperata,
in sua camera serrata
fin ch'io voglio star dovrà.

(Parte)

SCENA XI^a

ROSINA *sola*

ROSINA
Brontola quanto vuoi,
chiudi porte e fenestre. Io me ne rido,
già di noi altre femmine
anche alla più marmotta

per aguzzar l'ingegno
e farla spiritosa tutto a un tratto
basta chiuderla a chiave, e il colpo è fatto.
(*Entra nella seconda camera a destra*)

SCENA XII^a

BERTA *sola dalla seconda camera a sinistra*

BERTA
Finora in questa camera
mi parve di sentire un mormorio;
sarà stato il tutor. Colla pupilla
non ha un'ora di ben. Queste ragazze
non la voglion capir...
(*Si ode picchiare*)

Battono.

CONTE (*di dentro*)

Aprite.

BERTA
Vengo. Eccì! Ancora dura.
Quel tabacco mi ha posto in sepoltura.
(*Entra*)

SCENA XIII^a

Il CONTE travestito da soldato di cavalleria, indi BARTOLO

CONTE

Ehi di casa... buona gente...^{10a}
ehi di casa... niun mi sente!...

BARTOLO

Chi è costui?... Che brutta faccia!
È ubbriaco!... Chi sarà?

segue nota 9

zato quasi a mo' di tema di rondò nella prima parte, che è una sorta di processo intentato dal tutore nei confronti di Rosina. La sentenza di condanna provocherà l'adozione di severissime misure di reclusione nei confronti della poveretta e innesca la seconda parte dell'aria, un lungo scilinguagnolo dove il caratteristico sillabato veloce (prova classica di virtuosismo per i buffi) viene portato a conseguenze musicali estreme e costringe l'interprete a un vero *tour de force*. L'aria si conclude significativamente con una riapparizione quasi trionfale della frase dell'es. 14, simbolo di quella vittoria che Bartolo crede di aver conseguito sulla sua pupilla.

^{xiv} «ch'io mi lasci».

^{10a} n. 9. Finale primo. [Tempo d'attacco. (a)] *Marziale* – c, Do;

Figaro e il Conte iniziano finalmente a mettere in opera le loro macchinazioni: è la molla che fa scattare il finale primo, che costituiva il 'pezzo forte' dell'opera, dove cioè il librettista faceva sapientemente deflagrare tutti i fili

CONTE

Ehi di casa... maledetti!...

BARTOLO

Cosa vuol, signor soldato?

CONTE (*vedendolo*)

Ah... sì, sì... bene obbligato.

(*Cerca in tasca*)

BARTOLO

(Qui costui che mai vorrà?)

CONTE

Siete voi... Aspetta un poco...

Siete voi... dottor Balordo...

BARTOLO

Che balordo?...

CONTE (*leggendo*)

Ah ah, Bertoldo.

BARTOLO

Che Bertoldo? Eh andate al diavolo.

Dottor Bartolo.

CONTE

Ah bravissimo

dottor Barbaro; benissimo...

già c'è poca differenza.

(Non si vede! Che impazienza!

Quanto tarda!... dove sta?)

BARTOLO

(Io già perdo la pazienza,
qua prudenza ci vorrà.)

CONTE

Dunque voi... siete dottore?...

BARTOLO

Son dottore... Sì, signore.

segue nota 10a

teatrali che aveva dipanato sin lì, e il musicista si cimentava in una forma drammatico-musicale che quasi sempre diventava la più ampia e complessa fra tutte. *Il barbiere di Siviglia* non fa eccezione: il lungo «tempo d'attacco» è basato tutto su una sorta di abilissimo *crescendo* drammatico, che consente di organizzare formalmente il tumultuoso addensamento di personaggi e avvenimenti di cui è costellata la sezione. Si inizia con il Conte, che si presenta con un ulteriore travestimento scenico e musicale. Seguendo i consigli di Figaro, egli appare nelle sembianze di un soldato ubriaco:

ESEMPIO 15 (n. 9 – 872)

Gli accenti militareschi dell'orchestra e le frasi spezzate del canto bastano per completare dal punto di vista musicale il travestimento che il Conte sta utilizzando in scena. A un primo battibecco del finto soldato con Bartolo segue una breve sezione dove i due ragionano *a parte* sulla situazione che si sta creando: è l'inizio di quel gioco di livelli multipli scenico-musicali di cui già si parlava in occasione del precedente duetto (cfr. nota 8). Rossini coglie lo stacco tra l'evidenza scenica (il soldato che si presenta ubriaco a casa di Bartolo) e le motivazioni e i pensieri nascosti dei personaggi musicando questa sezione con materiale completamente differente: diventa così palese anche per lo spettatore più ingenuo che la finzione del Conte è per l'appunto un travestimento con secondi fini. Potrebbe sembrare a prima vista uno di quei tanti *a parte* dove, come consuetudine, l'azione del dramma si blocca completamente per dar voce ai sentimenti dei personaggi. In realtà non è del tutto così: proprio in tale momento di pausa apparente Rossini fa sapientemente cascare l'uscita in scena di Rosina, ottenendo il doppio scopo di rendere interessante un di per sé statico *a parte* e di far entrare la ragazza quasi di nascosto, tanto che il Conte stesso non se ne avvede immediatamente.

CONTE

Ah benissimo; un abbraccio.
Qua collega.

BARTOLO

Indietro.

CONTE

Qua.

(Lo abbraccia per forza)

Sono anch'io dottor per cento
maniscalco al reggimento.

(Presentando il biglietto)

Dell'alloggio sul biglietto
osservate, eccolo qua.

BARTOLO

(Dalla rabbia dal dispetto
io già crepo in verità.

Ah ch'io fo, se mi ci metto
qualche gran bestialità!)

(Legge il biglietto)

CONTE

(Ah venisse il caro oggetto
della mia felicità!

Vieni vieni; il tuo diletto
pien d'amor t'attende qua.)

SCENA XIV^a

ROSINA e detti[, indi BERTA e BASILIO]

ROSINA

*D'ascoltar qua m'è sembrato
un insolito romore...*

(Si arresta vedendo Bartolo)

Un soldato, ed il tutore...^{10b}
cosa mai faranno qua?

(Si avvanza pian piano)

CONTE

(È Rosina: or son contento.)

ROSINA

(Ei mi guarda, e s'avvicina.)

CONTE *(piano a Rosina)*

(Son Lindoro.)

ROSINA

(Oh ciel! che sento!

Ah giudizio per pietà.)

BARTOLO *(vedendo Rosina)*

Signorina, che cercate?

Presto, presto, andate via.

ROSINA

Vado, vado, non gridate.

^{10b} L'uscita in scena di Rosina apre un altro livello scenico-musicale nel quale si svolge l'azione sotterranea (fatta perlopiù di cenni e gesti d'intesa) tra la ragazza e colui che ella ha riconosciuto come il suo Lindoro. Ciò implica anche un nuovo tema musicale:

ESEMPIO 16 (75) = 17 (-1)



Principalmente su questo tema, che finisce per accelerare non poco la frenesia musicale, si svolge la complicatissima scena della consegna del biglietto, contemporanea alla ricerca da parte di Bartolo del documento di esenzione. I livelli drammatici e musicali continuano ad intrecciarsi e a rincorrersi, tanto che il Conte non esita a ricorrere al tema marziale dell'es. 15 (e quindi all'atteggiamento scenico del soldato ubriaco) nel tentativo di rallentare un precipitare degli eventi che sembra avere preso una piega poco favorevole (l'esenzione mina dalle fondamenta il piano); gli riesce almeno il tentativo di dissimulare il biglietto che si è scambiato con Rosina dietro la lista del bucato. Lo stupore di Bartolo, che contava di aver finalmente preso in castagna la sua pupilla, dà l'avvio ad un secondo *a parte* per il quale Rossini utilizza la musica già impiegata nel primo, segno che si torna a un livello scenico in tutto simile a quello già visto in precedenza. Ciò permette al compositore di porre un chiaro segnale musicale all'interno di un flusso che, nonostante l'azione tumultuosa, rimane formalmente sorvegliatissimo, e gli dà modo di incrementare ulteriormente il ritmo teatrale. Anche qui difatti Rossini sfrutta l'apparente stasi per introdurre quasi di nascosto due nuovi personaggi, ossia la serva Berta e Basilio, che curiosamente entra nel discorso musicale limitandosi a intonare il nome delle note a lui prescritte (inizia con Sol-Do...). Il lamento dell'oppressa Rosina, che segue tale *a parte*, provoca nuovo scompiglio che sfocerà nella sezione successiva.

BARTOLO

Presto presto via di qua.

CONTE

Ehi ragazza vengo anch'io.

BARTOLO

Dove dove signor mio?

CONTE

In caserma, oh questa è bella!

BARTOLO

In caserma?... bagattella!

CONTE

Cara...

ROSINA

Aiuto...

BARTOLO

Olà cospetto.

CONTE (*a Rosina*)(*Via prendete...*)(*Guardando Bartolo*)(*Maledetto!*)(*A Rosina mostrandole furtivamente un biglietto*)(*Fate presto per pietà.*)ROSINA (*al Conte*)(*Ah ci guarda!*)(*Guardando Bartolo*)(*Maledetto!*)(*Ah giudizio per pietà.*)

BARTOLO

(*Ubbriaco maledetto!*)(*Ah costui crepar mi fa.*)CONTE (*a Bartolo, incamminandosi verso le camere interne*)

Dunque vado...

BARTOLO (*trattenendolo*)

Oh no signore,

qui d'alloggio star non può.

CONTE

Come? Come?

BARTOLO

Eh non v'è replica;

ho il brevetto d'esenzione.

CONTE (*adirato*)

Che brevetto?...

BARTOLO

Oh mio padrone,

un momento, e il mostrerò.

(*Va allo scrittoio*)

CONTE

(Ah se qui restar non posso

deh prendete...)

ROSINA

(Ahimè, ci guarda!)

CONTE e ROSINA

(Cento smanie io sento addosso

ah più reggere non so.)

BARTOLO (*cercando nello scrittoio*)

(Ah trovarlo ancor non posso,

ma sì, sì, lo troverò.)

(*Venendo avanti con una pergamena*)

Ecco qui.

(*Legge*)

«Con la presente

il dottor Bartolo, etcetera,

esentiamo...»

CONTE (*con un rovescio di mano manda in aria la pergamena*)

Eh andate al diavolo,

non mi state più a seccar.

BARTOLO

Cosa fa, signor mio caro?...

CONTE

Zitto là, dottor somaro.

Il mio alloggio è qui fissato

e in alloggio qui vo' star.

BARTOLO

Voi restar...

CONTE

Restar, sicuro.

BARTOLO

Oh son stufo, mio padrone.

Presto fuori, o un buon bastone

lo farà di qua sloggiar.

CONTE (*serio*)

Dunque lei... lei vuol battaglia?...

Ben!... battaglia li vo' dar.

Bella cosa una battaglia!

Ve la voglio or or mostrar.

(*Avvicinandosi amichevolmente a Bartolo*)

Osservate!... questo è il fosso...

l'inimico voi sarete...

(*Gli dà una spinta*)

Attenzione...

(Piano a Rosina alla quale si avvicina porgendole la lettera)

(Giù il fazzoletto.)

...e gli amici stan di qua.

Attenzione!...

(Coglie il momento in cui Bartolo l'osserva meno attentamente, lascia cadere il biglietto e Rosina vi fa cader sopra il fazzoletto)

BARTOLO

Attenzione!... Ferma, ferma.

CONTE *(rivolgendosi e fingendo accorgersi della lettera, quale raccoglie)*

Che cos'è? Ah!

BARTOLO *(avvedendosi)*

Vo' vedere.

CONTE

Sì, se fosse una ricetta!...

ma un biglietto... è mio dovere...

mi dovete perdonar.

(Fa una riverenza a Rosina e le dà il biglietto e il fazzoletto)

ROSINA

Grazie, grazie.

BARTOLO

Grazie un corno!

Vo' saper cotesto imbroglio...

CONTE *(tirandolo a parte e tenendolo a bada)*

Qualche intrigo di fanciulla.

(Intanto Rosina cambia la lettera)

ROSINA

(Ah cambiar potessi il foglio!...)

BARTOLO

Vo' veder...

ROSINA

Ma non è nulla.

BARTOLO

Qua quel foglio presto qua.

(Escono da una parte Basilio e dall'altra Berta)

BASILIO *(con carte in mano)*

Ecco qua... oh cosa vedo!...

BERTA

Il barbiere... uh quanta gente!...

BARTOLO *(a Rosina)*

Qua quel foglio, impertinente.

A chi dico? Presto qua.

ROSINA

Ma quel foglio, che chiedete per azzardo m'è cascato, è la lista del bucato...

BARTOLO

Ah fraschetta! presto qua.

(Lo strappa con violenza)

Ah che vedo! ho preso abbaglio!...

È la lista, son di stucco!

Ah son proprio un mammalucco, ah che gran bestialità.

ROSINA e CONTE

Bravo, bravo il mammalucco che nel sacco entrato è già.

BASILIO e BERTA

Non capisco, son di stucco, qualche imbroglio qui ci sta.

ROSINA *(piangendo)*

Ecco qua... sempre un'istoria, sempre oppressa, e maltrattata; ah che vita disperata, non la so più sopportar.

BARTOLO *(avvicinandosele)*

Ah Rosina... poverina...

CONTE *(minacciandolo e afferrandolo per un braccio)*

Vien qua tu, cosa le hai fatto?

BARTOLO

Ah fermate... niente affatto...

CONTE *(cavando la sciabla)*

Ah canaglia, traditore...

TUTTI *(trattenendolo)*

Via fermatevi, signore.

CONTE

Io ti voglio subissar.

TUTTI eccetto il CONTE e ROSINA

Genti aiuto, soccorretelo/mi.

ROSINA

Ma chetatevi...

CONTE

Lasciatemi.

TUTTI *(come sopra)*

Gente aiuto per pietà.

SCENA XV^aFIGARO *entrando con bacile sotto il braccio, e detti*

FIGARO

Alto là.^{10c}

Che cosa accadde

signori miei?

Che chiasso è questo,

eterni dèi!

Già sulla piazza

a questo strepito

s'è radunata

mezza città.

*(Piano al Conte)*Signor prudenza^{xv}

per carità.

BARTOLO *(additando il Conte)*

Questi è un birbante...

CONTE

Questi è un briccone...

BARTOLO

Ah disgraziato!...

CONTE *(minacciandolo con la sciabla)*

Ah maledetto!...

FIGARO *(alzando il bacile e minacciando il Conte)*

Signor soldato

porti rispetto,

o questo fusto

corpo del diavolo

or le creanze

le insegnerà.

CONTE *(a Bartolo)*

Brutto scimiotto...

BARTOLO

Birbo malnato...

TUTTI *(a Bartolo)*

Zitto, dottore...

BARTOLO

Voglio gridare...

TUTTI *(al Conte)*

Fermo, signore...

CONTE

Voglio ammazzare...

TUTTI

Fate silenzio

per carità.

CONTE

[No, voglio ucciderlo,

non v'è pietà!]

(Si ode bussare con violenza alla porta di strada)

Zitti, che battono...

che mai sarà?

BARTOLO

Chi è?

CORO *(di dentro)*

La forza!

Aprite qua.

^{10c} n. 9: [Tempo d'attacco. (b)] *Allegro-Moderato-Vivace* – $\frac{3}{4}$ -c, Mi bemolle → Do.

Il tumulto che si sta provocando raggiunge già livelli degni di nota quando Figaro, a suo dire richiamato dallo strepito, entra in scena. Costui sembra in questo momento l'unico a sapersi ancora muovere con disinvoltura tra i vari livelli scenici messi sino ad ora in gioco: si noti la differenza anche musicale con cui nel giro di pochi versi si rivolge alla stessa persona dapprima parlando al sedicente soldato («porti rispetto»), indi raccomandando prudenza al Conte («giudizio, per carità»). L'accelerazione del passo musicale provocato dall'entrata del barbiere (da *Marziale* a *Allegro*) è segno inequivocabile che costui, giunto per calmare le acque, fallisce miseramente il suo scopo. Altri tasselli si aggiungono al *crescendo* che raggiunge finalmente il suo culmine nel momento in cui bussa alla porta la forza pubblica, congelando la scena. Un assieme dominato da note tenute e instabile armonicamente fa rallentare il flusso musicale: lo sconcerto dei personaggi proietta la tensione musicale e teatrale a livelli altissimi utilizzando mezzi quasi opposti a quello sin qui utilizzato del *crescendo*. La continua aggiunta di elementi alla struttura drammaturgico-musicale ha finito per portarla alla rottura: quello che ne segue è una sorta di disorientante silenzio musicalmente organizzato. La magia del momento è interrotta bruscamente dall'entrata delle guardie: Rossini organizza qui un altro gioco musicale dove ciascuno fornisce la propria versione dei fatti su una sorta di fugato che finisce per confondere parole e proteste in un insieme allo stesso tempo organizzato e incomprensibile.

^{xv} «giudizio,».

TUTTI

La forza!... Oh diavolo!...

FIGARO (*al Conte*) e ROSINA (*a Bartolo*)

L'avete fatta!

CONTE e BARTOLO

Niente paura
vengan pur qua.

TUTTI

Quest'avventura
ah come diavolo
mai finirà!

SCENA ULTIMA

Un UFFIZIALE con soldati, e detti

UFFIZIALE

Fermi tutti. Niun si muova.
Miei signori, che si fa?
Questo chiasso donde è nato?
La cagione presto qua...

CONTE

La cagione...

BARTOLO

Non è vero.^{xvi}

CONTE

Si signore...

BARTOLO

Signor no.

CONTE

È un birbante...

BARTOLO

È un impostore.

UFFIZIALE

Un per volta.

BARTOLO

*Io parlerò.**Questo soldato
m'ha maltrattato...*

ROSINA

*Il poverino
cotto è dal vino...*

BERTA

Cava la sciabla...

BASILIO

Parla d'uccidere...

FIGARO

*Io son venuto
qui per dividere...*

UFFIZIALE

*Fate silenzio
che intesi già.^{xvi}
(Al Conte)**Siete in arresto,
fuori di qua.**(I soldati si muovono per circondarlo)*

CONTE

*Io in arresto?**Io? fermi, olà.**(Con gesto autorevole trattiene i soldati, che si arrestano. Egli chiama a sé l'uffiziale, gli dà a leggere un foglio; l'uffiziale resta sorpreso, vuol fargli un inchino; il Conte lo trattiene. L'uffiziale fa cenno ai soldati che si ritirino indietro, e anch'egli fa lo stesso. Quadro di stupore)*

BERTA, ROSINA, BARTOLO e BASILIO

*Fredda/o ed immobile^{10d}**come una statua,
fiato non restami
da respirar.*

^{xvi} «BARTOLO / Questa bestia di soldato, / mio signor, m'ha maltrattato. / FIGARO / Io qua venni, mio signore, / questo chiasso ad acquetar. / BASILIO e BERTA / Fa un inferno di rumore, / parla sempre d'ammazzar. / CONTE / In alloggio quel briccone / non mi vuole qui accettar. / ROSINA / Perdonate, poverino, / tutto effetto fu del vino.»

^{10d} n. 9: [Largo concertato.] *Andante* – $\frac{12}{8}$, La bemolle.

Lo svelamento da parte del Conte della sua vera identità all'uffiziale, che di conseguenza si ritira in buon ordine omaggiando il potente, rimescola e rimette in gioco tutti i livelli scenico-musicali sin qui messi in campo, lasciando gli altri personaggi «freddi ed immobili» dallo stupore. È il momento ideale per inserire quel largo concertato nel quale come consuetudine i tumultuosi eventi precedenti trovano una sorta di sfogo puramente musicale: il tempo teatrale si blocca e consente alla musica di distendersi in maniera ampia nelle forme che le sono più proprie. La descrizione musicale dello stupore generale è tutta contenuta nel tema che sta alla base dell'intero brano, che dà vita a tre imitazione canoniche successive (all'ottava):

CONTE

Freddo ed immobile
come una statua,
fiato non restagli
da respirar.

FIGARO (*ridendo*)

Guarda Don Bartolo!
Sembra una statua!
Ah ah dal ridere
sto per crepar.

BARTOLO (*all'uffiziale*)

Ma signor...

CORO

Zitto tu!^{10e}

BARTOLO

Ma un dottor...

CORO

Oh non più!

BARTOLO

Ma se lei...

CORO

Non parlar...

BARTOLO

Ma vorrei...

CORO

Non gridar...

BERTA, BARTOLO e BASILIO

Ma se noi...

CORO

Zitti voi.

BERTA, BARTOLO e BASILIO

Ma se poi...

CORO

Pensiam noi.

Vada ognun pe' fatti suoi,
si finisca d'altercar.

TUTTI

Mi par d'esser con la testa^{10f}
in un'orrida fucina,
dove cresce e mai non resta
delle incudini sonore
l'importuno strepitar.
Alternando questo e quello
pesantissimo martello
fa con barbara armonia
muri e volte rimbombar.
E il cervello poverello,
già stordito, sbalordito,
non ragiona, si confonde,
si riduce ad impazzar.

segue nota 10d

ESEMPIO 17 (488)

Rosina



Giunto il suo turno, Figaro si intromette nella polifonia con un tema assolutamente diverso, di carattere canzonatorio:

ESEMPIO 18 (89)

Figaro (*ridendo*)

Il barbiere, lo ricordiamo, è l'unico personaggio ad avere sotto controllo la situazione e a conoscere il possibile stato d'animo degli altri: Rossini lo ha ben presente e sembra assegnargli il ruolo di divertito spettatore che, grazie al suo distacco emotivo, può permettersi di irridere gli altri personaggi. Ancora una volta si possono dunque ravvisare due livelli: al primo è collocato lo stupore generale, al secondo Figaro che osserva e commenta (per sé e per gli spettatori) il medesimo stupore, questa volta realizzati con mezzi puramente musicali.

^{10e} n. 9: [Tempo di mezzo e] Stretta del finale primo. *Allegro* – e, Do maggiore.^{10f}

Durante il breve tempo di mezzo sembrano risvegliarsi tutti assieme quei tumulti caratteristici di quello d'attacco: si tratta dal punto di una semplice transizione verso la grande stretta, sigillo di questo lungo finale d'atto. Questo

ATTO SECONDO

Camera in casa di Bartolo, con sedia ed un piano-forte con varie carte di musica.

SCENA PRIMA

BARTOLO *solo*

BARTOLO

Ma vedi il mio destino! Quel soldato
per quanto abbia cercato
niun lo conosce in tutto il reggimento.
Io dubito... Eh cospetto!
Che dubitar? Scommetto
che dal Conte d'Almaviva
è stato qua spedito quel signore
ad esplorar della Rosina il core.
Nemmeno in casa propria
sicuri si può star!... ma io...

(Battono)

Chi batte?

(Verso le quinte)

Ehi, chi è di là? Battono, non sentite?
In casa io son; non v'è timore, aprite.

SCENA II^a

Il CONTE travestito da maestro di musica, e detto

CONTE

Pace e gioia il ciel vi dia.^{xvii} 11

BARTOLO

Mille grazie, non s'incomodi.

CONTE

Gioia e pace per mill'anni.

BARTOLO

Obbligato in verità.

*(Questo volto non m'è ignoto,
non ravviso... non ricordo...
ma quel volto... ma quell'abito...^{xviii}
non capisco... chi sarà?)*

CONTE

*(Ah se un colpo è andato a vuoto,
a gabbar questo balordo*

segue nota 10e

pezzo non offre grosse novità rispetto a brani analoghi: da un punto di vista formale è difatti costituito da un tema a cui segue un *crescendo* che porta a una sezione intermedia in *fortissimo*; tutto ciò viene ripetuto e chiosato da una lunga serie di cadenze. Ma la sostanza, l'inventiva e la qualità musicale con cui Rossini riempie tale forma sono davvero formidabili, tanto da far diventare questa stretta una delle chiusure d'atto più famose e trascinanti dell'intera produzione operistica del compositore. Tanti sono i dettagli degni di nota, a partire dal tema iniziale insolitamente lungo e articolato cantato *tutto sottovoce assai* dai cantanti all'unisono, e accompagnato dal brusio delle rapidissime terzine dei violini e da una particolarissima figurazione dei fiati nella quale trombe, corni, clarinetti e ottavino riempiono nell'ordine ciascuno dei quattro quarti del tempo, arricchiti dal tintinnio del sistro sull'ultimo quarto. O come durante il *crescendo* animato dalle implacabili raffiche di terzine velocissime dell'orchestra, dove le parole «Alternando, questo e quello» sono effettivamente avvicendate tra Bartolo e Basilio prima, tra Basilio e i bassi del coro poi, creando un effetto di eco che sembra guidare il cicaleccio degli altri cantanti impegnati in un rapido sillabato di crome. O come, infine, lo splendido effetto di sorpresa che deriva dall'iniziare la ripetizione del tema non già nella tonalità base di Do, ma un tono e mezzo sopra, in Mi bemolle; il che 'costringe' il compositore a dover rientrare alla tonalità base durante l'enunciazione del tema e ad inventarsi una discesa modulante dall'effetto elettrizzante. Tutto ciò (e altro) fa di questa stretta una degna conclusione di un finale di notevole complessità scenica, le cui briglie musicali sono saldamente tenute in mano da un Rossini in stato di grazia con mille trovate guidate da un attentissimo controllo formale.

^{xvii} «sia con voi.».

^{xviii} «quel volto».

¹¹ n. 10. Duetto Conte-Bartolo. *Andantino moderato* – c, Si bemolle.

Nel perseguire il suo scopo Almaviva non si fa certo scoraggiare dal fatto che il primo colpo sia andato a vuoto, anzi persiste nella pratica del travestimento: quella dell'improbabile maestro di musica Don Alonso (sostituto di Basilio) è la terza identità fasulla che acquisisce durante l'opera. Come negli altri casi a un travestimento scenico equivale per Rossini un analogo travestimento musicale: pochi tocchi, quelli della noiosa e untuosa nenia con cui saluta Bartolo (con quel monotono pedale dei contrabbassi), bastano per disegnarne musicalmente il profilo:

la mia nuova metamorfosi^{XIX}
più propizia a me sarà.)
Gioia e pace, pace e gioia.

BARTOLO

Ho capito. (Oh ciel! che noia!)

CONTE

Gioia e pace, ben di cuore.

BARTOLO

Basta, basta per pietà.
(Ma che perfido destino!
Ma che barbara giornata!
Tutti quanti a me davanti!
Che crudel fatalità.)

CONTE

(Il vecchion non mi conosce:
oh mia sorte fortunata!
Ah mio ben, fra pochi istanti
parlerem con libertà.)

BARTOLO

Insomma, mio signore,
chi è lei, si può sapere?...

CONTE

Don Alonso,
professore di musica, ed allievo
di Don Basilio.

segue nota 11

ESEMPIO 19 (n. 10 – 8102)

Librettista e compositore rendono scenicamente ancor più evidente il travestimento che nasconde questo cantilenante inciso (ripetuto talmente tante volte da spazientire Bartolo) facendo in modo di introdurre ancora una volta quel doppio livello scenico-musicale presente in maniera così massiccia nel finale dell'atto precedente: la nenia è infatti interrotta a più riprese da un *a parte* nel quale i personaggi esprimono i loro veri pensieri e i loro reali obiettivi, e per il quale Rossini utilizza musica completamente diversa, dal ritmo assai più rapido, sulla quale il Conte, quasi riprendendo la sua dignità musicale, riesce addirittura a distendersi in ampie frasi cantabili:

ESEMPIO 20 (103¹)

Nelle poche battute di questo duetto Rossini riesce dunque a dipingere efficacemente una situazione che è in tutto analoga a quella ben più estesa scenicamente che apriva il finale precedente: là come qui vi è il Conte che si presenta travestito di fronte a un perplesso Bartolo, in entrambi i casi tale travestimento viene reso palese dall'utilizzo di un doppio livello scenico che si trasforma in un'accurata e ben calibrata differenziazione musicale. L'irresistibile comicità di questo scambio è di conio quasi surreale.

^{XIX} «un novel travestimento».

BARTOLO

Ebbene?

CONTE

Don Basilio

sta male il poverino, ed in sua vece...

BARTOLO (*in atto di partire*)

Sta mal?... Corro a vederlo.

CONTE (*trattenendolo*)

Piano, piano,

non è un mal così grave.

BARTOLO

(Di costui non mi fido.)

(*Risoluto*)

Andiamo, andiamo.

CONTE

Ma signore...

BARTOLO (*brusco*)

Che c'è?

CONTE (*tirandolo a parte e sottovoce*)

Voleva dirvi...

BARTOLO

Parlate forte.

CONTE (*sottovoce*)

Ma...

BARTOLO (*sdegnato*)

Forte vi dico.

CONTE (*sdegnato anch'esso, e alzando la voce*)

Ebben, come volete,

ma chi sia Don Alonso apprenderete.

(*In atto di partire*)

Vo dal Conte Almaviva...

BARTOLO (*trattenendolo, e con dolcezza*)

Piano, piano.

Dite, dite, v'ascolto.

CONTE (*a voce alta e sdegnato*)

Il Conte...

BARTOLO

Pian per carità.

CONTE (*calmandosi*)

Stamane

nella stessa locanda

era meco d'alloggio, ed in mie mani

per caso capitò questo biglietto

(*Mostrando un biglietto*)

dalla vostra pupilla a lui diretto.

BARTOLO (*prendendo il biglietto, e guardandolo*)

Che vedo!... È sua scrittura!...

CONTE

Don Basilio, *occupato col curiale*,

nulla sa di quel foglio; ed io per lui,

venendo a dar lezione alla ragazza,

volea farmene un merito con voi...

perché... con quel biglietto...

(*Mendicando un ripiego con qualche imbarazzo*)

si potrebbe...

BARTOLO

Che cosa?...

CONTE

Vi dirò...

S'io potessi parlare alla ragazza

io creder... verbigrizia... le farei...

che me lo diè del Conte un'altra amante,

prova significante

che il Conte di Rosina si fa gioco,

e perciò...

BARTOLO

Piano un poco. Una calunnia!...

Siete un^{xx} vero scuolar di Don Basilio!(*Lo abbraccia, e mette in tasca il biglietto*)

Io saprò come merita

ricompensar sì bel suggerimento.

Vo a chiamar la ragazza.

Poiché tanto per me v'interessate

mi raccomando a voi.

(*Entra nelle camere di Rosina*)

CONTE

Non dubitate.

L'affare del biglietto

dalla bocca m'è uscito non volendo.

Ma come far? Senza d'un tal ripiego

mi toccava andar via come un babbiano.

Il mio disegno a lei

ora paleserò; s'ella acconsente

io son felice appieno.

Eccola. Ah il cor sento balzarmi in seno.

^{xx} «Degno e».

SCENA III^aBARTOLO *conducendo ROSINA, e detto[, indi FIGARO]*

BARTOLO

Venite, signorina; Don Alonso,
che qui vedete, or vi darà lezione.ROSINA (*vedendo il Conte*)

Ah!...

BARTOLO

Cos'è stato?...

ROSINA

È un granchio al piede.

CONTE

Oh nulla!

Sedete a me vicino bella fanciulla.
Se non vi spiace un poco di lezione
di Don Basilio in vece vi darò.

ROSINA

Oh con mio gran piacer la prenderò.

CONTE

Che vuol cantare?...

ROSINA

Io canto, se le aggrada,
il rondò dell'«Inutil precauzione».

BARTOLO

E sempre, sempre in bocca
l'«Inutil precauzione».

ROSINA

Io ve l'ho detto,
è il titolo dell'opera novella.
(*Cercando varie carte sul pianoforte*)

BARTOLO

Or bene; intesi: andiamo.

ROSINA

Eccolo qua.

CONTE

Da brava; incominciamo.
(*Siede al pianoforte, e Rosina canta accompagnata
dal Conte. Bartolo siede e ascolta*)

ROSINA

Contro un cor che accende amore,¹²
di verace, invitto ardore,¹² n. 11. Aria Rosina. *Maestoso-Vivace-Moderato* – c-c, Re.

Per rendere più credibile il suo travestimento agli occhi del sospettoso Bartolo (ben attento a non farsi ingannare una seconda volta), il Conte si trova costretto a consegnare al tutore un biglietto di Rosina indirizzato a Lindoro, in modo che questi possa, nel più puro stile Don Basilio, costruirsi sopra una calunnia. È questo l'espedito drammatico su cui si reggerà molta parte dell'atto secondo e che creerà diversi colpi di scena. Il Conte ovviamente dovrà cercare di spiegare tutto all'amata prima che sia troppo tardi: ma ciò sembra essere col passare del tempo oltremodo difficoltoso. Intanto il finto Don Alonso riesce a guadagnarsi la possibilità di impartire una lezione di musica alla ragazza, anche se i due sono guardati a vista dall'arcigno tutore. L'aria che canterà Rosina durante la lezione, che si finge tratta da quel dramma dal titolo *L'inutil precauzione* di cui già lo spettatore aveva sentito parlare all'inizio, è musica di scena: su un generico testo da opera seria (ma che allude palesamente alla sua condizione), Rosina intona un'aria doppia in cui si diverte a sfoggiare un numero esorbitante di artifici vocali, accompagnata da un'orchestra che si limita quasi agli interventi strettamente necessari (in partitura sono notate due battute per pianoforte, probabilmente suonato dal finto Don Alonso in scena, come un'indicazione a completare la parte all'impronta). Tra il cantabile e la cabaletta, approfittando di un colpo di sonno di Bartolo, i due amanti riescono a scambiare alcune parole su una musica che abbandona le colorature e diviene direttamente espressiva, persino teneramente melodica. Il dialogo, interrotto dal risveglio di Bartolo, prosegue anche nella cabaletta, quasi nascosto dal frastuono dell'orchestra nel ponte che unisce le due ripetizioni, sino ad arrivare alla conclusione, con quell'appello all'amato inserito in maniera davvero abile da Rosina nel flusso dell'aria, ancora una volta evidenziato dal compositore che appresta una parte vocale sillabica e espressiva accompagnata da pochi accordi in *piano* dell'orchestra, in evidente contrasto con le parti precedenti e successive. Il carattere di aria da concerto di questo brano ha portato le prime donne, sin dall'epoca di Rossini, a sostituire l'originale con pezzi di bravura di provenienza disparata, dalle variazioni su *La biondina in gondola* sino a *Il bacio* di Ardit; Rossini stesso scrisse un'aria alternativa, che se da una parte ebbe scarsa diffusione, dall'altra aveva l'indubbio pregio di avere almeno un po' a che fare con l'azione scenica. Tale uso si è esteso sino agli ultimi decenni: una grande prima donna come Marilyn Horne non di rado inseriva in questo punto altre arie rossiniane del suo repertorio, e a volte perfino *songs* americani.

s'arma invan poter tiranno
di rigor, di crudeltà.
D'ogni assalto vincitore
sempre amor trionferà.

(Bartolo s'addormenta)

(Ah Lindoro mio tesoro...
se sapessi... se vedessi...
questo cane di tutore
ah che rabbia che mi fa.
Caro a te mi raccomandando
tu mi salva per pietà.)

CONTE

(Non temer, ti rassicura,
sorte amica a noi sarà.)

ROSINA

Dunque spero?...

CONTE

A me t'affida.

ROSINA

Il mio cor...

CONTE

Giubbilerà.

(Bartolo si va risvegliando)

ROSINA

Cara immagine ridente,
dolce idea d'un lieto amore,
tu m'accendi in petto il core,
tu mi porti a delirar.

CONTE

Bella voce! Bravissima!

ROSINA

Oh mille grazie...

BARTOLO

Certo: bella voce.

Ma quest'aria cospetto è assai noiosa.
La musica a' miei tempi era altra cosa.
Ah! quando per esempio
cantava Cafariello
quell'aria portentosa...

(Provandosi di rintracciare il motivo)

la, ra, là.

Sentite, Don Alonso, eccola qua.

Quando mi sei vicina,¹³

amabile Rosina...

(Interrompendo)

L'aria dicea Giannina,
(Con vezzo verso Rosina)

ma io dico Rosina.

Quando mi sei vicina,

amabile Rosina,

il cor mi balla^{xxi} in petto,

mi balla il minuetto...

(Accompagnandosi col ballo. Durante questa canzonetta entra Figaro col bacile sotto il braccio, e si pone dietro Bartolo imitandone il ballo con caricatura. Rosina ride)

(Avvedendosi di Figaro)

Bravo, signor barbiere,
ma bravo.

FIGARO

Eh niente affatto,

scusi, son debolezze.

BARTOLO

Ebben guidone,

che vieni a fare?

¹³ n. 12. Arietta Bartolo. *Allegro* – g-c , Sol.

A un'importante aria di bravura come quella precedente, segue un piccolo contraltare comico: Bartolo ha trovato noiosissima l'aria cantata da Rosina, e dà un breve saggio di quanto fosse bella la musica ai suoi tempi. Una ghiotta occasione per Rossini di strizzare l'occhio, con affetto misto a ironia, alla gloriosa tradizione settecentesca; il Caffariello citato nel recitativo precedente (pseudonimo di Gaetano Majorano) era un celebre sopranista attivo tra il 1726 e il 1755, che interpretò opere dei più famosi compositori di allora quali Pergolesi, Leo, Hasse, Porpora e tanti altri, rappresentanti di quell'opera napoletana della quale Paisiello può essere in qualche modo considerato l'erede e l'epigono. La prudenza usata dal librettista nell'*Avvertimento al pubblico* nei confronti del «tanto celebre Paisiello» sembra improvvisamente vanificata da questo piccolo brano e dal buffo minuettino di Bartolo (e di Figaro, nel frattempo sopraggiunto) che lo conclude.

^{xxi} «brilla».

FIGARO

Oh bella,
vengo a farvi la barba: oggi vi tocca.

BARTOLO

Oggi non voglio.

FIGARO

Oggi non vuol? Dimani
non potrò io.

BARTOLO

Perché?

FIGARO

Perché ho da fare.
(Lascia sul tavolino il bacile e cava un libro di me-
moria)

A tutti gli uffiziali
del nuovo reggimento, barba e testa...

Alla marchesa Andronica

il biondo perucchin coi maronè...

Al contino Bombè

il ciuffo a campanile...

Purgante all'avvocato Bernardone

che ieri s'ammalò d'indigestione...

E poi... e poi... che serve...

(Riponendo in tasca il libro)

Doman non posso.

BARTOLO

Orsù, meno parole,
oggi non vo' far barba.

FIGARO

No?... Cospetto!

Guardate che avventori!

Vengo stamane; in casa v'è l'inferno,

ritorno dopo pranzo:

(Contrafacendolo)

«Oggi non voglio.»

Ma che, mi avete preso
per un qualche barbier da contadini?

Chiamate pure un altro, io me ne vado.

(Riprende il bacile in atto di partire)

BARTOLO

Che serve?... a modo suo.

Vedi che fantasia!

Va in camera a pigliar la biancheria.

(Si cava dalla cintola un mazzo di chiavi per darle a
Figaro, indi le ritira)

No, vado io stesso.

(Entra)

FIGARO

Ah se mi dava in mano
il mazzo delle chiavi ero a cavallo.

(A Rosina, marcato)

Dite; non è fra quelle

la chiave che apre quella gelosia?

ROSINA

Sì, certo; è la più nuova.

(Rientra Bartolo)

BARTOLO

(Oh son pur buono
a lasciar qua quel diavol di barbieri!)

(Dando le chiavi a Figaro)

Animo, va tu stesso.

Passato il corridor, sopra l'armadio

il tutto troverai.

Bada non toccar nulla.

FIGARO

Eh non son matto.
(Allegri.) Vado e torno. (Il colpo è fatto.)

(Entra)

BARTOLO *(al Conte)*

È quel briccon, che al Conte
ha portato il biglietto di Rosina.

CONTE

Mi sembra un imbroglión di prima sfera.

BARTOLO

Eh a me non me la ficca...

(Si sente di dentro un gran rumore, come di vasella-
me che si spezza)

Ah disgraziato me!

ROSINA

Ah che romore!

BARTOLO

Oh che briccon! me lo diceva il core.

(Entra)

CONTE *(a Rosina)*

Quel Figaro è un grand'uomo; or che siam soli
ditemi, o cara; il vostro al mio destino

d'unir siete contenta?

Franchezza!...

ROSINA *(con entusiasmo)*

Ah mio Lindoro,

altro io non bramo...

(Si ricompone vedendo rientrar Bartolo e Figaro)

CONTE

Ebben?...

BARTOLO

Tutto mi ha rotto:

sei piatti, otto bicchieri, una terrina...

FIGARO (*mostrando di soppiatto al Conte la chiave della gelosia che avrà rubata dal mazzo*)

Vedete che gran cosa: ad una chiave

se io non mi attaccava per fortuna,

per quel maledettissimo

corridor così oscuro

spezzato mi sarei la testa al muro.

Tiene ogni stanza al buio, e poi... e poi...

BARTOLO

Oh non più.

FIGARO

Dunque andiam.

(*Al Conte e Rosina*)

(Giudizio.)

BARTOLO

A noi.

(*Si dispone per sedere e farsi radere. In questo entra Basilio*)SCENA IV^aDON BASILIO, *e detti*

ROSINA

Don Basilio!...

CONTE

(Cosa veggio!)^{14a}

FIGARO

(Quale intoppo!...)

BARTOLO

Come qua?

BASILIO

Servitor di tutti quanti.

BARTOLO

(Che vuol dir tal novità?)

CONTE e FIGARO

(Qui franchezza ci vorrà.)

ROSINA

(Ah di noi che mai sarà.)

BARTOLO

Don Basilio, come state?

BASILIO (*stupito*)

Come sto?...

^{14a} n. 13. Quintetto. [Tempo d'attacco.] *Andantino* – e, Mi bemolle → Sol v.

Nelle opere buffe primo-ottocentesche era consuetudine porre a metà circa dell'atto secondo un *ensemble* di una certa consistenza, ed è quel che accade qui: compositore e librettista organizzano un quintetto che è accomunato al finale primo dall'utilizzo abile e intensivo di quei livelli multipli scenico-musicali di cui è permeata l'opera. Già nel recitativo precedente la situazione si presentava piuttosto ingarbugliata: all'azione pubblica si aggiungono da una parte la tresca sotterranea di Rosina e del Conte assecondata da Figaro, dall'altra la finta macchinazione che Bartolo crede di portare avanti con Don Alonso. I due complotti paralleli sembrano aver trovato in qualche modo un equilibrio (per la soddisfazione generale) quando, d'improvviso, entra Basilio. Il colpo di scena impietrisce il Conte, Figaro e Rosina (che nel maestro di musica vedono un pericoloso inciampo alle loro trame), ma lascia disorientati anche Bartolo (che credeva di aver la situazione sotto controllo) e lo stesso Basilio (che non si aspettava certo un'accoglienza del genere). Il quintetto parte dunque in un momento nel quale la confusione scenica è totale, dipinta musicalmente da una piccola trovata armonica del compositore, che dopo la conclusione in Do del recitativo piazza brutalmente gli accordi a piena orchestra dell'inizio del Quintetto nella lontana e perciò 'destabilizzante' tonalità di Mi bemolle. Il caos è tale che i personaggi si limitano per un po' a pronunciare brevi frasi sillabate accompagnati da un tema dell'orchestra che dominerà gran parte del tempo d'attacco:

ESEMPIO 21 (n. 13 – 116)



FIGARO (*interrompendo*)

Or che s'aspetta?
Questa barba benedetta
la facciamo? Sì o no?

BARTOLO (*a Figaro*)

Ora vengo.
(*A Basilio*)

Ehi, il curiale...

BASILIO (*stupito*)

Il curiale?...

CONTE (*interrompendolo*)

Io gli ho narrato
che già tutto è combinato.

(A Bartolo)

Non è ver?...

BARTOLO

Sì, tutto io so.

BASILIO

Ma, Don Bartolo spiegatemi...

CONTE (*interrompendo, a Bartolo*)

Ehi, dottore, una parola.
(*A Basilio*)

Don Basilio, son da voi.
(*A Bartolo*)

Ascoltate un poco qua.
(*Piano a Bartolo*)

(Fate un po' ch'ei vada via,
ch'ei ci scopra ho gran timore:
della lettera, signore,
ei l'affare ancor non sa.)

[BARTOLO (*piano al Conte*)

(Dite bene, mio signore,
or lo mando via di qua.)

ROSINA (*piano a Figaro*)

(Io mi sento il cor tremar!)

FIGARO (*piano a Rosina*)

(Non vi state a disperar.)

segue nota 14a

Musical score snippet showing Rosina, Conte, Figaro, Violini I, and Clarinetti. The lyrics are: (Di noi che mai sa-ra) (Qui fra-chez-za ci vor-ra) (Qui fran-chez-za ci vor-ra).

Sta al Conte riprendere in mano la situazione: capendo che l'unica via di uscita è avere Bartolo dalla sua, lo convince (in virtù del finto complotto di cui si crede parte) che la cosa migliore è che Basilio se ne vada, e lo fa musicalmente in maniera assai autoritaria con un'improvvisa e fiammeggiante impennata virtuosistica (che stride fortemente lo stile di canto che la circonda) degna più del nobile Almaviva che non del timido Alonso; il balbettante sillabato con cui Bartolo accompagna tali gorgheggi è l'emblema musicale della sua momentanea sudditanza nei confronti del Conte:

ESEMPIO 22 (118⁵)

Musical score snippet showing Conte and Bartolo. Conte's lyrics: sa, l'af - far non sa, l'af - far non sa. Bartolo's lyrics: (Di-te be-ne, mio si-gno-re, or lo man-do via di qua, di-te be-ne, mio si-gno-re, or lo man-do via di qua.)

Resta da convincere Don Basilio: dapprima il falso Don Alonso e Figaro gli fanno credere di essere gravemente malato, assecondati dal raffinato e ironico descrittivismo della musica (in punti come il lamentoso semitono di «siete giallo come un morto» o come la descrizione musicale del battito impazzito del polso misurato da Figaro), poi, con la mossa decisiva e già usata altre volte nell'opera, Almaviva allunga una borsa piena di danari al sempre più costernato Basilio che, alla conclusione del tempo d'attacco (dove il ritorno di alcuni frammenti musicali usati poco prima contribuisce alla mirabile unitarietà di un brano scenicamente assai complesso) finalmente decide di lasciare la compagnia. Il riferimento al «curiale» resta privo di senso, per un inopinato taglio a un verso di Alonso della scena II^a («Don Basilio, occupato col curiale»).

BASILIO

(Ah qui certo v'è un pasticcio,
non s'arriva a indovinar.])

CONTE (*a Basilio*)

Colla febbre, Don Basilio,
chi v'insegna a passeggiare?...

(*Figaro ascoltando con attenzione si prepara a se-
condare il Conte*)

BASILIO (*stupito*)

Colla febbre?...

CONTE

E che vi pare?...

Siete giallo come un morto.

BASILIO (*stupito*)

Come un morto?...

FIGARO (*tastandogli il polso*)

Bagattella!

Cospetton!... Che tremarella!...
questa è febbre scarlattina.

CONTE e FIGARO^{XXII}

Via prendete medicina,
non vi state a rovinar.

(*Il Conte dà a Basilio una borsa di soppiatto*)

FIGARO

Presto presto andate a letto...

CONTE

Voi paura inver mi fate...

BARTOLO e ROSINA^{XXIII}

Dice bene, andate, andate...^{XXIII}

TUTTI

Presto andate a riposar.

BASILIO (*stupito*)

(Una borsa!... Andate a letto!...
Ma che tutti sian d'accordo?...)

TUTTI

Presto a letto...

BASILIO

Eh non son sordo.

Non mi faccio più pregar.

FIGARO

Che color!...

CONTE

Che brutta cera!...

BASILIO

Brutta cera!...

CONTE e FIGARO

Oh brutta assai!...

BASILIO

Dunque vado...

ROSINA, CONTE, FIGARO e BARTOLO

Andate, andate.^{XXIV}

Buona sera, mio signore,^{14b}
pace, sonno, e sanità.

(Maledetto seccatore.)

Presto andate via di qua.

XXII CONTE

XXIII «ROSINA / Dice bene, andate a letto.»

XXIV «Vada, vada.»

^{14b} n. 13: [Cantabile.] *Moderato* – $\frac{2}{4}$, Sol.

Don Basilio non è certo il tipo da farsi convincere così agevolmente ad abbandonare il campo, soprattutto in una situazione nella quale nulla gli è chiaro. Il Conte, Figaro e Rosina impiegheranno difatti tutto il cantabile del quintetto per congedarlo nella maniera più fintamente educata possibile:

ESEMPIO 23 (122⁵)

Il doppio livello scenico-musicale agisce qui tutto all'interno della frase dell'esempio precedente: la cerimoniosità tutta pretesca ed esteriore delle prime sei battute (amplificata da quella sorta di inchino musicale costituito dal du-

BASILIO

Buona sera... ben di core...

obbligato... in verità.^{xxv}

(Ah che in sacco va il tutore.)

Non gridate, intesi già.

(Parte)

FIGARO

Orsù, signor Don Bartolo.^{14c}

BARTOLO

Son qua.

(Bartolo siede, e Figaro gli cinge al collo uno sciu-gatoio disponendosi a fargli la barba; durante l'operazione Figaro va coprendo i due amanti)

Stringi, bravissimo.

CONTE

Rosina, deh ascoltatemì.

ROSINA

Vi ascolto, eccomi qua.

*(Siedono fingendo studiar musica)*CONTE *(a Rosina con cautela)*

A mezza notte in punto

a prendervi qui siamo:

or che la chiave abbiamo

non v'è da dubitar.

FIGARO *(distraindo Bartolo)*

Ahi!... ahi!...

BARTOLO

Che cosa è stato?...

FIGARO

Un non so che nell'occhio!...

guardate... non toccate...

soffiate per pietà.

ROSINA

A mezza notte in punto

anima mia t'aspetto.

Io già l'istante affretto

che teco mi unirà.^{xxvi}

segue nota 14b

plice «Buonasera» di Rosina) è bruscamente interrotta nelle ultime due battute dalla stizzita conclusione, che rivela i veri sentimenti dei personaggi. Dopo il Conte, anche Rosina e Figaro indirizzano un saluto del tutto simile, a cui lo stesso Basilio risponde con l'ennesima replica della stessa melodia (il tutto ricorda la ripetizione sino alla noia del saluto iniziale di Don Alonso). I primi tre personaggi si passano vicendevolmente la parola in maniera armonicamente lineare e coerente, da Sol a Re, e di nuovo a Sol, tonalità che Rosina porge a Figaro; quest'ultimo però gioca un piccolo scherzetto musicale a Don Basilio virando improvvisamente con cadenza a si, e così facendo obbliga il maestro di musica a riprendere il discorso in Sol senza beneficiare della comoda modulazione di cui avevano goduto gli altri. Se nella prima parte del brano dominano tali cerimoniosi saluti in punta di fioretto, nella conclusione sembra avere il sopravvento la stizza, dipinta musicalmente dalle veloci terzine di semicrome di Rosina e Figaro sotto le quali un Bartolo che sino ad ora non ha proferito un suono ripete per conto suo quel «Buonasera» quasi sul serio: segno che non deve aver capito molto della situazione. Il piano del Conte di rispedire Don Basilio a casa propria e di annichilire Bartolo con la storia della finta trama sembra al momento essere riuscito perfettamente.

^{xxv} «poi diman si parlerà.».^{14c} n. 13: [Tempo di mezzo.] *Allegro* – e, Si bemolle → Mi bemolle.

Con l'uscita di Don Basilio la situazione scenica sembra un po' semplificarsi: da una parte vi è Bartolo che Figaro distrae a bella posta facendogli la barba, dall'altra i due amanti che continuano a tessere il loro dialogo progettando quel rapimento reso possibile dalla sottrazione al mazzo della chiave della «gelosia». Due scenette contemporanee ma separate richiedono musicalmente due tratteggi diversi: da una parte una grandinata di semicrome dei violini primi accompagna il barbiere nell'esercizio più autentico delle sue funzioni; dall'altra un placido passaggio di semiminime legate all'unisono degli archi sul pedale di fagotti e contrabbassi sorregge gli scambi di battute degli innamorati e getta una piccola pennellata di mistero notturno in una scena movimentatissima e tutt'altro che romantica. Tutto ciò permette a Rossini di organizzare formalmente il brano all'interno di una struttura di tipo A-B-A-B, dove alle due sezioni musicali che si alternano corrispondono altrettante situazioni sceniche. Tale equilibrio, raggiunto così faticosamente, non tarderà però a spezzarsi di nuovo, non appena Bartolo capterà le parole degli innamorati.

^{xxvi} «che a te mi stringerà».

BARTOLO

Ma lasciami vedere!

FIGARO

*Vedete; chi vi tiene?*CONTE e ROSINA (*fingendo solfeggiare*)*Do re mi fa sol la...**(Bartolo si alza e si avvicina agli amanti)*

CONTE

Ora avvertir vi voglio,
cara, che il vostro foglio
perché non fosse inutile
il mio travestimento...

BARTOLO

Il suo travestimento?...
ma bravi, ma bravissimi!^{xxvii}
Ma bravi in verità!^{xxvii}

Bricconi, birbanti,^{14d}

ah voi tutti quanti
avete giurato
di farmi crepar.

Uscite,^{xxviii} furfanti,
vi voglio accoppar.

Di rabbia, di sdegno
mi sento crepar.

ROSINA, CONTE e FIGARO

L'amico delira,^{xxix}
la testa gli gira;
dottore, tacete,
vi fate burlar.

Tacete, *partiamo*,
non serve gridar.
(Intesi ci siamo,
non v'è a replicar.)^{xxx}

SCENA V^aBARTOLO, *indi* BERTA e AMBROGIO

BARTOLO

Ah disgraziato!...^{xxx} Ed io
non mi accorsi di nulla. (Ah Don Basilio
sa certo qualche cosa.)
(*Dopo aver riflettuto*)

Ehi chi è di là?

Chi è di là?...

(Escono Ambrogio e Berta da parti opposte)

Senti, Ambrogio?...

Corri da Don Basilio qui rimpetto,
digli ch'io qua l'aspetto,
che venga immantinente
che ho gran cose da dirgli, e ch'io non vado
perché... perché... perché ho di gran ragioni.
Va' subito.

(Ambrogio parte. A Berta)

Di guardia
tu piàntati alla porta, e poi... no no.
(Non me ne fido.) Io stesso ci starò.
(*Parte*)

^{xxvii} «Ah! Ah! Bravo, bravissimi / Sor Alonso, bravo! bravi!».^{14d} n. 13: [Stretta.] *Allegro* – $\frac{3}{8}$, Mi bemolle.

L'ira del tutore è tale che costui non riesce nemmeno ad imbastire una melodia vera e propria; le sue sono una sorta di esclamazioni musicali la cui intensità va mano a mano crescendo sino a trasformarsi in una sequela di crome martellanti sillabate. Sembra quasi che Rossini sublimi progressivamente i rimproveri di Bartolo in una sorta di flusso da cui si dipana l'implacabile raffica di suoni retoricamente organizzata che costituisce la stretta del quintetto. La sequela viene ripresa dagli altri dapprima *sottovoce*, poi in alternanza con Bartolo, infine da tutti e quattro assieme, in un brano dove sembra che gli unici frammenti melodici degni di questo nome siano affidati alla sola orchestra, la quale da parte sua, con le furiose volate di semicrome dei violini, finisce per gettare benzina sul fuoco. Le crome terzinate cantate a perdifiato finiscono per investire l'intera stretta ed estendersi al di sopra della struttura formale (che pure prevede le due classiche ripetizioni) quasi dissimulandola. L'ira devastante di Bartolo sembra non conoscere requie e chiude un quintetto che per la complessa, raffinata e magistrale realizzazione musicale ha davvero pochi paragoni.

^{xxviii} «Su, fuori,»^{xxix} «La testa vi gira; / ma zitto, dottore, / vi fate burlar. / Tacete, tacete, / non serve gridar. / (L'amico delira, / intesi ci siamo, / non v'è a replicar)».^{xxx} «Ah disgraziato me!... Ma come?...».

SCENA VI^aBERTA *sola*

BERTA

Che vecchio sospettoso. Vada pure,
e ci stia finché crepa.
Sempre gridi e tumulti in questa casa.
Si litiga, si piange, si minaccia,
non v'è un'ora di pace
con questo vecchio avaro e brontolone.
Oh che casa!... oh che casa in confusione.

Il vecchiotto cerca moglie,¹⁵
vuol marito la ragazza;
quello freme, questa è pazza,
tutti e due son da legar.
Ma che cosa è questo amore
che fa tutti delirar?...
Egli è un male universale,
una smania, un *certo ardore*^{XXXI}
che nel core dà un tormento...^{XXXI}
Poverina, anch'io lo sento,
né so come finirà.

Ah vecchiaia maledetta
che disdetta singolar!
Niun mi bada, niun mi vuole:
son da tutti disprezzata;
e vecchietta disperata
mi convien così crepar.

(Parte)

SCENA VII^aDON BARTOLO *introducendo* DON BASILIO

BARTOLO

Dunque voi Don Alonso
non conoscete affatto?

BASILIO

Affatto.

BARTOLO

Ah certo

il Conte lo mandò. Qualche gran trama
qua si prepara.

BASILIO

Io poi

dico che quell'amico
era il Conte in persona.

BARTOLO

Il Conte?...
Il Conte.

BASILIO

(La borsa parla chiaro.)

BARTOLO

Sia che si vuole, amico, dal notaro
vo' in questo punto andare: in questa sera
stipolar di mie nozze io vo' il contratto.

BASILIO

Il notar?... siete matto?...

Piove a torrenti, e poi
questa sera il notaro
è impegnato con Figaro; il barbiere
marita una nipote.

¹⁵ n. 14. Aria Berta. *Allegro* – $\frac{2}{4}$, La.

In una posizione un po' defilata rispetto al fuoco drammatico principale (che nella scena precedente aveva toccato uno dei suoi apici), librettista e compositore collocano quella che nel linguaggio dell'epoca si era soliti chiamare «aria del sorbetto», ossia riservata a un personaggio secondario, la quale sia come difficoltà esecutive che come sostanza musicale non può certo competere con i brani solistici dei protagonisti. L'aria di Berta, serva di Bartolo, presenta formalmente una semplice struttura tripartita di tipo A-B-A (con la sezione B alla tonalità della dominante) che è piuttosto consueta in questo tipo di brani; Rossini però non rinuncia a dotare il pezzo (che istituzionalmente sarebbe un po' ai margini) di una certa caratterizzazione e di una apprezzabile eleganza musicale. La melodia sillabata sulle crome staccate e la modulazione verso do diesis (terzo grado della tonalità d'impianto) sono le armi musicali che utilizza il compositore per ritrarre la vecchia serva che pure sente anch'ella un tardivo pizzicore amoroso; ne esce un quadretto musicale scorrevole ed elegante; ideale intermezzo tra l'impegnativa scena precedente e gli avvenimenti che di qui a breve porteranno l'intreccio allo scioglimento.

^{XXXI} «una smania, un pizzicore, / un solletico, un tormento...».

BARTOLO

Una nipote?...

Che nipote?... Il barbiere
non ha nipoti. Ah qui v'è qualche imbroglio.
Questa notte i briconi
me la vogliono far; presto: il notaro
qua venga sull'istante.
Ecco la chiave del portone.
(*Gli dà una chiave*)

Andate,

presto per carità.

BASILIO

Non temete: in due salti io torno qua.
(*Parte*)

SCENA VIII^aBARTOLO, *indi* ROSINA

BARTOLO

Per forza o per amore
Rosina avrà da cedere, cospetto!...
Mi viene un'altra idea. Questo biglietto
(*Cava dalla tasca il biglietto datogli dal Conte*)
che scrisse la ragazza ad Almaviva
potria servir... Che colpo da maestro!
Don Alonso, il briccone,
senza volerlo mi diè l'armi in mano.
Ehi Rosina, Rosina,
(*Rosina dalle sue camere entra senza parlare*)

avanti, avanti;

del vostro amante io vi vo' dar novella.
Povera sciagurata! In verità
collocaste assai bene il vostro affetto.
Del vostro amor sappiate
ch'ei si fa gioco in sen d'un'altra amante.
Ecco la prova.
(*Le dà il biglietto*)

ROSINA

Oh cielo! il mio biglietto.

BARTOLO

Don Alonso e il barbiere
congiuran contro voi, non vi fidate.

In potere del Conte d'Almaviva
vi vogliono condurre...

ROSINA

(In braccio a un altro!...

che mai sento... ah Lindoro!... Ah traditore!
Ah sì!... Vendetta! E vegga,
vegga quell'empio chi è Rosina.) Dite,
signore, di sposarmi
voi bramavate...

BARTOLO

E il voglio.

ROSINA

Ebben, si faccia!

Io... son contenta!... Ma, all'istante. Udite:
a mezza notte qui sarà l'indegno
con Figaro il barbier; con lui fuggire
per sposarlo io voleva...

BARTOLO

Ah scellerati!

Corro a sbarrar la porta.

ROSINA

Ah mio signore!

Entran per la finestra. Hanno la chiave.

BARTOLO

Non mi muovo di qui!
Ma... e se fossero armati?... Figlia mia,
poiché ti sei sì bene illuminata,
facciam così. Chiuditi a chiave in camera,
io vo a chiamar la forza:
dirò che son due ladri, e come tali...
Corpo di Bacco!... l'avrem da vedere!
Figlia, chiuditi presto: io vado via.
(*Parte*)

ROSINA

Quanto, quanto è crudel la sorte mia!
(*Parte. Segue istromentale esprimente un temporale.*
Dalla finestra di prospetto si vedono frequenti lam-
pi e si ascolta il romore del tuono. Sulla fine del-
l'istromentale si vede dal di fuori aprire la gelosia,
ed entrare un dopo l'altro Figaro ed il Conte avvol-
ti in mantello e bagnati dalla pioggia. Figaro avrà in
mano una lanterna)¹⁶

¹⁶ n. 15. Temporale. *Allegro* – 4/4, Do-do.

Dopo essere stato ingannato per ben due volte, Bartolo, con l'aiuto di Basilio, decide di passare immediatamente

SCENA IX^aIL CONTE e FIGARO, *indi* ROSINA

FIGARO

Al fine eccoci qua.

CONTE

Figaro, dammi man. Poder del mondo!
Che tempo indiavolato.

FIGARO

Tempo da innamorati.

CONTE

Ehi fammi lume.

(Figaro accende i lumi)

Dove sarà Rosina?

FIGARO *(spiando)*

Ora vedremo...

Eccola appunto.

CONTE *(con trasporto)*

Ah mio tesoro!...

ROSINA *(respingendolo)*

Indietro

anima scellerata; io qui di mia
stolta credulità venni soltanto
a riparar lo scorno; a dimostrarliqual sono e quale amante
perdesti, anima indegna, e sconoscente.

CONTE

Io son di sasso.

FIGARO

Io non capisco niente.

CONTE

Ma per pietà...

ROSINA

Taci. Fingesti amore
sol per sacrificarmi^{xxxii}
a quel tuo vil Conte Almaviva...^{xxxii}

CONTE

Al Conte?...

Ah sei delusa!... oh me felice! Adunque
tu di verace amore
ami Lindor... rispondi.

ROSINA

Ah sì! T'amai pur troppo!...

CONTE

Ah non è tempo

di più celarsi, anima mia:
*(S'inginocchia gettando il mantello, che viene rac-
colto da Figaro)*

ravvisa

colui che sì gran tempo

segue nota 16

all'azione ed affrettare il più possibile le nozze con Rosina, che si dovranno svolgere la notte stessa. Per rendere il piano ancora più efficace mostra alla sbigottita Rosina il biglietto datogli da Don Alonso: in realtà il suo Lindoro vuole conquistarla con l'unico scopo di cederla al potente Almaviva. Rosina, mortalmente ferita, consente alle nozze con Bartolo. Rossini separa tali eventi dal finale scrivendo un intermezzo strumentale di una certa ampiezza ed elaborazione, che descrive con 'realismo musicale' l'arrivo, il culmine e il placarsi di un violento temporale (anche Paisiello aveva piazzato un temporale fra gli atti terzo e quarto, così come accadeva nella *pièce* di Beaumarchais). Non è certo questo l'unico caso in cui appare un temporale nelle opere rossiniane: un anno dopo il compositore utilizzerà lo stesso espediente nella *Cenerentola*, mentre qualcosa di simile aveva già fatto quattro anni prima nella *Pietra del paragone* in una scena la cui musica viene in gran parte qui riciclata (non mancano ovviamente neppure i temporali 'seri', da quello di *Otello*, III fino *Guillaume Tell*, IV). Alle prime gocce di pioggia, descritte nella parte iniziale del brano da semiminime staccate *sottovoce* degli archi, segue la parte centrale, in *do*, dove il crescere e l'infuriare del temporale sono descritti con folate di semicrome, prima in *piano* poi in *fortissimo*, a cui si aggiunge in scena la presenza della macchina del tuono (in partitura appare ad un certo punto l'indicazione «Tuono»). Quando la forza del temporale scema, riappare la figurazione iniziale, che ora descrive le ultime gocce, e nel contempo il discorso musicale si riporta sul *Do* che chiude il brano. Vale la pena segnalare che, quando ormai si era consolidato l'uso di far cantare la parte di Rosina a un soprano, Rossini scrisse un'aria alternativa in quel registro e la collocò proprio prima di questo temporale; in questo modo lo sbigottimento della povera ragazza, che ha una certa importanza drammatica nel prosieguo dell'opera, finiva per avere anche una adeguata sottolineatura musicale. Tale aria è riapparsa sporadicamente negli ultimi decenni come brano da concerto.

^{xxxii} «per vendermi alle voglie / di quel tuo vil Conte Almaviva...».

seguì tue tracce, che per te sospira,
che sua ti vuol, *che fin da questo istante,*
a farti di tua sorte appien sicura
amore eterno, eterna fé ti giura.

Mirami, o mio tesoro,
Almaviva son io: non son Lindoro.

ROSINA

Ah qual colpo inaspettato!...^{17a}
Egli stesso!... Oh ciel! che sento!
Di sorpresa, di contento
son vicina a delirar.

CONTE

Qual trionfo inaspettato!...
Me felice!... Oh bel momento!
Ah d'amore, di contento
son vicino a delirar.

FIGARO

Son rimasti senza fiato!
Ora muoion dal contento!
Guarda guarda il mio talento
che bel colpo seppe far.

ROSINA

Ma signor... ma voi... ma io...

CONTE

Ah non più, non più, ben mio!...
Il bel nome di mia sposa,
idol mio, t'attende già.

ROSINA

Il bel nome di tua sposa
ah qual gioia al cor mi dà!

FIGARO^{xxxiii}

Bella coppia; Marte e Venere!
Gran poter del caduceo!
E il baggiano di Vulcano
è già in rete e non lo sa.^{xxxiii}

CONTE e ROSINA

Oh bel^{xxxiv} *nodo avventurato*
che fai paghi i miei desiri!
Alla fin de' miei martiri
tu sentisti, Amor, pietà.

FIGARO

Presto andiamo: vi sbrigate,
via lasciate quei sospiri;
se si tarda i miei raggi
fanno fiasco in verità.
(*Va al balcone*)
Ah cospetto che ho veduto!
Alla porta... una lanterna...
due persone... che si fa?

CONTE, ROSINA e FIGARO

Zitti zitti, piano piano,^{17b}
non facciamo confusione,
per la scala dal balcone
presto andiamo via di qua.
(*Vanno per partire*)

^{17a} n. 16. Terzetto Rosina-Conte-Figaro. *Andante* – c, Fa.

Dopo aver affrontato il temporale ed essere penetrati nella casa di Bartolo dal balcone con l'aiuto di una scala, il Conte e Figaro si trovano davanti a una Rosina il cui atteggiamento li stupisce non poco. È per il Conte il momento propizio per far cadere il suo travestimento: una volta verificato che Rosina lo ama indipendentemente dal suo grado, nulla più sembra ostacolare l'unione dei due innamorati. Il terzetto che ha origine da questi avvenimenti è in realtà nella prima parte una sorta di duetto con terzo incomodo: i due innamorati distendono le loro voci nell'ambito di una tipica struttura formale di duetto simile a quelle già viste nell'atto primo, con tanto di strofe parallele iniziali e *a due* conclusivo, mentre Figaro si limita a riempire le battute di passaggio tra le varie sezioni del 'duetto'. È però interessante notare il graduale cambio d'atteggiamento del barbiere: mentre i due innamorati sembrano persi nell'appagamento dei loro amorosi sospiri, egli dapprima si arroga il merito della soluzione (che, a ben pensare, è in realtà frutto di una trovata estemporanea del Conte), poi passa a ironizzare sugli sdilinquinimenti dei due facendogli comicamente l'eco all'inizio della sezione *a due*, allo scopo principale di innestare una sana dose di pressante realismo (sono pur sempre in una situazione di pericolo: possono essere scoperti da un momento all'altro) e spezzare finalmente il flusso musicale degli amanti, il quale però prosegue imperterrito in vocalizzi nella cui ricchezza e ampiezza quasi eccessiva Rossini nasconde una certa dose di ironia.

^{xxxiii} «CONTE / Sei contenta? / ROSINA / Ah mio signore!».

^{xxxiv} «Dolce».

^{17b} n. 16. *Allegro* – c

Come previsto ampiamente da Figaro, i due innamorati hanno un po' esagerato in sospiri ed effusioni e ben presto la situazione precipita: si avvicina della gente con una lanterna e occorre quindi tagliare la corda. È qui che il

FIGARO
Ah disgraziati noi! Come si fa?...
CONTE

Che avvenne mai?...

FIGARO

La scala...

CONTE

Ebben?...

FIGARO

La scala non v'è più.

CONTE

Che dici?

FIGARO

Chi mai l'avrà levata?

CONTE

Quale inciampo crude!...

ROSINA

Me sventurata!

FIGARO

Zi... zitti... sento gente. Ora ci siamo.

Signor mio, che si fa?

CONTE

Mia Rosina, coraggio.

(Si ravvolge nel mantello)

FIGARO

Eccoli qua.

(Si ritirano verso una delle quinte)

SCENA X^a

DON BASILIO *con lanterna in mano introducendo un*
NOTAIO *con carte in mano*

BASILIO *(chiamando alla quinta opposta)*

Don Bartolo, Don Bartolo...

FIGARO *(accennando al Conte)*

Don Basilio.

CONTE

E quell'altro?

FIGARO

Ve', ve': il nostro notaro. Allegramente.

Lasciate fare a me. Signor notaro:...

(Basilio e il notaro si rivolgono e restano sorpresi. Il notaro si avvicina a Figaro)

Dovevate in mia casa

stipolar questa sera

un contratto di nozze

fra il Conte d'Almaviva e mia nipote.

Gli sposi, eccoli qua. Avete indosso

la scrittura?

(Il notaro cava una scrittura)

Benissimo.

BASILIO

Ma piano,

Don Bartolo... dov'è?...

CONTE *(chiamando a parte Don Basilio, cavandosi un anello dal dito additandogli di tacere)*

Ehi, Don Basilio,

questo anello è per voi.

segue nota 17b

duetto' si trasforma in un terzetto a tutti gli effetti: Rossini prende a pretesto la necessità della fuga in punta di piedi per intessere la sua trama musicale. Mutato il tempo metronomico, sopra un tappeto di archi pizzicati le tre voci ripetono a turno un tema dominato da note staccate:

ESEMPIO 24 (1557)

Conte

Zit - ti zit - ti, pia - no pia - no, non fac - cia - mo con - fu - sio - ne; per la sca - la del bal - co - ne pre - sto an - dia - mo via di qua.

Il brano prosegue tra estemporanei quanto brevi *fortissimo* con l'intreccio delle tre voci a costituire un pezzo dove, come già tante volte in quest'opera, la situazione scenica funge da movente per l'inarrestabile e calibratissimo gioco musicale.

BASILIO

Ma io...

CONTE (*cava una pistola*)

Per voi

vi sono ancor due palle nel cervello
se v'opponete.BASILIO (*prende l'anello*)

Oibò; prendo l'anello.

Chi firma?...

CONTE e ROSINA

Eccoci qua.

(*Sottoscrivono*)

CONTE

Son testimoni

Figaro e Don Basilio.

Essa è mia sposa.

FIGARO e BASILIO

Evviva.

FIGARO

Oh mio contento!

ROSINA

O sospirata mia felicità.

TUTTI

Evviva.

(*Nell'atto che il Conte bacia la mano a Rosina e Figaro abbraccia goffamente Don Basilio, entra Don Bartolo come appresso*)

SCENA ULTIMA

DON BARTOLO, *un* ALCALDE, *alguazils*, *soldati*, *e detti*

BARTOLO

Evviva. Fermi tutti. Eccoli qua.

(*Additando Figaro e il Conte all'alcalde e ai soldati, e slanciandosi contro Figaro*)

FIGARO

Colle buone, signor.

BARTOLO

Signor, son ladri.

Arrestate, arrestate.

ALCALDE

Mio signore,

il suo nome?

CONTE

Il mio nome

è quel d'un uom d'onor. Lo sposo io sono
di questa...

BARTOLO

Eh andate al diavolo! Rosina

esser deve mia sposa: non è vero?

ROSINA

Io sua sposa?... Oh nemmeno per pensiero.

BARTOLO

Come? Come fraschetta?... Ah son tradito!

Arrestate, vi dico.

(*Additando il Conte*)

È un ladro.

FIGARO

Or or l'accoppo.

BARTOLO

È un birbante, è un briccon.

ALCALDE (*al Conte*)

Signore...

CONTE

Indietro.

ALCALDE (*con impazienza*)

Il nome.

CONTE

Indietro, dico,

indietro.

ALCALDE

Ehi, mio signor, basso quel tuono.

Chi è lei?

CONTE (*scoprendosi*)

Il Conte d'Almaviva io sono.

BARTOLO

Il Conte!... Che mai sento!...¹⁸(*Verso l'alcalde e i soldati*)

Ma cospetto!...

¹⁸ n. 17. Recitativo strumentato. *Allegro* – c.

Dopo la conclusione del terzetto, il procedere degli eventi prende un ritmo tumultuoso. Figaro, Rosina e il Conte non possono fuggire perché Bartolo, a conoscenza della loro cospirazione, ha provveduto a togliere la scala dal

CONTE

T'accheta; invan t'adopri,
resisti invan. De' tuoi rigori insani
giunse l'ultimo istante.
(Toglie la scrittura di nozze dalle mani del notaro e
la dà all'alcalde)

In faccia al mondo

io dichiaro altamente

costei mia sposa: il nostro nodo, o cara,
opra è d'Amore: Amore,
che ti fe' mia consorte,
a me ti stringerà fino alla morte.
Respira omai: del fido sposo in braccio
vieni, vieni a goder sorte più lieta.

BARTOLO

Ma io...

CONTE

Taci.

BARTOLO

Ma voi...

CONTE

Non più, t'accheta.

Cessa di più resistere,¹⁹
non cimentar mio sdegno:
spezzato è il giogo indegno
di tanta crudeltà.
Della beltà dolente,
d'un innocente amore,

segue nota 18

balcone; sarà questa la famosa «inutil precauzione», poiché il Conte e Figaro riescono ancora una volta a mutare a loro vantaggio una situazione sfavorevole facendo celebrare l'agognato matrimonio dei due amanti dallo stesso notaio ingaggiato da Bartolo, utilizzando il venale Basilio come testimone.

¹⁹ n. 18. Aria Conte. *Maestoso-Largo-Allegro-Moderato* – c- $\frac{3}{4}$. Si bemolle-Re bemolle.

È proprio rispondendo alle ormai inutili proteste di Bartolo che il Conte si lancia nella sua ultima grande aria, che è nel contempo la più ampia dell'opera e l'unica a prevedere l'intervento del coro. Si tratta di un brano che, per varie cause – tra cui senz'altro l'estrema difficoltà vocale e fors'anche la posizione drammatica (ci troviamo in un punto in cui tutto è ormai successo, e qualsiasi cosa diversa dal finale rischia di essere considerata una lungaggine inutile) –, finì ben presto per essere regolarmente omesso nelle rappresentazioni del *Barbiere*, tanto che Rossini non esitò a riutilizzarne l'ultima sezione più volte, dalla cantata *Le nozze di Teti e Peleo* sino al rondò finale della *Cenerentola*. La consuetudine di tagliare quest'aria rimane spesso ancora oggi (anche un direttore filologicamente molto attento come Claudio Abbado, interprete fondamentale nella storia recente del *Barbiere*, non la ha mai eseguita), anche se proprio il suo virtuosismo estremo ha fatto sì che negli ultimi anni divenisse cavallo di battaglia di *star* internazionali del belcanto quali Rockwell Blake o Juan Diego Flórez. Lo stile e il tono musicale di quest'aria è decisamente 'serio': lo rivela innanzitutto la struttura formale in tre sezioni, utilizzata sovente per le grandi arie delle opere serie e, quand'anche si riscontrino esempi in quelle buffe, sono sempre collocati in contesti 'seri' (un esempio ne è l'aria di Don Ramiro nell'atto secondo della *Cenerentola*). Anche il contenuto musicale non è da meno: il tono di nobile ed eroico sdegno che domina il *Maestoso* d'esordio (a cui Rossini non manca di aggiungere pennellate di umana comprensione per «la beltà dolente») è seguito dalla dolcezza e dall'amore con cui il Conte guarda la misera situazione di Rosina nel *cantabile*, per poi concludersi con un rondò brillante nel quale il ritornello viene seguito da due variazioni dalla difficoltà e dalla spettacolarità vocale sempre crescente che conducono verso la coda, dove il virtuosismo vocale raggiunge vette davvero siderali. Il Conte, abbandonato finalmente ogni travestimento e ogni accento da opera buffa, riprende i panni di nobile e illuminato Grande di Spagna e, tra il giubilo generale, si fa difensore dei più deboli riscattando Rosina dal miserabile stato di oppressione in cui la teneva rinchiusa il malvagio Don Bartolo. Almaviva è così proiettato in una dimensione drammatica e anche sociale abissalmente superiore rispetto alla borghese, furbesca e talvolta un po' meschina quotidianità degli altri personaggi; in una dimensione cioè (si perdoni il paragone forse un po' forzoso) che lo accomuna in qualche maniera a quella schiera di sovrani di ascendenza metastasiana che col loro agire illuminato fanno in modo che la virtù trionfi sempre sulla malvagità. Fors'anche tale contenuto morale e sociale, così lontano dalla comicità realistica di fondo, ha contribuito alla sparizione di questo brano dal *Barbiere* per un così lungo periodo. La struttura stessa dell'opera, così come è sinora stata intessuta da librettista e compositore, rischia in questo punto di spezzarsi di fronte ad un volo di contenuto così elevato. Quando Rossini riutilizzerà la stessa musica nella *Cenerentola* (dove si fa portatrice di contenuti in gran parte simili), lo farà ben conscio che l'intera struttura drammatica di quell'opera sarebbe stata proiettata proprio verso quel sublime punto di astrazione musicale e morale.

l'avaro tuo furore
più non trionferà.

(A Rosina)

E tu, infelice vittima
d'un reo poter tiranno,
sottratta al giogo barbaro,
cangia in piacer l'affanno,
e al fianco a un fido sposo
gioisci in libertà.

(All'alcalde ed a' suoi seguaci)

Cari amici...

CORO

Non temete.

CONTE

Questo nodo...

CORO

Non si scioglie;
sempre a lei vi stringerà.

(Il notaro presenta a Bartolo la scrittura. Egli la legge dando segni di dispetto)

CONTE

Ah il più lieto, il più felice
è il mio cor de' cori amanti!...
non fuggite, o lieti istanti,
della mia felicità.

CORO

Annodar due cori amanti
è piacer che egual non ha.

BARTOLO

In somma io ho tutti i torti!...

FIGARO

Eh, pur troppo è così!

BARTOLO (a Basilio)

Ma tu, briccone,
tu pur tradirmi, e far da testimonio!...

BASILIO

Ah, Don Bartolo mio, quel signor Conte
certe ragioni ha in tasca,
certi argomenti a cui non si risponde.

BARTOLO

Ed io, bestia solenne,
per meglio assicurare il matrimonio,
io portai via la scala dal balcone!

FIGARO

Ecco che fa un'«Inutil precauzione».

BARTOLO

Ah disgraziato!... io crepo!
Ma e la dote?... Io non posso...

CONTE

Eh via; di dote

io bisogno non ho: va; te la dono.

FIGARO

Ah ah! Ridete adesso?...
Bravissimo Don Bartolo!
Ho veduto alla fin rasserenarsi
quel vostro ceffo amaro e furibondo.
Ma già ci vuol^{xxxv} fortuna in questo mondo.

ROSINA

Dunque signor Don Bartolo!...

BARTOLO

Sì, sì, ho capito tutto.

CONTE

Ebben, dottore!...

BARTOLO

Sì, sì, che serve? Quel ch'è fatto è fatto.
Andate pur, che il Ciel vi benedica.

FIGARO

Bravo, bravo! Un abbraccio!...
Venite qua, dottore.

ROSINA

Oh noi felici!

CONTE

Oh fortunato amore!

(Si danno la mano)

FIGARO

Di sì felice innesto – serbiam memoria eterna;²⁰
io smorzo la lanterna, – qui più non ho che far.
(Smorza la lanterna)

^{xxxv} «Eh, i briconi han».

²⁰ n. 19. Finaletto secondo. *Allegro* – ¾, Sol.

La licenza è in forma di *vaudeville*: il tema iniziale è esposto a turno dai tre personaggi 'positivi' dell'opera, e ciascuno ne propone una variazione diversa; qui nell'ordine appaiono prima Figaro, poi Rosina, che aggiunge al te-

CORO

Amore e fede eterna – si vegga in voi regnar.

ROSINA

Costò sospiri e pene – questo felice istante:
al fin quest'alma amante – comincia a respirar.

CORO

Amore e fede eterna – si vegga in voi regnar.

CONTE

Dell'umile Lindoro – la fiamma a te fu accetta;
più bel destin t'aspetta, – su, vieni a giubilar.

CORO

Amore e fede eterna – si vegga in voi regnar.

segue nota 20

ma qualche abbellimento, e infine il Conte, che ne propone la versione più virtuosistica, da vero trionfatore morale e musicale dell'opera. Le tre variazioni sono inframmezzate da un festoso ritornello affidato agli altri personaggi e al coro, al quale è anche dato l'incarico di concludere gioiosamente il breve finaletto e, di conseguenza, l'intera opera.

L'orchestra

2 Flauti (anche Ottavini)	2 Corni
2 Oboi (il II solo per la sinfonia)	2 Trombe
2 Clarinetti	
2 Fagotti	Timpano (<i>ad libitum</i> per la sola sinfonia)
	Grancassa
Violini I	Sistri
Violini II	
Viole	Chitarre
Violoncelli	Pianoforte
Contrabbassi	
Basso continuo (per i recitativi)	

La lunga fortuna esecutiva del *Barbiere di Siviglia*, ininterrotta dal 1816 sino ad oggi, ha provocato il consolidarsi, rispetto alla partitura originale, di una nutrita serie di modifiche e omissioni, tramandatesi di esecuzione in esecuzione e alla fine divenute in qualche maniera parte integrante dell'opera. Vittima di tali modifiche è rimasta anche la strumentazione: negli anni Ottanta dell'Ottocento la casa editrice Ricordi diede alle stampe una partitura non già basata sull'autografo (allora considerato perduto, poi ricomparso e ora custodito a Bologna nel Civico Museo Bibliografico Musicale), ma su una copia manoscritta di proprietà del Teatro alla Scala nella quale l'orchestrazione aveva subito una serie di cambiamenti notevoli dovuti a un gusto più tardo. Tra questi vale la pena citare la scomparsa del secondo ottavino e la conseguente ridistribuzione delle parti dei legni, l'aggiunta lungo tutta l'opera di un secondo oboe, di un trombone e dei timpani, o infine la sostituzione dei sistri con un triangolo e delle chitarre con arpe. La partitura Ricordi fu la base di pressoché tutte le esecuzioni del *Barbiere* a partire dalla fine dell'Ottocento sino al 1969, anno in cui comparve l'edizione critica curata da Alberto Zedda, grazie alla quale si poté finalmente riascoltare l'orchestrazione così come Rossini la concepì.

La composizione originale dell'orchestra del *Barbiere* non si discosta molto da quella tipica delle opere buffe dell'epoca, anche se parecchi dettagli la fanno emergere come prodotto inconfondibilmente d'Autore; si pensi ad esempio ai due ottavini che svelt-

tano nella parte acuta dell'orchestra sostituendosi ai flauti, e ciò avviene in particolare nei momenti più fragorosi come le strette dell'introduzione, del finale primo e del quintetto dell'atto secondo. In compenso è curioso notare come l'unico oboe previsto durante l'opera (il secondo suona solo nella sinfonia), a cui pure sono affidati qua e là passi di rilievo come durante la lamentosa autocommiserazione di Rosina nel finale primo, sia in realtà spesso lasciato a riposo, in particolare proprio in quei punti sopra citati dove ci si aspetterebbe l'utilizzo della piena orchestra. Il timbro complessivo dei legni assume in tale maniera un colore particolare, dove agli acutissimi ottavini si contrappone solo il registro medio-grave dei clarinetti e dei fagotti; manca cioè quella fascia medio-acuta solitamente coperta dagli oboi. La vecchia partitura a stampa Ricordi, come si è visto, intervenne tra l'altro proprio qui, togliendo un ottavino e aggiungendo due oboi, nel tentativo di 'normalizzare' quella che veniva sentita come un'anomalia.

In generale l'orchestrazione del *Barbiere* è in qualche maniera equidistante sia dallo stile delle prime prove rossiniane, sia da quello delle grandi opere napoletane; riesce tuttavia a miscelare in modo assai equilibrato i pregi di entrambi. Dalle farse e dalle prime opere buffe proviene quella scattante leggerezza che il recupero della strumentazione originale ha contribuito a mettere in evidenza, a tutto ciò sono unite una ricerca dell'impasto e una cura dei particolari che saranno tipiche delle prove più mature; nel 1815 (l'anno prima del *Barbiere*) Rossini aveva iniziato quell'esperienza napoletana durante la quale ebbe modo di accrescere in maniera significativa le sue doti di orchestratore in quanto a ricchezza e a cura del dettaglio, forse però un po' a scapito di quella brillantezza tipica delle prime prove. Molti sono i punti dove ciò si evidenzia: dal modo in cui viene distribuito il materiale melodico tra gli strumenti all'inizio dell'introduzione o nel tempo d'attacco del quintetto n. 13, sino ad arrivare a quel particolare e geniale congegno timbrico nella stretta del finale primo, che rende il colore del brano davvero inconfondibile.

La presenza piuttosto inconsueta tra gli strumenti dell'orchestra delle chitarre e del pianoforte obbedisce a precise esigenze scenico-drammatiche: le prime si presuppongono utilizzate dai suonatori che accompagnano il Conte nella scena di apertura e successivamente da Almaviva stesso durante la canzone a Rosina, il secondo è usato dal finto Don Alonso per accompagnare Rosina nella scena della lezione (anche se Rossini scrive solo due battute per tale strumento: su ciò si veda la guida all'ascolto).

Le voci



La distinzione tra personaggi positivi che infine risulteranno vittoriosi, e negativi che cercano in tutti i modi di ostacolare i primi nel raggiungimento dei loro scopi è nel *Barbiere di Siviglia* come in moltissime altre opere coeve netta e ben delineata. Alla prima costellazione appartiene innanzitutto Figaro, la cui parte fu sostenuta alla *première* dal bolognese Luigi Zamboni, basso molto noto. Si tratta in questo caso di quella che può essere definita una parte per «buffo cantante», che cioè assieme alle doti sceniche-attoriali richiede una tecnica vocale piuttosto sviluppata. All'interno di un'estensione piuttosto acuta (arriva a toccare il La₃) e di una linea di canto che propende spesso per i registri medio-acuti, Rossini non esita infatti ad inserire qua e là vocalizzi di una certa complessità, ma che in qualche maniera sono giustificati dal contesto drammatico: così avviene ad esempio nel duetto n. 7, quando Figaro si mette a gorgheggiare nell'intenzione di rivaleggiare con Rosina, o nel terzetto n. 16, quando imita ironicamente i fluviali gorgheggi dei due innamorati. Una parte buffa, dunque, ma non caricaturale: la vorticosa e celeberrima cavatina con cui si presenta agli spettatori, disegna un Figaro furbo, spigliato, sempre attivo, ma anche attaccato al denaro; tali caratteristiche, che hanno permesso al barbiere rossiniano di entrare in maniera assolutamente caratterizza-

ta e indelebile nella galleria dei più celebri personaggi del repertorio operistico, costituiscono anche un ritratto di quella piccola borghesia artigianale che nell'opera entrerà in rapporto con la nobiltà potente ma anche capace di voli ideali, rappresentata dal Conte Almaviva, il secondo nella costellazione dei 'buoni'.

Quest'ultimo è un personaggio che presenta un carattere piuttosto sfaccettato; Rossini scrisse la parte per uno dei tenori più famosi del tempo, ossia per quel Manuel García (nato, ironia della sorte, proprio a Siviglia) che qualche mese prima aveva tenuto a battesimo l'impegnativa parte di Norfolk (il 'cattivo') nell'*Elisabetta regina d'Inghilterra*. Due sono i momenti nell'opera dove il formidabile virtuosismo esecuti-

vo di García (che da alcuni contemporanei era addirittura considerato eccessivo) poteva esprimersi al suo meglio: nella raffinata e impegnativa serenata dell'introduzione e nella grande aria finale, dove le difficoltà tecniche raggiungono un livello davvero impressionante. Non è un caso che si tratti proprio dei due momenti in cui il Conte esprime tutta la sua natura aristocratica, nutrita di un sentimento amoroso elevato che lo porterà a rappresentarsi come il nobile salvatore dell'innocente oppressa; tutto ciò è naturalmente evidenziato per contrasto dal continuo rapporto che il personaggio coltiva con Figaro, ancorato ai valori più prosaici del danaro e della scaltrezza. Ma non è questa la sola faccia che il Conte mostra agli spettatori: egli si presenterà durante l'opera con ben tre travestimenti diversi (quasi un record in un genere operistico in cui espedienti di questo tipo pure costituivano la regola), a cui corrispondono, come si è cercato di evidenziare nella guida all'ascolto, altrettante caratterizzazioni musicali: si va dalla toccante e semplice melodia con cui Lindoro fa definitivamente breccia nel cuore di Rosina, alle frasi irregolari e spezzate del soldato ubriaco, sino alla cantilenante nenia di Don Alonso. Un campionario di caratterizzazioni insomma che richiedeva a García (e agli interpreti di oggi), oltre che una grande padronanza della tecnica vocale, una capacità attoriale non indifferente, che il celebre tenore possedeva in misura ragguardevole.

Terzo e ultimo personaggio dei 'buoni' è naturalmente Rosina, ossia l'oggetto delle attenzioni amorose del Conte. Ella non ubbidisce certo al *topos* della povera e fragile fanciulla repressa dal malvagio tutore, ma si rivela essere in grado di rivaleggiare con Figaro quanto ad astuzia e intraprendenza: lo rivelano, oltre alla descrizione che fa di sé nella sua cavatina, il duello ingaggiato con il barbiere nel loro duetto n. 7 (sfida che la vede uscire di fatto vincitrice) e il fatto che durante l'opera non avrà difficoltà in ogni occasione a seguire intelligentemente le furbe macchinazioni messe in opera da Figaro e dal Conte. Alla prima esecuzione Rossini affidò la parte alle cure di Gertrude Righetti-Giorgi, anch'essa di origine bolognese, che un anno dopo avrà l'onore di sostenere la parte della protagonista alla *première* della *Cenerentola*. La parte che il compositore preparò per lei, se si escludono alcuni affondi nel registro grave (si veda l'es. 11 della guida) si muove prevalentemente nel registro centrale con diverse escursioni nella parte acuta, cosa che in qualche modo finì per favorire col tempo l'uso di affidare il ruolo a un soprano, ovviamente riscrivendo tutte quelle sezioni dove la tessitura si faceva troppo bassa. Negli ultimi decenni tale consuetudine è andata via via scomparendo, e Rosina è tornata appannaggio dei contralti, così come Rossini l'aveva concepita.

Del novero dei personaggi negativi fa parte Don Bartolo, a cui Rossini affida il ruolo di «buffo parlante» (in contrasto con Figaro, «buffo cantante»), tipologia vocale che ha i maggiori pregi non tanto nel canto spianato, ma nella caricaturale caratterizzazione scenica e nella capacità virtuosistica di declamare sillabati in maniera velocissima quasi a perdifiato. Di tale dote doveva certo eccellere il primo interprete Bartolomeo Botticelli, per cui Rossini scrisse un'aria (n. 8) dove tale tecnica è portata agli estremi limiti. La difficoltà di tale brano è tanta che già nei primi anni dopo la prima invalse l'uso di sostituirlo con uno più semplice, composto da Pietro Romani per il buffo Ro-

sich. L'aria originale di Rossini è però già da diversi decenni rientrata stabilmente al posto che le compete, e dell'aria di Romani (che pure sembra che non dispiacesse a Rossini) si sono ormai perse le tracce.

L'altro 'cattivo', che accompagna e cerca di favorire Bartolo nei suoi progetti, è Don Basilio; la sua connotazione è talmente negativa («ipocrita», «imbrogli», «collo torto» sono solo alcuni dei 'complimenti' che colleziona durante l'opera) che di fatto diventa forse il personaggio più nettamente caricaturale del *Barbiere*. La sua presenza in scena è quantitativamente inferiore a quella di Bartolo, ma da una parte colleziona entrate memorabili come quella che scatena il quintetto n. 13, dall'altra Rossini a lui affida la celebre aria della calunnia dall'effetto irresistibile e la cui estensione vocale dovette mettere in difficoltà non pochi cantanti, tant'è che sino a tempi recenti era invalso l'uso di trasportarla un tono sotto (dall'originale Re a Do). Non è dunque un caso che nella storia esecutiva del *Barbiere* siano stati molti i bassi di fama a volersi cimentare in questo ruolo, sulle orme di quel Zenobio Vitarelli che tenne a battesimo il personaggio e che Rossini rincontrò l'anno dopo in occasione della prima della *Cenerentola* (dove interpretava Alidoro).

Ai cinque personaggi principali segue una schiera piuttosto nutrita di personaggi secondari. Tra questi emerge senz'altro Berta, serva di Bartolo, a cui non solo è affidata l'aria di sorbetto dell'atto secondo (musicalmente piuttosto curata; si veda la guida all'ascolto), ma è riservato negli *assieme* del finale primo un ruolo importante nell'equilibrio generale delle voci, quello cioè di sostenere la parte più acuta (nella stretta arriva a toccare il Do₃). Gli altri personaggi restano un po' più in ombra: a Fiorello, servo del Conte, è affidata una parte piuttosto estesa nell'introduzione, ma curiosamente dopo di essa sparisce dall'opera; l'Ufficiale canta per poche battute, ma la sua parte è collocata in una posizione strategicamente importantissima del finale primo (è lui che di fatto spinge il Conte a svelarsi parzialmente, scatenando il «Largo concertato» e tutto ciò che segue); ad Ambrogio e all'Alcalde sono riservate solo poche note di recitativo. Un ruolo scenico di una certa importanza è rivestito nel finale dell'opera dal notaro, che però è una parte muta.



Gertrude Righetti-Giorgi, la prima Rosina e la prima Cenerentola. La Righetti-Giorgi (1793-1862) partecipò alla prima rappresentazione dei *Pitocchi fortunati* di Stefano Pavesi (Dilara).

Il barbiere di Siviglia, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Almaviva o sia L'inutile precauzione era il titolo con cui il 20 febbraio 1816 *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini debuttò sulle scene del Teatro Argentina di Roma. Il Pesarese aveva scritto l'opera di tutta fretta (poco più, poco meno di venti giorni) su un libretto del giovane poeta Cesare Sterbini, rimodellando *Le barbier de Séville* di Beaumarchais già tradotto e ridotto a libretto, nel 1782, per Paisiello (un vero capolavoro, che lasciò tracce profonde anche su Mozart). Il misurarsi con la fama di uno dei più acclamati maestri della tradizione napoletana fu certo impresa ardua, ma dopo qualche contestazione il successo puntualmente arrivò, e già a partire dalle successive serate romane *Il barbiere* si affermò come una delle opere più note ed eseguite, sia sulle grandi piazze teatrali, sia – soprattutto – nei circuiti minori e provinciali (secondo un veloce calcolo, è nel manipolo di opere che ha ricevuto il maggior numero di rappresentazioni sulla faccia della terra). Per giungere a capo delle seicento pagine che compongono la partitura, il Maestro utilizzò – come fece in altre occasioni – spunti melodici e brani tratti dalle sue opere precedenti (ma non, ovviamente, da quelle già date sulle scene romane). Si sentono così gli echi di pagine del *Sigismondo* («Piano, pianissimo»), di *Aureliano in Palmira* («Ecco ridente in cielo» e «Io sono docile»), della *Cambiale di matrimonio* (duetto tra Figaro e Rosina), dal *Signor Bruschino* (aria di Bartolo). A partire dalla versione bolognese dell'agosto 1816, l'*Ouverture* originale di cui poco si conosce venne sostituita con quella già utilizzata per *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Napoli 1815), e prima ancora per *Aureliano in Palmira* (Milano 1813). In accordo con le riscoperte dell'odierna Rossini-renaissance, la straordinaria diffusione del *Barbiere* ha definitivamente annesso tali brani a questo capolavoro.

Pur senza discostarsi molto da Beaumarchais e da Petrosellini, Rossini impose subito il suo sigillo di modernità scegliendo di infrangere in più occasioni le consuetudini e i codici vigenti (mancata cavatina al comparire di Rosina, vitalissima presentazione di Figaro) e lanciò alcuni numeri d'impatto immediato (l'«Aria della Vipera» di Rosina – a Roma interpretata dal contralto Gertrude Righetti-Giorgi, anche se in seguito, e spesso ancor oggi, fu impersonata da un soprano – e l'«aria della Calunnia» di Don Basilio). L'elemento di maggior attualità stilistica è tuttavia l'inserimento, nella trama del *Barbiere*, dei grandi finali d'atto, la cui forma – applicabile sia al genere comico che a quello serio – Rossini andava perfezionando in quegli anni: con il loro perfetto meccanismo, che alterna stasi e concitazione, con l'utilizzo a effetto delle risorse armoniche e dinamiche (l'arcinoto *crescendo*), Rossini supera i confini del tradizionale realismo buffo per ottenere una comicità ludica estraniante, nevrotica e modernissima. Permangono comunque, specie nell'atto secondo, i «luoghi» consueti della tradizione buffa: travestimento, commedia nella commedia, satira di costume (l'esilarante duetto «Pace e gioia», con l'untuoso salmodiare ecclesiastico del finto Don Alonso) e la lezione di canto, uno dei più tipici effetti di musica in scena. Un contesto ideale, fra l'altro, per sostituire l'originario «Contro un cor che accende amore» con altri brani, a ca-



García (Manuel del Pópulo Vicente; 1755-1832; ritratto nel costume di Othello) fu per Rossini il primo Almaviva e il primo Norfolk; fu inoltre il primo Almaviva a Londra e a Parigi, e il primo Lindoro a Londra. Partecipò alla prima rappresentazione di *Medea* (Egeo) di Mayr. Fu fecondo compositore (operette, opere, canzoni). Padre della Malibran, della Viardot, e di Manuel, anch'egli cantante (baritono) ma soprattutto celebre didatta e trattatista. Anonimo, ritratto di Luigi Zamboni. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Oltre che come primo Figaro, Zamboni (1767-1837) è attestato nelle riprese dell'*Inganno felice* (Tarabotto; Bologna, 1812), dell'*Italiana in Algeri* (Mustafà; Firenze, 1814), della *Pietra del paragone* (Pacuvio; Verona, 1819). Partecipò alle prime rappresentazioni di *Claudina in Torino* (Giannotto) e *Carlotta e Verter* (Giorgio) di Coccia, di *Ser Marcantonio* (Tobia) di Pavesi.

priccio degli interpreti: a volte pertinenti alla vicenda e di marchio rossiniano, altre volte semplicemente belle canzoni di baule, come «Yo soy contrabandera» della Malibran o le variazioni di bravura su *La biondina in gondoleta* cantate dalla Ronzi de Begnis. Testo celeberrimo, cantato decine di migliaia di volte su palcoscenici di ogni livello, il *Barbiere* ha subito manipolazioni musicali e stravolgimenti istrionici di ogni tipo, e solo negli ultimi decenni si è tornati ad un maggior rigore filologico.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

In una piazza di Siviglia alcune persone si aggirano sotto le finestre di una casa: è quasi giorno e il Conte d'Almaviva vuole conquistare con una serenata il cuore di una fanciulla conosciuta a Madrid qualche tempo prima. Ma le pur eleganti parole non sortiscono alcun effetto e l'alba consiglia una prudente ritirata: soddisfatti della generosità del Conte i musicisti lo ringraziano rumorosamente prima di andarsene per lasciarlo in compagnia di Fiorello, suo fido servitore.

Le speranze di vedere l'amata ancora non sono cessate, quando un allegro canticchiare annuncia l'arrivo di un estraneo. La prudenza di Almaviva, pronto nel nascondersi, è però eccessiva: l'importuno è Figaro, un barbiere amico di antica data trasferitosi già da qualche tempo a Siviglia. Messo al corrente delle intenzioni del Conte egli si dichiara disposto, come già in molte altre occasioni, ad aiutarlo; la fortuna vuole poi che la fanciulla sia ben conosciuta dal barbiere, che svolge in casa di Rosina le sue fin troppo eterogenee mansioni. La porta della casa si apre in quel momento per lasciarne uscire don Bartolo, anziano medico e tutore della ragazza, della quale ambisce la mano. La cura posta nel richiudere la porta e le poche parole bisbigliate fanno presagire al Conte la passione che anima il vecchio.

Figaro ha già preso le redini dell'azione e pretende che l'innamorato canti ancora e comunichi così alla ragazza il suo nome ed il suo amore. Questa volta la serenata sortisce miglior effetto e Rosina, la fanciulla, accenna brevemente a una risposta. L'accordo tra il Conte e Figaro è presto raggiunto: al primo interessa l'amore, al secondo, venale, il danaro, ed è proprio grazie all'oro di Almaviva che le idee del barbiere si fanno più precise, geniali. Nel pomeriggio arriva un reggimento di soldati e, con un ordine di alloggio, il corteggiatore potrà entrare nella casa dell'amata e parlarle. Rosina si sta preparando per prendere contatto con lo sconosciuto ammiratore; ha già scritto un biglietto per lui e pensa al modo migliore per farglielo avere. In quel momento entra Figaro che, in poche parole, mette al corrente la fanciulla della passione che anima il suo amico, presentato come un suo cugino di nome Lindoro: è però interrotto da don Bartolo, sospettoso come sempre, che indaga sulla sicurezza della sua casa. Ne è ospite abituale don Basilio, insegnante di musica, amico del proprietario e gran imbrogliatore, che porta la notizia dell'arrivo in città del Conte d'Almaviva: per liberarsene qualsiasi mezzo sarà valido, magari anche un'arma vile come la calunnia.

Figaro e Rosina hanno però udito tutto ed è loro cura prendere accordi per mettersi in contatto con il conte: il barbiere avverte la ragazza che tra poco questi cercherà di introdursi nella casa; gli basterà avere solo un piccolo segno d'incoraggiamento, un biglietto che Rosina ha, del resto, già preparato. In pochi minuti Figaro parte, accortosi dell'arrivo del sempre più geloso don Bartolo. Un violento bussare alla porta annuncia Almaviva, travestito da soldato e finto ubriaco, che

entra in casa col pretesto dell'alloggio. Le scuse di don Bartolo sono inutili e Lindoro, approfittando della confusione creatasi, porge un biglietto a Rosina; il tutore se ne accorge e protesta vivacemente: ne nasce un parapiglia che sarà interrotto solo dall'arrivo della polizia. Nello stupore generale però il soldato non solo non viene arrestato, ma esce riverito dall'ufficiale della guardia.

ATTO SECONDO

Don Bartolo è rincasato da poco: si è recato al reggimento in cerca del soldato per saperne di più, ma per quanto lo abbia cercato non è riuscito ad averne notizia. Si presenta in quel momento alla porta di casa Almaviva, travestito questa volta da religioso: don Alonso, allievo di don Basilio, venuto per sostituire il maestro nella rituale lezione di canto di Rosina. Per scusare l'assenza di don Basilio egli lo dice ammalato, e per meglio convincere il sospettoso tutore, gli mostra un biglietto di Rosina come se fosse ceduto in mano sua per pura fatalità. Con questo mezzo, narra, vorrebbe indurre la fanciulla a credere in un tradimento dell'innamorato. La lezione ha così inizio e i giovani si possono finalmente parlare, grazie anche alla complicità di Figaro, intervenuto per radere don Bartolo. E fortuna vuole che il barbiere riesca anche a prendere la chiave della stanza di Rosina.

Quando tutto però sembra finire per il meglio entra don Basilio, tra lo stupore di don Bartolo e la rabbia di Figaro. Il Conte riesce a ricomporre le fila della sua trama regalando una borsa d'oro all'importuno e convincendo don Bartolo che la presenza di don Basilio sarebbe dannosa al tentativo di convincere Rosina del tradimento del corteggiatore.

Ma neppure dopo l'uscita del maestro di musica, esterrefatto per l'accaduto, gli innamorati possono godere di un momento di tranquillità: dopo aver preso rapidi accordi, infatti, a causa di una frase imprudente, don Bartolo ravvisa in don Alonso il soldato della mattina, l'amico, come crede, del suo antagonista; anche questa volta la soluzione migliore è la fuga.

È ormai notte e il maltempo imperversa su Siviglia; nonostante il temporale Figaro e il Conte giungono puntuali all'appuntamento, ma trovano Rosina sdegnata contro ambedue. Il tutore l'ha infatti convinta che Lindoro cerca di rapirla per consegnarla nelle mani di Almaviva e la ragazza, che non ha mai sospettato la doppia identità di Lindoro, ne è rimasta sdegnata.

L'equivoco è chiarito ben presto e, approfittando nel frattempo della presenza di don Basilio e del notaio, fatto chiamare da don Bartolo che voleva così affrettare le nozze con la pupilla, i due innamorati stendono il contratto nuziale. Al tutore, rientrato in quel momento con la polizia, non resta altro che prendere atto dei fatti accaduti e riconoscere nell'importuno il Conte Almaviva in persona.

Argument

PREMIER ACTE

Sur une place de Séville, quelques personnes rôdent sous les fenêtres d'une maison; il fait presque jour et le Comte d'Almaviva veut conquérir par sa sérénade le cœur d'une jeune fille qu'il a rencontrée à Madrid quelque temps auparavant. Malgré leur élégance, ses mots ne produisent visiblement aucun effet et les premières lueurs de l'aube lui conseillent de se retirer prudemment: heureux de la générosité du comte, les musiciens le remercient à grand bruit avant de s'en aller et ils le laissent en compagnie de Fiorello, son fidèle serviteur.

Tandis que Almaviva caresse l'espoir de revoir sa bien-aimée, un chant joyeux se fait entendre, qui annonce l'arrivée d'un étranger. Le comte, toujours prompt à se cacher, se révèle ici d'une prudence excessive: en effet, l'importun n'est que Figaro, un barbier ami de vieille date, venu s'ins-

taller depuis quelque temps déjà à Séville. Le comte lui confie ses projets et il se déclare disposé à l'aider, comme il l'a déjà fait dans de nombreuses autres occasions; le hasard veut que le barbier, qui joue chez Rosina les rôles les plus divers, connaisse bien la jeune fille. La porte de la maison s'ouvre à ce moment précis pour laisser sortir don Bartolo, vieux médecin et tuteur de la jeune fille, dont il désire la main. Le comte devine la passion qui anime le vieil homme au soin avec lequel il referme la porte et aux quelques mots qu'il murmure.

Figaro, qui a déjà pris la situation en main, enjoint le comte amoureux de continuer à chanter et de révéler ainsi à la jeune fille son nom et l'amour qu'il éprouve pour elle. Cette fois, la sérénade produit un meilleur effet et Rosina donne une brève réponse. Le comte et Figaro ne tardent pas à trouver un accord: le premier s'intéresse à l'amour et le second, plus vénal, à l'argent et c'est précisément grâce à l'or du comte Almadiva que les idées du barbier gagnent en précision et en astuces de génie. Un régiment de soldats arrive ce même après-midi et sous prétexte d'avoir reçu l'ordre de loger ces soldats, le soupirant pourra pénétrer dans la maison de sa bien-aimée et lui parler.

Rosine se prépare à prendre contact avec cet admirateur inconnu; elle lui a déjà écrit un billet et se demande quel est le meilleur moyen de le lui faire parvenir. Sur ces entrefaites entre Figaro qui, en deux mots, met la jeune fille au courant de la passion qui anime son ami qu'il fait passer pour son cousin, du nom de Lindoro; il est toutefois interrompu par Bartolo qui, soupçonneux comme toujours, vient s'assurer de la bonne marche de sa maison. Il a pour hôte don Basilio, professeur de musique, ami du propriétaire et grand escroc, qui annonce l'arrivée en ville du Comte d'Almadiva, dont il se débarrassera en recourant à tout moyen, fût-ce à une arme aussi vile que la calomnie.

Cependant, Figaro et Rosina ont tout entendu et ils s'arrangent pour se mettre en contact avec le comte; le barbier prévient la jeune fille que ce dernier cherchera bientôt à s'introduire chez elle; il lui suffira de faire juste un petit signe d'encouragement, c'est-à-dire de donner un billet que Rosina, du reste, a déjà préparé. Figaro sort à la hâte car il a vu arriver don Bartolo, dont la jalousie ne cesse d'augmenter. Un coup violent frappé à la porte annonce l'arrivée de Almadiva, déguisé en soldat faussement ivre, qui entre sous prétexte de devoir être logé. Don Bartolo se confond vainement en excuses et profitant de la confusion générale, le comte glisse un billet à Rosina. Le tuteur s'en aperçoit et il manifeste sa vive désapprobation. Il s'ensuit une bagarre à laquelle viendra mettre fin la police et à la stupéfaction générale, non seulement le soldat n'est pas arrêté, mais il sort révérent par l'officier de garde.

DEUXIÈME ACTE

Don Bartolo est rentré chez lui depuis peu: il s'est rendu auprès du régiment pour en savoir plus mais ses nombreuses recherches ne l'ont mené à rien. Au même moment se présente à sa porte Almadiva, sous le déguisement cette fois d'un religieux; il se fait passer pour don Alonso, élève de don Basilio, qui donnera l'habituelle leçon de chant à Rosina, à la place de son maître. Il prétexte la maladie pour justifier l'absence de ce dernier et pour déjouer les inévitables soupçons du tuteur, il lui montre un billet de Rosina, comme s'il lui était tombé sous la main par le plus pur hasard. Il dit que par ce moyen, il voudrait faire croire à la jeune fille que son bien-aimé l'a trahie. La leçon commence ainsi et les jeunes gens peuvent enfin se parler, grâce à la complicité de Figaro, venu raser don Bartolo. Et la chance veut que le barbier parvienne même à subtiliser la clef de la chambre de Rosina.

Mais alors que tout semblait finir au mieux entre Don Basilio, ce qui suscite la stupeur de don Bartolo et la colère de Figaro. Le comte parvient à sauver la situation en offrant une bourse d'or à l'importun et en convainquant don Bartolo que la présence de don Basilio nuirait à la tentative de persuader Rosina de la trahison de son soupirant.



Luigi Lablache nel costume di Figaro. Lablache (1794-1858) che fu per Rossini specialmente un grande Assur, partecipò, tra le altre, alle prime dell'*Esule di Roma* (Murena), di *Marino Faliero* e *Don Pasquale* di Donizetti; della *Vestale* (Erennio), dell'*Ultimo giorno di Pompei* (Sallustio), di *Niobe* (Anfione) di Pacini; dei *Puritani* (Giorgio) di Bellini; di *Elisa e Claudio* (Arnoldo), *Costanzo ed Almeriska* (Oswaldo), *I briganti* (Maximiliano) di Mercadante. Giuseppina Ronzi De Begnis. In alto: «Rôles de Rosina dans le *Barbier de Séville* de Paësiello et de Rossini» (1819). La Ronzi De Begnis (1800-1853) partecipò alle prime di *Sancia di Castiglia*, *Fausta*, *Buondelmonte* (Bianca), *Roberto Devereux* (Elisabetta) di Donizetti; di *Zaira e Elena da Feltre* di Mercadante; de *Gli Elvezi* (Idalide) e *Fernando duca di Valenza* (Imelda) di Pacini. Cantò al Teatro La Fenice di Venezia nell'aprile-giugno 1840 (Semiramide, Gemma di Vergy, Maria Stuarda).

Mais même après la sortie du maître de musique, encore tout effaré, les amoureux ne peuvent toujours pas jouir d'un seul moment de tranquillité; en effet, alors qu'ils venaient juste de prendre quelques accords hâtifs, une phrase lâchée imprudemment fait comprendre à don Bartolo que le soldat venu le matin n'était autre que don Alonso, l'ami de son rival; cette fois encore, la meilleure solution est de s'enfuir.

La nuit est désormais tombée et Séville est en proie au mauvais temps. Malgré l'orage, Figaro et le comte arrivent à l'heure au rendez-vous mais ils trouvent Rosina fâchée contre eux deux. En effet, son tuteur l'a convaincue que Lindoro cherche à l'enlever pour la livrer au Comte d'Almaviva et la jeune fille, qui ne s'est jamais doutée de la double identité de Lindoro, en a été outrée.

Mais l'équivoque est bientôt levée et profitant de la présence de don Basilio et du notaire, que don Bartolo avait fait mander pour précipiter ses noces avec sa pupille, les deux jeunes gens rédigent leur contrat de mariage. Le tuteur, qui rentre juste à ce moment avec la police, ne peut rien faire d'autre que prendre acte des faits accomplis et reconnaître en l'importun le comte Almaviva en personne.

Synopsis

ACT ONE

The scene is laid in Seville. A group of musicians gather beneath the windows of a house just before dawn. Count Almaviva serenades Rosina, whom he has recently met in Madrid, in the hope of winning her heart. But despite his eloquence there is no response, and at daybreak the Count senses that it would be wise to go. The musicians noisily thank the Count for his generosity and exit, leaving him alone with his loyal servant Fiorello.

Almaviva is still hoping to catch sight of Rosina when the sound of cheerful humming warns him that a stranger is approaching. Ever-cautious, he hides, only to discover that it is only old friend Figaro, a barber who has been living in Seville for some time. After hearing the Count's plans, Figaro agrees to help him, as he has done on many occasions; luckily, the barber knows Rosina well, acting as he does as general factotum in her household. The door opens, and out steps Rosina's guardian, the elderly Dr. Bartolo, who hopes to marry his ward. Bartolo firmly closes the door behind him and mutters a few words, making the Count suspect that passion for Rosina beats in the old man's heart.

Taking charge of the situation, Figaro tells the Count to reveal his name and declare his love in another serenade. This time he is more successful, for Rosina hints that his attentions are not unwelcome. Figaro and the Count quickly come to an understanding; the former is driven by passion and the latter by the prospect of financial gain, and Almaviva's wealth prompts Figaro to come up with a particularly ingenious and well thought out plan. An army regiment is due to arrive that afternoon and, by claiming to be a soldier who been billeted to Rosina's house, Almaviva will be able to meet his loved one. Rosina is preparing to make contact with her secret admirer. She has already written him a note and is now wondering how to make sure he receives it. Figaro enters the room and wastes no time in telling Rosina that his «cousin Lindoro» (Almaviva) is deeply in love with her. He breaks off when the eternally suspicious Bartolo comes in to check that the house is safe against intruders. A regular guest, Don Basilio – a music master, incorrigible swindler and friend of Bartolo – announces that Count Almaviva is in town, and must be got out of the way, even if it proves necessary to resort to such a base method as slander.

Figaro and Rosina have overheard the entire conversation. They discuss the arrangements for the meeting with «Lindoro», whom the barber says he will shortly try to smuggle into the house; all he needs is note (which, of course, Rosina has already written) as a sign of encouragement. A few minutes later, realising that the increasingly jealous Bartolo has returned, Figaro leaves.

There is a thunderous knocking at the door and Almaviva, disguised as a drunken soldier, comes in and demands lodging. Bartolo pleads exemption from billeting and pandemonium breaks out. «Lindor» takes advantage of the situation to slip Rosina a note, but is spotted by her guardian, who protests vehemently. There follows a brouhaha which only the arrival of the police brings to a halt. Much to everyone's astonishment, however, the police officer not only fails to arrest the soldier but actually salutes him.

ACT TWO

Keen to learn more about the soldier, Bartolo has visited the regimental headquarters, where no trace of him can be found. Almaviva appears at the door, now disguised as a cleric. Pretending to be Don Alonso, a pupil of Basilio, he says that he will be giving Rosina her regular singing lesson today because Basilio is ill. To allay Bartolo's suspicions, he shows him Rosina's note, which has apparently fallen into his hands by pure fluke. His reason for doing so, he says, is to persuade Rosina that her lover is faithless. The lesson begins and, with the aid of Figaro (who has an appointment to shave Bartolo, and who manages to procure the key to Rosina's room) the young couple are at last able to talk freely.

Everything seems to be turning out well, when, much to Bartolo's surprise and Figaro's annoyance, Basilio appears. After bribing Basilio with a purse full of money, however, the Count spins a plausible tale, and manages to persuade Bartolo that Basilio's presence might jeopardise their chances of convincing Rosina of her suitor's faithlessness.

Somewhat bewildered, the music-master leaves, but the lovers are still unable to enjoy a moment's peace. They have only just had time to make plans when a slip of the tongue causes Bartolo to realise that Don Alonso and the soldier of that morning – whom he believes to be his rival's friend – are one and the same. Once again, Almaviva has no choice but to flee.

Night has fallen, and Seville is in the grip of a storm; Figaro and the Count brave the weather and arrive at their appointment on time, only to find a furious Rosina waiting for them. According to her guardian, «Lindoro» is planning to kidnap her and deliver her into the hands of Count Almaviva. Rosina, never suspecting the double identity of «Lindoro», is outraged.

But the misunderstanding is quickly cleared up, and the two lovers, taking advantage of the presence of Basilio and a notary (whom Bartolo, anxious to marry his ward as quickly as possible, has summoned), draft their marriage contract. At that moment, Bartolo enters with police officers. Once the true facts emerge, the old man has no choice but to accept that he has been beaten by his rival, Count Almaviva.

Handlung

ERSTER AKT

Auf einem Platz in Sevilla, im Dämmer des erwachenden Tages, versammeln sich einige Personen unter den Fenstern eines Hauses: Graf Almaviva versucht mit einer Serenade das Herz eines jungen Mädchens, das er vor kurzem in Madrid kennengelernt hat, zu erobern. Das Ständchen scheint aber keinen Widerhall zu haben und der Tagesanbruch rät zum Rückzug. Die Musikanten, erfreut über die großzügige Entlohnung, verabschieden sich mit lauten Dankesworten und lassen den Grafen in Begleitung seines treuen Dieners, Fiorillo, zurück. Die Hoffnung die Angebetete doch noch sehen zu können ist nicht gestorben. Ein fröhlicher Gesang aus der Ferne kündigt das Kommen eines Fremden an: es ist Figaro, ein Barbier und alter Freund, der schon seit einiger Zeit in Sevilla lebt. Der Graf vertraut ihm seine Absicht an. Wie schon häufig erklärt sich Figaro bereit ihm zu helfen. Er kennt das junge Mädchen sehr gut, da er im Hause Rosines die verschiedenartigsten Aufträge ausführt.

Plötzlich öffnet sich die Tür des Hauses, Don Bartolo, ein betagter Arzt und Vormund des Mädchens, um dessen Hand er wirbt, tritt heraus. Die Sorgfalt mit der die Tür geschlossen wird die wenigen geflüsterten Worte, lassen den Grafen von der Leidenschaft die den Alten beseelt ahnen.

Figaro hat die Zügel der Situation schon in die Hand genommen und ermuntert den Liebhaber noch einmal zu singen, um so dem Mädchen seinen Namen und seine große Liebe mitzuteilen. Die-



Fanny Tacchinardi Persiani nei panni di Rosina al Théâtre Italien, 1842. La Tacchinardi Persiani (1812-1867) esordì a Livorno (Avvalorati, 1832) nella *Francesca da Rimini* di Giuseppe Fournier (una delle tante intonazioni del libretto di Romani). Partecipò alle prime donizettiane di *Rosmonda d'Inghilterra*, *Lucia di Lammermoor* e *Pia de' Tolomei*. Da *Les beautés de l'opéra ou Chefs d'œuvre lyriques illustrés par les premiers artistes de Paris et de Londres sous la direction de Gibaldon*, avec un texte explicatif rédigé par Théophile Gautier, Jules Janin et Philarète Chasles, Paris, Soulié, 1845. A un'introduzione storica seguono capitoli dedicati a *Les Huguenots*, *Giselle ou Les Willis*, *Le barbier de Séville*, *Le diable boiteux*, *Norma*, *La Sylphide*, *Don Juan* (il cui libretto è curiosamente attribuito all'abbé Casti), *Ondine*, *La juive* (come si vede, quattro sono in realtà titoli di balli). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Fondo Milloss).

La Malibran, Rosina al Théâtre des Italiens di Parigi, 1828. Collezione Jacques Gheusi. Maria-Felicia Malibran nata García (1808-1836) esordì al King's Theatre di Londra (1825) nel *Barbiere di Siviglia* (1825) e nel *Crociato in Egitto* (Felicia). Partecipò alle prime della *Figlia dell'arciere* (Adelia) di Coccia, *Ines de Castro* di Persiani, *Giovanna Gray* di Vaccaj, *Maria Stuarda* di Donizetti, *Irene, ossia L'assedio di Messina* di Pacini, *The Maid of Artois* (Isoline) di Balfé. Cantò al Teatro La Fenice di Venezia nel marzo-aprile 1835 (Desdemona, Cenerentola, Rosina, Norma).

sesmal hat die Serenade Erfolg, Rosine erscheint für Augenblicke um ihm eine kurze Antwort zu geben. Der Graf und Figaro gelangen schnell zu einer Überinkunft: den ersten interessiert die Liebe, den zweiten, feil, das Geld. Dank des Goldes das Almaviva ihm verspricht werden die Ideen des Barbiers immer genialer. Für den Nachmittag ist die Ankunft eines Regiments angesagt. Der Quartierbefehl gibt auch dem Liebhaber die Möglichkeit in das Haus der Geliebten zu kommen und mit ihr zu sprechen. Rosine bereitet sich auf das Treffen mit dem unbekannten Anbeter vor; sie hat ihm schon ein Briefchen geschrieben und überlegt wie sie es ihm zukommen lassen kann. Figaro tritt ein und informiert das junge Mädchen von der Liebe seines Freundes, den er als seinen Vetter, Lindoro, vorstellt; er wird jedoch von Don Bartolo unterbrochen, der, wie immer mißtrauisch, über die Sicherheit des Hauses wacht. Gast im Hause, wie häufig, ist Don Basilio,

Musikmeister, Freund des Hausherrn und großer Opportunist, der die Notiz bringt, daß Almaviva, den er verabscheut, in der Stadt ist. Er scheut auch die Verleumdung nicht, um sich der Gegenwart Almavivas zu entledigen.

Figaro und Rosine haben jedoch das Gespräch zwischen Basilio und Bartolo belauscht und einigen sich den Grafen so schnell wie möglich zu informieren. Der Barbier teilt dem Mädchen mit, daß der Graf in kürze versuchen wird sich in das Haus einzuschmuggeln; ein kleiner Beweis Rosines, vielleicht ein Briefchen, würde ihm genügen. Figaro verschwindet in Eile, da er das Kommen des immer eifersüchtiger werdenden Don Bartolo bemerkt hat. Heftiges Klopfen an der Tür kündigt das Kommen Almavivas, als Soldat verkleidet und Betrunkeneheit simulierend, als Einquartierung an. Die Entschuldigungen Don Bartolos sind zwecklos; Lindoro nutzt das Durcheinander, und versucht Rosine ein Briefchen zu übergeben. Der Vormund bemerkt aber den Versuch und protestiert heftig. Das Durcheinander nimmt zu, nur das Erscheinen der Polizei kann die Gemüter beruhigen. Zu aller Überraschung wird der Soldat nicht verhaftet, sondern verläßt das Haus unter Bezeugung großer Ehrerbietung des Offiziers der Wache.

ZWEITER AKT

Don Bartolo, der versucht hatte beim Regiment etwas über den Soldaten zu erfahren, ist, ohne Erfolg, gerade nach Haus zurückgekehrt, als sich an der Haustür Almaviva, verkleidet als Don Alonso, Schüler Don Basilos, einstellt, gekommen anstatt seines erkrankten Lehrers Rosines Gesangstunde zu halten. Um das aufkommende Mißtrauen des Vormunds zu zerstreuen, zeigt er ihm ein Briefchen Rosines, das ihm, so sagt er, ganz zufällig in die Hand gekommen ist. Dank der Hilfe Figaros, der gekommen ist um Don Bartolo zu rasieren, bietet die Gesangstunde den beiden jungen Leuten willkommene Gelegenheit endlich zusammen reden zu können. Dem Barbier gelingt es sogar in den Besitz des Schlüssels von Rosines Zimmer zu gelangen.

Als alles sich zum Besten zu wenden scheint, tritt, zum Erstaunen Don Bartolos und zum Ärger Figaros, plötzlich der für krank ausgegebene Don Basilio ins Zimmer. Dem Grafen gelingt es die Situation zu retten indem er dem Unerwünschten den Mund mit einer wohlgefüllten Börse versiegelt und Don Bartolo überzeugt, daß die Anwesenheit Don Basilos das Vorhaben Rosine von der Untreue des Liebhabers zu überzeugen, keinen Erfolg haben würde.

Auch nachdem der überraschte und sprachlose Musikmeister den Raum verlassen hat, haben die beiden Verliebten keinen ruhigen Augenblick. Auf Grund eines unbedachten Satzes den Don Bartolo gehört hat, erwacht erneut das Mißtrauen und er vermutet in der Person Don Alonsos den Soldaten vom Vormittag, Freund, so glaubt er, seines Widersachers. Es bleibt keine andere Möglichkeit als die Flucht.

Inzwischen ist die Nacht hereingebrochen und über Sevilla entlädt sich ein Unwetter. Trotz des Gewitters treffen Figaro und der Graf pünktlich am Ort des Stelldicheins ein, finden aber eine mit beiden erzürnte Rosine vor, die, überzeugt von ihrem Vormund, glaubt, daß Lindoro sie entführen und Almaviva ausliefern will. Niemals ist in ihr der Verdacht einer doppelten Identität Lindoros aufgekommen.

Das Mißverständnis ist schnell geklärt. Die Anwesenheit Don Basilos und des Notars, gerufen von Don Bartolo um die Heirat mit seinem Mundelschnell abzuwickeln, bietet den beiden Geliebten die Gelegenheit den Heiratsvertrag zu unterschreiben. Dem Vormund bleibt nichts anderes übrig als gute Miene zum bösen Spiel zu machen, und den Grafen Almaviva in der Person seines Widersachers zu erkennen.

Bibliografia

a cura di Stefano Piana

Rossini è un compositore che può a buon diritto entrare nel novero degli operisti italiani più amati ed eseguiti; di conseguenza anche la quantità di bibliografia che riguarda la sua vita e le sue opere è tale che in queste pagine se ne darà conto per forza di cose solo in maniera parziale. Già quand'era ancora in vita, al musicista pesarese arrise una fama così universale da non trovare molti paragoni tra gli operisti italiani ottocenteschi, fama che portò inevitabilmente con sé una apprezzabile quantità di scritti;¹ uno dei più famosi (e oggi più facilmente reperibili) è la biografia che Stendhal redasse nel 1823 che, se per molte questioni ha ormai dimostrato la sua inattendibilità storica, rimane un documento di primario interesse per conoscere di più sul sistema teatrale primo-ottocentesco da una voce autorevole che lo frequentò in prima persona.² Poco più di un secolo dopo (negli anni Venti del Novecento), in un periodo nel quale la figura di Rossini era sì tenuta in grande rispetto, ma di fatto delle sue opere praticamente il solo *Barbiere di Siviglia* si poteva considerare ancora a pieno titolo in repertorio, Giuseppe Radiciotti scrisse una monumentale biografia, ben più attendibile di quella di Stendhal, che, se da una parte contiene talvolta giudizi estetici che l'odierna musicologia ha ribaltato, rimane a tutt'oggi la biografia più completa sul compositore, fonte che ancora può essere preziosa agli studiosi.³

Uno dei fenomeni più interessanti del Novecento musicale italiano può essere considerato la cosiddetta *Rossini-renaissance*: a partire dagli anni Cinquanta del secolo scorso videro nuova luce opere sino ad allora scarsamente o per nulla eseguite, che si affiancarono all'intramontabile *Barbiere di Siviglia*. Tale fenomeno venne reso possibile soprattutto da grandi cantanti (Callas, Simionato, Berganza, Sutherland, Horne, solo per citare alcune delle voci più famose) che favorirono il recupero di uno stile di canto adatto alle opere del Pesarese; ciò consentì di riascoltare capolavori quali *Il turco in Italia* o *Semiramide*, non eseguite ormai da tempo. Di una sorta di rinascita benefica in quegli anni anche *Il barbiere*: nel 1969 Ricordi ne pubblicò, con la cura di Alberto Zedda, la nuova edizione critica (in pratica la prima di un'opera ottocentesca italiana di grande repertorio), che servì a pulire la partitura dalle mille incrostazioni (modifiche, aggiustamenti e quant'altro) che una così lunga e continua permanenza sui palcoscenici lirici le avevano procurato.⁴ Al succes-

¹ Per un'antologia della critica rossiniana primo-ottocentesca si rimanda a *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, a cura di Carlida Steffan (con prefazione di Bruno Cagli), Pordenone, Studio Tesi, 1992.

² Ne esistono varie edizioni moderne: si segnala qui quella dell'EDT (STENDHAL, *Vita di Rossini*, Torino, EDT, 1983) e quella di Passigli (STENDHAL, *Vita di Rossini*, Firenze, Passigli, 1990).

³ GIUSEPPE RADICIOTTI, *Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte*, 3 voll., Tivoli, Arti Grafiche Maiella di Aldo Chicca, 1927-1929.

⁴ GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, Milano, Ricordi, 1969. Per un approfondimento sui criteri e le problematiche dell'edizione si rimanda a ALBERTO ZEDDA, *L'edizione critica del «Barbiere di Siviglia»*, «Bollettino

so di tale operazione contribuirono non poco le esecuzioni basate su tale edizione dirette da Claudio Abbado prima a Salisburgo e poi a Milano;⁵ il lavoro musicologico dunque diventa in qualche misura presupposto e allo stesso tempo riceve risonanza dal lavoro dell'esecutore, in una sorta di collaborazione che diverrà negli anni successivi una delle linee fondamentali di diffusione e di studio dell'opera del compositore pesarese. L'edizione del *Barbiere* fu l'anticipazione della grande impresa degli *Opera omnia* iniziata pochi anni dopo dalla Fondazione Rossini, le cui pubblicazioni iniziarono ad assumere un ruolo fondamentale.⁶ L'edizione critica prevedeva inizialmente la collaborazione di tre studiosi del calibro di Alberto Zedda, Bruno Cagli (direttore artistico) e Philip Gossett (direttore dell'edizione):⁷ *La gazza ladra* a cura di Alberto Zedda (1979), *L'italiana in Algeri* a cura di Azio Corghi (1981) e *Tancredi* a cura di Philip Gossett (1984)⁸ furono i primi tre titoli della serie che videro la stampa:⁹ ciascuno dei volumi è corredato, oltre che da un ampio apparato filologico, anche da un'approfondita introduzione storica che racconta in maniera compiuta (e spesso utilizzando documenti inediti o poco conosciuti) la genesi dell'opera presa in esame. Così come era accaduto per *Il barbiere*, anche le pubblicazioni degli *Opera omnia* ebbero la possibilità di confrontarsi regolarmente con pubbliche esecuzioni: mano a mano che le versioni provvisorie delle edizioni critiche venivano ultimate, il Rossini Opera Festival di Pesaro (la cui prima edizione risale al 1980) le utilizzava per i propri allestimenti che coinvolgevano specialisti di fama internazionale. La filologia applicata direttamente alle rappresentazioni fu la molla da cui scaturirono da una parte la riscoperta di opere dimenticate, dall'altra (quasi come ovvia conseguenza) l'aumento di interesse verso il compositore degli studiosi, a iniziare da un grande della musicologia italiana come Fedele d'Amico, che tra gli anni Settanta e Ottanta dedicò a Rossini diversi scritti su programmi di sala e, soprattutto, due corsi universitari, che vennero pubblicati postumi in un volume dal titolo *Il teatro di Rossini*.¹⁰

Momento cruciale per misurare il livello raggiunto da tale rinnovato interesse rossiniano è stato il 1992, anno del bicentenario; semplicemente scorrendo l'indice del volume che raccoglie gli atti del convegno svoltosi a Pesaro si comprende quanti e quali filoni la ricerca ha aperto negli anni appena trascorsi.¹¹ Tra questi una certa importanza ha assunto l'indagine delle strutture formali e musicali impiegate da Rossini in particolare e dai compositori primo-ottocenteschi in generale, strutture che Rossini stesso contribuì in certa misura a codificare. In questo campo

del Centro Rossiniano di Studi», VIII, 1968, pp. 149-155 e *Id*, *In margine all'edizione critica del «Barbiere di Siviglia»*, *ivi*, x, 1970, pp. 3-10.

⁵ Nel 1972 la Deutsche Grammophon trarrà da tali recite una celebre incisione discografica ed una ripresa video, tuttora in commercio.

⁶ Va senz'altro citato in quest'ambito l'impulso dato al «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», che esce con cadenza annuale.

⁷ I criteri generali dell'edizione furono pubblicati nel 1974: BRUNO CAGLI, PHILIP GOSSETT, ALBERTO ZEDDA, *Criteri per l'edizione critica di tutte le opere di Gioachino Rossini*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XIV, 1974, pp. 5-34; Nel 1992 uscì una integrazione a tali norme in PATRICIA B. BRAUNER, *Opera omnia di Gioachino Rossini: norme editoriali integrative per i curatori*, *ivi*, XXXII, 1992, pp. 157-169.

⁸ PHILIP GOSSETT, *The Tragic Finale of «Tancredi»*, *ivi*, XVI, 1976, pp. 89-164; l'edizione del *Tancredi* si segnala per l'inclusione di quel finale tragico che fino a pochi anni prima era considerato perduto e che è stato riscoperto da Gossett.

⁹ Ad oggi, per limitarsi solo alla sezione delle opere, sono apparsi in tutto venti volumi dei trentanove previsti.

¹⁰ FEDELE D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992. L'autore si sofferma in particolare su alcune delle opere più rappresentative, e tra queste non poteva certo mancare *Il barbiere di Siviglia*.

¹¹ *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena*, Atti del convegno internazionale di studi (Pesaro, 25-28 giugno 1992), a cura di Paolo Fabbri, Pesaro, Fondazione Rossini, 1994.

è doveroso citare due studi che Philip Gossett pubblicò negli anni Settanta, nei quali i suoi interessi filologici si coniugano con l'analisi delle forme musicali: il primo riguarda la forma dei concerti che chiudono l'atto primo (in particolare quello del *Tancredi*);¹² il secondo prende in esame la forma delle sinfonie.¹³ Tutto ciò, come si accennava, avviene in un contesto nel quale vi è una ripresa di interesse per l'opera primo-ottocentesca in generale, che per quanto riguarda le questioni formali (in particolare per i concerti) trova espressione tra l'altro in un celebre saggio di Harold S. Powers sulla «solita forma» (termine con il quale da allora in poi la comunità scientifica designerà il sistema formale delle opere del periodo),¹⁴ o nei lavori di Scott L. Balthazar.¹⁵ Di tale interesse giunge l'eco al succitato convegno del 1992: il concetto di «solita forma» è ormai così consueto tra gli studiosi che da una parte Sabine Henze-Döhring mette in guardia da un suo uso troppo rigido,¹⁶ dall'altra Lorenzo Bianconi scende a un maggior livello di dettaglio descrivendo compiutamente il meccanismo musicale che sta tra l'altro alla base del celebre *crescendo* rossiniano.¹⁷

Un altro fronte di ricerca aperto in quel periodo che ha portato risultati assai interessanti è quello riguardante la librettistica in generale e le sue fonti in particolare: in questo caso la strada è stata aperta da Bruno Cagli con i suoi studi su *Maometto II*¹⁸ e su *Bianca e Falliero* (dove tra l'altro confuta l'ipotesi allora circolante di una derivazione del soggetto dal Manzoni)¹⁹ e, nel campo dell'opera buffa, sul *Turco in Italia* (è lui il primo ad individuare la fonte del libretto di Romani);²⁰ a ciò si affiancano gli studi sulle fonti di *Otello* condotti da Roberta Montemorra Marvin,²¹ da Cesare Questa e Renato Raffaelli,²² che contribuiscono anche ad ampliare la conoscenza sulla ricezione shakespeariana in Italia all'epoca di Rossini; lo scavo è stato ulteriormente approfondito nel volume curato da Marco Grondona e Guido Paduano, dove si può leggere l'*Othello* di Ducis (1792), che sta alla base del libretto dell'opera di Rossini.²³ Un tale fervore sull'argomento spinse la Fondazione Rossini a inaugurare una collana editoriale intitolata *I libretti di Rossini*, nella quale ciascun volume è dedicato ad un'opera e ne presenta la riproduzione inte-

¹² PHILIP GOSSETT, *The 'Candeur Virginale' of 'Tancredi'*, «The Musical Times», CXII, 1971, pp. 326-329.

¹³ PHILIP GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XIX, 1979, pp. 7-123.

¹⁴ HAROLD S. POWERS, «La Solita Forma» and «The Uses of Convention», «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90. Il lettore italiano potrà trovare una schematizzazione in chiave rossiniana di ciò che si intende per «solita forma» nell'introduzione di Marco Beghelli a *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di Marco Beghelli e Nicola Galilino, Milano, Garzanti, 1992 (2001²).

¹⁵ SCOTT L. BALTHAZAR, *Mayr, Rossini, and the Development of the Early «Concertato» Finale*, «Journal of the Royal Musical Association», CXI, 1991, pp. 236-266. L'autore si interessa all'argomento sin dalla sua tesi dottorale del 1985 (University of Pennsylvania), dal titolo *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in Works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810-1850*.

¹⁶ SABINE HENZE-DÖHRING, *Che ci dice la «solita forma»? Un'analisi drammaturgico-musicale dell'aria finale di «Armida»*, in *Gioachino Rossini 1792-1992 cit.*, pp. 297-306.

¹⁷ LORENZO BIANCONI, «Confusi e stupidi»: di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, ivi, pp. 129-161.

¹⁸ BRUNO CAGLI, *Le fonti letterarie dei libretti di Rossini. «Maometto II»*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XII, 1972, pp. 10-32.

¹⁹ Id., *Le fonti letterarie dei libretti di Rossini. «Bianca e Falliero»*, ivi, XIII, 1973, pp. 8-22.

²⁰ Id., *Il Turco o del rovesciamento*, in *Il turco in Italia*, Teatro dell'Opera di Roma, stagione 1982-1983 (p.d.s.).

²¹ ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, *Il libretto di Berio per l'«Otello» di Rossini*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XXXI, 1991, pp. 55-76.

²² CESARE QUESTA, RENATO RAFFAELLI, *I due finali di «Otello»*, in *Gioachino Rossini 1792-1992 cit.*, pp. 183-203.

²³ *Quattro volti di Otello*, a cura di Marco Grondona e Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 1996.

grale in facsimile del libretto della prima rappresentazione e delle fonti da cui è derivato, e riproduzioni parziali di libretti importanti che ne documentano la fortuna, il tutto preceduto da un'approfondita introduzione. Il primo volume, dedicato a *Tancredi*, è uscito nel 1994 a cura di Paolo Fabbri (ideatore della collana e inizialmente direttore editoriale): qui hanno trovato approdo le ricerche di cui prima si accennava riguardanti *Otello* (uscito nel 1996 a cura di Renato Raffaelli), *Il turco in Italia* (2002, a cura di Fiamma Nicolodi) e *Bianca e Falliero* (2005, a cura di Daniela Tortora). A volte tali pubblicazioni possono destare l'interesse anche di chi si occupa di opera 'antica': è il caso dei volumi dedicati a *Armida* (a cura di Charles S. Brauner) e *Ermione* (a cura di Mauro Tosti-Croce), che passano in rassegna (e pubblicano) numerosi libretti sei-settecenteschi relativi ai rispettivi argomenti.²⁴ Sempre nell'ambito delle fonti librettistiche esistono diversi studi riguardanti anche *Il barbiere di Siviglia*, basati in particolare sul confronto tra il libretto di Sterbini e i testi di Beaumarchais e Paisiello: tra gli altri si citano in questa sede i saggi di Marvin Tartak²⁵ e Claudio Casini.²⁶

A completamento della rassegna di fonti primarie edita dalla Fondazione Rossini, vi è senza dubbio da segnalare la pubblicazione delle *Lettere e documenti* a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni:²⁷ ai tre volumi che coprono il periodo 1792-1830 se ne è aggiunto di recente un quarto (in realtà numerato IIIa) dove sono raccolte le lettere ai genitori sino a poco tempo fa credute perdute, tra le quali ve ne sono alcune che chiariscono meglio la vicenda del 'fiasco' trasformatosi in trionfo del *Barbiere di Siviglia*.

Come si è già accennato, l'interesse della musicologia per la produzione operistica di Rossini va di pari passo con lo studio attuato con metodi sempre più rigorosi e scientifici dell'opera primo-ottocentesca in generale e di alcuni suoi aspetti in particolare; tra questi si possono citare la librettistica,²⁸ l'iconografia²⁹ o lo studio di particolari categorie professionali all'interno del sistema di produzione, ambito nel quale si è distinto il compianto John Rosselli³⁰ e al quale è dedicato un intero volume (il quarto) della *Storia dell'opera italiana* edita dall'EDT di Torino a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli.³¹ Per un quadro generale, che tiene conto dei risultati di tali

²⁴ L'edizione integrale dei libretti rossiniani è disponibile grazie a *Tutti i libretti di Rossini* cit. La bibliografia è reperibile in *Drammaturgia rossiniana: bibliografia de libretti d'opera, di oratori, cantate ecc. posti in musica da Gioachino Rossini*, a cura di Giorgio Fanan, Roma, Istituto di bibliografia musicale, 1997.

²⁵ MARVIN TARTAK, *The two «Barbieri»*, «Music and Letters», 1969, pp. 453-469.

²⁶ CLAUDIO CASINI, *Iterazione, circolarità e metacronia nel «Barbiere di Siviglia»*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XIV, 1974, pp. 37-100.

²⁷ GIOACHINO ROSSINI, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione Rossini, 1992-.

²⁸ Tra gli studi che hanno un interesse anche rossiniano va citata la monografia ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996. Per un dettaglio rossiniano sull'argomento si veda il saggio dello stesso Roccattagliati in *Gioachino Rossini 1792-1992* cit. pp. 163-182.

²⁹ In ambito rossiniano la Fondazione Rossini ha inaugurato una serie dedicata all'iconografia nella quale sono usciti tre volumi: *Guillaume Tell di Gioachino Rossini. Fonti iconografiche*, a cura di M. Elisabeth C. Bartlet con la collaborazione di Mauro Bucarelli (1996); *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*, a cura di Maria Ida Biggi e Carla Ferraro (2000); *Otello. Un percorso iconografico da Shakespeare a Rossini*, a cura di Cesare Scarton e Mauro Tosti-Croce (2003). Per ciò che concerne l'iconografia non si può non segnalare il lavoro di Mercedes Viale Ferrero (per Rossini va citato almeno il suo studio *Per Rossini: un primo tentativo di iconografia scenografica*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XXII, 1982, pp. 5-28).

³⁰ Tra le pubblicazioni disponibili in traduzione italiana si cita JOHN ROSSELLI, *L'impresario d'opera*, Torino, EDT, 1985; ID, *Sulle ali dorate: il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992; ID, *Il cantante d'opera*, Bologna, Il Mulino, 1993.

³¹ La parte riguardante il periodo 1780-1880 è ancora di John Rosselli.

ricerche, il lettore italiano può senz'altro rivolgersi al volume di Fabrizio Della Seta dedicato all'Ottocento italiano e francese nella collana di storia della musica EDT³².

Accanto agli studi specialistici sopra citati, la bibliografia rossiniana è ricca di pubblicazioni che si occupano più in generale della vita e delle opere, spesso rivolte anche ad un pubblico non specialistico. Tra queste si segnala la monografia di Luigi Rognoni nella nuova edizione del 1977³³, all'interno della quale tra l'altro si può leggere una celebre memoria di Gertrude Righetti Giorgi, prima interprete di Rosina nel *Barbiere*, risalente al 1823, che riguarda proprio le vicissitudini di quella tormentata 'prima'. Occorre inoltre citare la puntuale (ancorché di taglio divulgativo) guida all'ascolto delle opere di Piero Mioli³⁴ oppure, in area anglosassone, il volume di Richard Osborne.³⁵ L'anno del bicentenario ha ovviamente visto una fioritura di tali pubblicazioni: si segnala qui almeno il libro riccamente illustrato di Giovanni Carli Ballola.³⁶ Tra le pubblicazioni recentissime va segnalata l'aggiornata e ponderosa biografia che a Rossini ha dedicato Vittorio Emiliani,³⁷ giornalista e scrittore appassionato di musica dai trascorsi rossiniani. Il lettore italiano che vorrà ricevere un orientamento generale sull'argomento Rossini ha anche a disposizione due voci enciclopediche: quella dedicata al compositore dal DEUMM³⁸ e firmata da Bruno Cagli, e quella che si trova nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* scritta da Philip Gossett, di cui esiste una traduzione italiana.³⁹

In tempi più recenti un paio di pubblicazioni di rilievo hanno contribuito a trasferire in area anglosassone i risultati del lavoro scientifico che sopra si è cercato sommariamente di descrivere (e quindi di renderli fruibili a una grande quantità di studiosi): la prima, di Denise P. Gallo, è una rassegna assai completa degli ormai numerosi strumenti di ricerca e della bibliografia che oggi sono nella mano degli studiosi rossiniani;⁴⁰ la seconda, appartenente alla prestigiosa collana *The Cambridge Companions*, è curata da Emanuele Senici,⁴¹ contiene saggi di alcuni tra i più illustri studiosi rossiniani (tra i quali figurano Philip Gossett, Paolo Fabbri, Marco Beghelli, Mercedes Viale Ferrero e molti altri) e costituisce di fatto un osservatorio privilegiato per capire lo stato della ricerca rossiniana dodici anni dopo il bicentenario.

Rimanendo al di fuori dei confini italiani, una nazione che si sta dimostrando particolarmente attiva nell'interesse rossiniano è la Germania: qui da diversi anni è attiva un'associazione, la Deutsche Rossini Gesellschaft, che nel corso del tempo ha curato diverse monografie rossiniane⁴² e che pubblica annualmente una rivista, «La gazzetta». All'interno di tali attività hanno tra l'altro trovato posto alcuni dei risultati della ricerca sul *Barbiere di Siviglia* che va compiendo Save-

³² FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 («Storia della musica della Società italiana di musicologia, 9»).

³³ LUIGI ROGNONI, *Gioacchino Rossini. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Torino, Einaudi, 1977.

³⁴ PIERO MIOLI, *Invito all'ascolto di Rossini*, Milano, Mursia, 1986.

³⁵ RICHARD OSBORNE, *Rossini*, London-Melbourne, Dent & Sons, 1986.

³⁶ GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Rossini*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

³⁷ VITTORIO EMILIANI, *Il furore e il silenzio. Vita di Gioacchino Rossini*, Bologna, Il Mulino, 2007.

³⁸ *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1983-1990.

³⁹ PHILIP GOSSETT, JULIAN BUDDEN, FRIEDRICH LIPPMANN, *Rossini. Donizetti. Bellini*, Milano, Ricordi, 1995.

⁴⁰ DENISE P. GALLO, *Gioacchino Rossini. A Guide to Research*, New York, Routledge, 2002.

⁴¹ *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2004.

⁴² Si segnala la raccolta di saggi Rossinis *«Eduardo e Cristina»*, a cura di Reto Müller e Bernd-Rüdiger Kern, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1997, pubblicata in occasione della prima ripresa moderna dell'opera avvenuta al Festival Rossini in Wildbad, nonché *Rossini in Paris*, a cura di Reto Müller e Bernd-Rüdiger Kern, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2002.

rio Lamacchia e che sta portando ad esiti degni di nota.⁴³ Si segnalano in particolare due lavori: nel primo⁴⁴ lo studioso propone un'interpretazione che, puntando l'attenzione sull'aria finale di Almaviva, pone in nuova luce i rapporti tra i personaggi (il titolo italiano suona *Quel despota del Conte, quel buono a nulla di Figaro*), il secondo è costituito da un intervento nel corso del convegno *Rossini und das Libretto*, organizzato dalla Deutsche Rossini Gesellschaft e svoltosi a Bamberg nell'ottobre del 2007,⁴⁵ nel quale si prendono in considerazione le fonti librettistiche con particolare attenzione al personaggio di Figaro.

La Germania è in qualche modo anche destinata ad accogliere la grande esperienza filologica che in questi anni ha maturato Philip Gossett: dopo aver pubblicato il bel volume *Divas and Scholars*⁴⁶ (dove si descrive quell'intreccio tra filologia musicale e prassi esecutiva che come si è visto ha caratterizzato tanta parte della Rossini-renaissance) e dopo la traumatica rottura dei rapporti con la Fondazione Rossini, lo studioso ha intrapreso per i tipi della tedesca Bärenreiter una nuova iniziativa editoriale che prevede la pubblicazione in edizione critica di alcune delle opere non coperte dall'edizione pesarese; in tale ambito è prevista per il 2010 l'uscita della nuova edizione critica del *Barbiere di Siviglia* (affidata alle esperte cure di Patricia B. Brauner), che si auspica possa porre sul tavolo della ricerca nuovi e interessanti spunti di riflessione.

⁴³ È curioso notare come nell'ambito della fioritura degli studi su Rossini proprio l'opera più popolare, ossia *Il barbiere di Siviglia*, sia rimasta sino ad oggi un po' da parte.

⁴⁴ SAVERIO LAMACCHIA, *Dieser Despot von einem Grafen, dieser Taugenichts Figaro: eine neue Betrachtung von «Almaviva, o sia L'inutile precauzione», alias «Il barbiere di Siviglia»*, «La gazzetta», XIII, 2003, pp. 20-27.

⁴⁵ Gli atti sono in corso di pubblicazione.

⁴⁶ PHILIP GOSSETT, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.

Online

a cura di Roberto Campanella

Febbre dell'oro a Siviglia

Ben prima che le praterie delle California fossero percorse da un agguerrito stuolo di pionieri, una febbre dell'oro surriscaldava, nella finzione scenica, le rive del Guadalquivir: il Figaro rossiniano – abbandonata la corrosività del volteriano Beaumarchais – si adoperava per favorire l'amore del Conte d'Almaviva, col miraggio di rimpinguare le sue ingorde tasche. Il demoniaco metallo seduce rapidamente anche Don Basilio che, nella ben nota scena, di fronte a una borsa piena si finge febbricitante, per lasciare campo libero alla tresca architettata ai danni del povero Bartolo. È l'oro, dunque, il 'motore immobile' della vicenda: per lui frullano le idee, cadono divieti assurdi, vengono messi in ridicolo vecchi parrucconi arroganti, mentre la ventata ideale dell'Illuminismo si fa sentire solo indirettamente.

Se la carica rivoluzionaria del testo di Beaumarchais si è stemperata sulla scena rossiniana, *Il barbiere di Siviglia* si segnala per una serie irresistibile di trovate teatrali e per una straordinaria freschezza inventiva, di cui solo il genio del grande Pesarese poteva essere capace: dal celebre *crescendo* dell'aria della calunnia alle sottolineature caricaturali dei vari personaggi (si pensi ad un piccolo capolavoro qual è «A un dottor de la mia sorte», l'aria originale di Bartolo). Chiunque abbia occhi e orecchie non può non accorgersene. Così come non si può non constatare l'enorme popolarità che contraddistingue questo assoluto capolavoro, di cui alcuni brani o quantomeno frammenti sono tuttora conosciuti veramente da tutti. I navigatori, dunque, non dovranno stupirsi di fronte alla frequenza con cui ricorre il titolo rossiniano nella rete: cosa che risulterà evidente anche seguendo la presente rassegna.

Tra i vari siti che offrono il libretto, segnaliamo, in particolare, *Libretti d'Opera*, che propone a corredo informazioni e documenti (tra cui l'*Avvertenza al lettore* e qualche facsimile dall'edizione originale), una tabella degli eventi contemporanei e l'elenco dei lemmi più utilizzati, oltre a una serie di statistiche riguardanti i personaggi e la loro vocalità.¹ Analogo al precedente, *Intratext* permette tutta una serie di ricerche sul testo: si potrà ottenere così la lista delle parole in ordine alfabetico (secondo la lettera iniziale o finale), oppure ordinate in base alla frequenza o alla lunghezza. I dati complessivi sono anche presentati in forma di grafico.² Si consulti poi il sito del *Dipartimento di Musica e Spettacolo* dell'Università di Bologna che, come materiali didattici per un corso, mette a disposizione, appunto, il libretto, la segmentazione dei numeri musicali, il *Plot* e alcuni suggerimenti per l'analisi dell'opera.³

Sintesi della trama sono anche reperibili nelle varie edizioni di *Wikipedia*, insieme ad altre informazioni. Quella in italiano è accompagnata dall'elenco dei 'numeri' in cui s'articola la

¹ http://www.librettidopera.it/barb_siv/barb_siv.html.

² <http://www.intratext.com/IXT/ITA2667/>.

³ <http://www.muspe.unibo.it/Corso/corsi/dramus/rossini.htm>.

partitura,⁴ quella in francese da alcuni *link* che rimandano alla biografia di alcune storiche interpreti di Rosina, oltre che ad altre versioni del soggetto di Beaumarchais,⁵ quella in tedesco dalla composizione dell'organico orchestrale,⁶ quella in inglese da una discografia selezionata.⁷ Offrono altri riassunti: *Opera Italiana* (raccolta di registrazioni operistiche ascoltabili a pagamento);⁸ il sito del *Rossini Opera Festival*;⁹ quello del *Metropolitan*, a corredo della presentazione di una passata produzione con la possibilità anche di ascoltare un frammento dalla cavatina di Figaro (interprete Samuel Ramey);¹⁰ l'enciclopedia *Encarta*;¹¹ *L'ora di musica* (raccolta di materiali didattici per la scuola) nel quadro di una presentazione dell'opera contenente, altresì, notizie sul compositore, aneddoti sulla disastrosa prima ecc.;¹² il sito del *Teatro Superga* di Nichelino (Torino) accompagnato, tra l'altro, da notizie sulla genesi e la prima, oltre alla citazione di giudizi critici di Verdi e Stendhal;¹³ *Letteratura al femminile*, seguito dalla citazione di un giudizio di Radiciotti (autorevole biografo del Maestro pesarese);¹⁴ *Taccuino*, oltre a una scelta discografia e notizie riguardanti la prima, l'organico orchestrale, l'edizione critica, gli adattamenti cinematografici.¹⁵ A parte va segnalata la voce del *Dizionario dell'Opera* (versione *online* del volume edito da Baldini Castoldi Dalai), che con chiarezza e competenza offre un'ampia sintesi con la citazione dei numeri musicali più significativi, oltre a notizie sulla genesi e a un'analisi abbastanza approfondita, con particolare riguardo al personaggio di Rosina.¹⁶ Analogamente, su *Magia dell'Opera* si legge un saggio piuttosto interessante con notizie sulla genesi e un'analisi drammaturgico-musicale.¹⁷

Cospicue, ovviamente, le informazioni sulle numerose riprese recenti del capolavoro rossiniano. Su *Voce di tenore* troviamo una serie di recensioni alla produzione del Rossini Opera Festival dell'agosto 2005, che aveva tra i protagonisti il tenore Juan Diego Flórez.¹⁸ Su *Non solo Cinema* si commenta una precedente edizione andata in scena al Teatro Malibran di Venezia nel corso della stagione lirica 2003-2004 sotto la direzione del compianto Marcello Viotti.¹⁹ Aprendo una parentesi sulle rappresentazioni veneziane dell'opera avvenute in un passato più o meno recente, le pagine da consultare, per averne un quadro completo, sono quelle dell'*Archivio Storico* del Teatro La Fenice, oggi disponibile in una veste rinnovata ed arricchita di pregevole materiale documentario: digitando 'barbiere di siviglia' nell'apposito spazio e lanciando la ricerca, si avrà una serie di *link* relativi alla documentazione iconografica e alle locandine disponibili, nonché ad altri documenti ed informazioni (gli eventi di cui c'è traccia risalgono al 1825).²⁰ Su *Drammaturgia.it* si trova la recensione a una produzione di qualche anno fa realizzata dalla Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari, dove si legge, che tra le novità introdotte dal regista Livermore per

⁴ [http://it.wikipedia.org/wiki/Il_barbiere_di_Siviglia_\(Rossini\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Il_barbiere_di_Siviglia_(Rossini)).

⁵ http://fr.wikipedia.org/wiki/Il_Barbiere_di_Siviglia.

⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Il_Barbiere_di_Siviglia.

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Il_Barbiere_di_Siviglia.

⁸ http://www.operaitaliana.com/opera_italiana/schedaopera.asp-ID=2&IDOp=1&Lingua=0.htm.

⁹ <http://www.rossinioperafestival.it/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=214>.

¹⁰ <http://www.metoperafamily.org/metopera/season/production.aspx?id=8863>.

¹¹ [http://it.encarta.msn.com/sidebar_221635482/Rossini_Il_barbiere_di_Siviglia_\(trama\).html](http://it.encarta.msn.com/sidebar_221635482/Rossini_Il_barbiere_di_Siviglia_(trama).html).

¹² <http://www.oradimusica.it/sitopub/terza/barbiere/barbiere.pdf>.

¹³ http://www.teatrosuperga.org/index.php?option=com_content&task=view&id=16&Itemid=36.

¹⁴ http://www.letteraturaalfemminile.it/barbiere_di_siviglia.htm.

¹⁵ <http://www.quickcomputer.org/?p=2463>.

¹⁶ http://www.teatro.org/spettacoli/dettaglio_spettacolo.asp?id_teatro=1470&id_spettacolo=7216.

¹⁷ <http://www.magiadelopera.com/pdf/Rossini/22%20-%20Il%20barbiere.pdf>.

¹⁸ <http://jcarreras.homestead.com/FlorezRevBarbierePesaro05.html>.

¹⁹ http://www.nonsolocinema.com/nsc_articolo.php3?id_article=1022.

²⁰ <http://www.archivistoricolafenice.org/fenice/GladReq/index.jsp>

attualizzare la vicenda, vi era quella di identificare il servitore di Almaviva, Fiorello, con l'omonimo *Showman* televisivo.²¹

Molto più indietro nel tempo ci porta il sito *Irtem.it* (Istituto di Ricerca per il Teatro Musicale), che rende disponibile il testo di una conferenza di Stefano Succi (datata 9 ottobre 1990) sulla storica edizione televisiva con la regia di Franco Enriquez.²² Quanto alle edizioni future, sul sito del toscano *Opera Festival* si trovano informazioni e approfondimenti sull'edizione del *Barbiere* prevista a Firenze e a Barberino di Mugello per l'estate 2008.²³ Ma per un'informazione completa sugli spettacoli futuri, il sito d'elezione è il multilingue *Operabase*, un'imponente banca dati, che fornisce ragguagli sulle rappresentazioni operistiche in tutto il mondo, i festival, gli artisti e i teatri. Nel caso dell'opera in questione, selezionando la voce «Rappresentazioni» e poi digitando «gioacchino rossini» e «barbiere di siviglia» nei campi corrispondenti del modulo di ricerca, si ha in un attimo l'elenco degli spettacoli relativi al periodo di tempo preventivamente determinato. Ne risulta una lunga sequela di spettacoli.²⁴

Passando alle numerose pagine che promuovono edizioni in DVD o CD, *Music on Tnt* e *DVD usati* presentano il DVD registrato presso l'Opera House di Zurigo (aprile 2001) sotto la direzione di Nello Santi;²⁵ *Mp3Bulet.com* propone il cofanetto CD della *Nightingale* con Chernov, la Gruberova e Flórez, quali interpreti principali;²⁶ *Virginmega.fr* la storica registrazione EMI diretta da Vittorio Gui con Victoria de Los Angeles, Sesto Bruscantini e Luigi Alva;²⁷ *Abella* l'edizione diretta da Bartoletti con Capocchi, la Carturan, Monti e Tadeo;²⁸ *Emusic* l'edizione con la Callas, Gobbi, Alva e, sul podio, Giulini;²⁹ *Wuz* il DVD edito dalla Deutsche Grammophon nel 1988 con Claudio Abbado, Luigi Alva, Enzo Dara, Teresa Berganza ed Hermann Prey;³⁰ *7 digital* l'edizione CD con Maria Callas, Tito Gobbi, Luigi Alva, Fritz Ollendorff, Nicola Zaccaria, Gabriella Carturan, Mario Carlin, diretta da Alceo Galliera.³¹

Ma veniamo agli ascolti offerti dalla rete. Innanzi tutto su *Music.illvibes.com* si può sentire l'opera per intero (se non andiamo errati, si tratta dell'edizione storica diretta da Erich Leinsdorf con Merrill, la Peters, Valletti e Corena).³² Fra gli altri ascolti l'emozionante «Una voce poco fa» di Maria Callas, disponibile sul sito del *Liceo Sisoni* di Ginevra.³³ Un ricco repertorio di brani, in video e in voce, si trova nel portale di *Youtube*, digitando sul modulo di ricerca adeguate parole-chiavi (ad esempio autore e titolo dell'opera da soli o seguiti dal nome di un determinato interprete). Chi più ne ha più ne metta. Buon divertimento.³⁴

²¹ <http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione1.php?id=2785>.

²² <http://www.irtem.it/ITA/archivi/vaob/conferenze/Barbiere.rtf>.

²³ http://www.festivalopera.it/incms/export/operafestival/sito-operafestival/Contenuti_operafestival/stagione/2008/visualizza_asset.html_719010819.html.

²⁴ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

²⁵ <http://music-on-tnt.com/videomusica/ilbarbieredisiviglia.htm>; <http://www.dvdusati.it/il-barbiere-di-siviglia-rossini/dettaglio/id-21803/>.

²⁶ <http://mp3bulet.com/il-barbiere-di-siviglia/alb3882/>.

²⁷ <http://www.virginmega.fr/musique/album/gioacchino-rossini-great-recordings-of-the-century-il-barbiere-di-siviglia-100126220,page1.htm>.

²⁸ <http://www.abella.at/detailanz/produktanzeige.rt?prid=472808>.

²⁹ <http://www.emusic.com/album/Gioacchino-Rossini-II-Barbiere-di-Siviglia-MP3-Download/10958234.html>.

³⁰ <http://www.wuz.it/Home/RicercaDVD/SchedaDVD/tabid/59/ean/0044007340394/Default.aspx>.

³¹ <http://www.7digital.com/artists/maria-callas/rossini-il-barbiere-di-siviglia/>.

³² <http://music.illvibes.com/Default.asp?q=f&f=/Music/classical/Albums/Rossini/II%20Barbiere%20di%20Siviglia%20%28disc%201%29>.

³³ http://icp.ge.ch/sis/media/suono_lf/brani-d-opera/voce_poco_fa/view.

³⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=qA6j6tx1U58>.



Locandina del film *Il barbiere di Siviglia* di Mario Costa (1946).

La partitura completa per orchestra, o ridotta per canto e pianoforte, è disponibile tra le pagine della biblioteca digitale dell'*Indiana University*,³⁵ mentre il sito di *Casa Ricordi* offre qualche ragguaglio sull'edizione critica dell'opera curata da Alberto Zedda.³⁶ Chiudiamo questa parte della rassegna con una curiosità: il sito di *Marco Antonio Mazzini* offre la partitura di un suo arrangiamento per quartetto di clarinetti di motivi tratti dal *Barbiere*, che magari può interessare a qualche cultore di questa famiglia di strumenti.³⁷ Nulla di significativo si trova sullo Sterbini.

Passando a Rossini, anche il suo nome ricorre spesso sul *web*, nondimeno si deve notare la scarsa presenza di monografie che traccino un profilo sufficientemente articolato del geniale musicista: l'unico sito di qualche rilievo, in questo senso, è quello di un'associazione d'Oltralpe, la *Deutsche Rossini Gesellschaft*, che, in tedesco³⁸ e in italiano³⁹ contiene varie pagine sull'autore – *Leben* («Vita»), *Werke* («Opere»), *Bilder* («Ritratti»), *Links*. Sulla sua musica si vedano i *link: Aufführungen* («Rappresentazioni»), *Festivals*, *Interpreten* («Interpreti»), *Media*; interessanti anche i capitoli «Società» e «Feuilleton».

³⁵ <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/cag4600/large/index.html>.

³⁶ <http://www.ricordi.it/catalogo/archivio-opere/gioachino-rossini/il-barbiere-di-siviglia>.

³⁷ <http://www.clariperu.org/mazziniSCORE.html>.

³⁸ <http://www.rossinigesellschaft.de/index.html>.

³⁹ http://www.rossinigesellschaft.de/index_i.htm.

Tra le italiane istituzioni, la *Fondazione Rossini* di Pesaro viene presentata su un sito *web*, a dire il vero, non molto aggiornato riguardo a manifestazioni, spettacoli ed attività varie; oltre tutto, chi si aspettasse di trovarvi notizie biografiche, saggi critici o documenti rossiniani a disposizione anche dei non 'addetti ai lavori' – come spesso avviene nei siti istituzionali dedicati ad altri musicisti – rimarrebbe deluso. Ciò non toglie che la sua consultazione sia ugualmente consigliabile. Vi si trovano, infatti, (anche in inglese) notizie riguardanti le finalità dell'istituzione, le numerose attività editoriali, tra cui la monumentale edizione critica delle opere, e, infine, il Tempietto Rossiniano, che custodisce i preziosi autografi dei melodrammi napoletani, mentre tra le *News* (alquanto 'stagionate') compare il programma degli appuntamenti che hanno avuto luogo a Pesaro in occasione del 'duecentodicesimo' compleanno dell'illustre concittadino (febbraio-marzo 2004).⁴⁰ Riferenze bibliografiche relative ai volumi dell'edizione critica delle opere (a cura di Bruno Cagli), contenuti presso la *Württembergischer Landesbibliothek*, sono pure fornite in questo sito.⁴¹

Sempre aggiornate, le pagine del *Rossini Opera Festival* forniscono informazioni e documenti sulla più nota manifestazione dedicata al sommo musicista: manifesti, copertine dei programmi di sala, gli spettacoli previsti per il 2008 e quelli svoltisi nella stagione precedente, le pubblicazioni di libri e dischi, oltre a indicazioni per la prenotazione, a notizie sull'Accademia Rossiniana (che organizza seminari di studio dell'interpretazione) e sull'associazione Amici del Festival («Tanti affetti»), ai programmi delle trascorse edizioni («Argomenti»).

Altre pagine dedicate al compositore sono quelle offerte dal dizionario multilingue della *Karadar Classical Music* che, oltre ad una fulminea biografia e a qualche inespessivo *file* MIDI, propone l'analisi di alcune composizioni da camera, tra cui le giovanili sonate a quattro, capolavori di freschezza ed inventiva, mai troppo valorizzati.⁴³ Seguono l'elenco delle opere teatrali (con ragguagli sulla prima e libretto),⁴⁴ nonché una piccola *Photo Gallery*.⁴⁵ L'elenco completo delle composizioni è presente su *Klassika*,⁴⁶ mentre su *Hispeed.ch* troviamo i titoli di alcuni *pastiches* di musiche operistiche rossiniane.⁴⁷

Una ben più ricca la galleria di immagini – centoventi tra ritratti e documenti – è, invece, disponibile su *Gallica*, la grande biblioteca digitale, derivata dalla Bibliothèque Nationale de France, la cui consultazione *online* è assolutamente gratuita.⁴⁸ Vi si troveranno, altresì, varie raccolte di ritratti di famosi cantanti legati al Maestro: Adolphe Nourrit,⁴⁹ Geneviève Mathieu-Lutz,⁵⁰ Gilbert Duprez,⁵¹ Giorgio Ronconi,⁵² Isabella Colbran,⁵³ Joseph Lucchesi,⁵⁴ Cinti-Damoreau,⁵⁵ Lucien

⁴⁰ <http://www.fondazionerossini.org/ita/set.htm>.

⁴¹ http://www.neu.wlb.stuttgart.de:8080/Sykas/HBMUSIK/Systematik/HBMUSIK_015/HBMUSIK_015_006/HBMUSIK_015_006_009/hbmusik_titel?sig_sort_ab=NQ+03650&sig_sort_bis=NQ+03689#.

⁴² <http://www.rossinioperafestival.it/modules.php?op=modload&cname=News&file=index>

⁴³ <http://www.karadar.it/Dizionario/rossini.html#liric>.

⁴⁴ <http://www.karadar.it/Operas/rossini.html>.

⁴⁵ <http://www.karadar.it/PhotoGallery/rossini.html>.

⁴⁶ <http://www.klassika.info/Komponisten/Rossini/>.

⁴⁷ <http://homepage.hispeed.ch/Music-Fournier/comp/R/gioachino%20rossini.htm>.

⁴⁸ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722116>.

⁴⁹ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721805>.

⁵⁰ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721600>.

⁵¹ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720696>.

⁵² <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722099>.

⁵³ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720470>.

⁵⁴ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721488>.

⁵⁵ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720558>.

Fugère,⁵⁶ Luigi Lablache,⁵⁷ Manuel García (il primo Almaguira),⁵⁸ Maria-Felicia García Malibran⁵⁹ e Pierre-François Villaret.⁶⁰ Sempre su *Gallica*, è possibile acquisire uno dei 'testi sacri' dell'esegesi rossiniana: la stendhaliana *Vie de Rossini*, che testimonia della venerazione di cui il portentoso Gioachino era oggetto presso i contemporanei, seppur ancora in giovane età;⁶¹ così come si possono leggere i *Mémoires* di Hector Berlioz, che riportano uno sferzante giudizio, fuori dal coro, del musicista francese.⁶² Di tutt'altro tono, il racconto *Un dîner chez Rossini*, di Alexandre Dumas, che si trova nel sito ufficiale dello scrittore, fornisce un resoconto divertito della sua visita al compositore nel suo palazzo a Bologna.⁶³

Tra le numerose biografie rossiniane, indichiamo dapprima quelle reperibili su *Wikipedia*: quella in italiano è piuttosto ricca, accompagnata da immagini, con la lista delle opere e un'essenziale bibliografia. Analoghe 'voci' in altre lingue si possono leggere sulle varie edizioni di questa libera enciclopedia.⁶⁴ Ulteriori sintesi della vita sono disponibili su: *Biografieonline.it* (arricchita da tre *link* interni: «Gioachino Rossini nelle opere letterarie», «Visita i film di Gioachino Rossini» e «Visita la discografia di Gioachino Rossini»),⁶⁵ *Il Paese dei bambini che sorridono*,⁶⁶ *Università cattolica*⁶⁷, *Casa Ricordi*,⁶⁸ *Italica*,⁶⁹ *Windowweb*,⁷⁰ *Liberliber* (la libera biblioteca digitale italiana),⁷¹ *Artù*, sito di promozione turistica della provincia di Pesaro e Urbino (con elenco delle opere e informazioni relative a luogo e data della prima),⁷² *Marche.net* (breve profilo seguito dalla ricetta dei famosi Maccaroni alla Rossini),⁷³ *My Verona* sito di promozione turistica della città scaligera.⁷⁴ Altre due ricette (i celebri *Tournedos* e un aperitivo alla fragola) sono disponibili ancora sul già citato *Artù*.⁷⁵ *Macchianera* riporta alcuni aneddoti sulla vita, tra cui l'incontro con Wagner avvenuto nella villa di Passy,⁷⁶ mentre nel sito del *Vaticano* si vede la riproduzione della supplica, con data e firma autografe, con cui Gioachino Rossini chiede a Pio IX l'autorizzazione a «valersi di voci femminili anche nel canto delle chiese».⁷⁷

⁵⁶ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720854>.

⁵⁷ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721316>.

⁵⁸ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720900>.

⁵⁹ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721522>.

⁶⁰ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722481>.

⁶¹ <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-6948> (vol. I) e <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-6949> (Vol. II).

⁶² H. BERLIOZ, *Mémoires de Hector Berlioz*, Paris, Calmann-Lévy, 1870?, I, pp. 70 e 71 (<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-36210>).

⁶³ <http://www.dumaspere.com/pages/biblio/chapitre.php?lid=r33&cid=1>.

⁶⁴ http://it.wikipedia.org/wiki/Gioachino_Rossini, http://fr.wikipedia.org/wiki/Gioachino_Rossini, http://en.wikipedia.org/wiki/Gioachino_Rossini, http://de.wikipedia.org/wiki/Gioachino_Rossini ecc.

⁶⁵ <http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=802&biografia=Gioachino+Rossini>.

⁶⁶ http://www.ilpaeseideibambinichesorridono.it/gioachino_rossini.htm.

⁶⁷ http://www2.unicatt.it/pls/unicatt/mag_gestion_cattnews.vedi_notizia?id_cattnewsT=1189.

⁶⁸ <http://www.ricordi.it/compositori/r/gioachino-rossini/>.

⁶⁹ <http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=biografie&scheda=rossini>.

⁷⁰ http://www.windowweb.it/guida/musica/biografia_gioachino_rossini.htm.

⁷¹ <http://www.liberliber.it/audioteca/r/rossini/index.htm>.

⁷² http://www.artuvisite.com/gioachino_rossini.php.

⁷³ <http://www.marchenet.it/galeazzi/gioachinorossini.htm>.

⁷⁴ http://www.myverona.com/gioachino_rossini_sc_106.htm.

⁷⁵ http://www.artuvisite.com/ricette_rossini.php.

⁷⁶ http://www.macchianera.net/2005/11/30/gioachino_rossini.html.

⁷⁷ <http://asv.vatican.va/it/doc/1866.htm>.



Elvira de Hidalgo (1891-1998) nei panni di Rosina, probabilmente il suo più grande ruolo, nel quale esordì al S. Carlo di Napoli nel 1908 e che le diede un'immediata celebrità (lo cantò anche al Teatro La Fenice di Venezia, nell'aprile 1912). Tra gli altri suoi ruoli: Gilda, Amina, Adina, Linda, Maria (*Figlia del reggimento*), Lakmé. Fu maestra di Maria Callas.

Teresa Berganza, Rosina al Covent Garden di Londra, 1960. Grande mozartiana (Sesto, Cherubino, Zerlina) e rossiniana (Rosina, Cenerentola, Isabella), la Berganza (n. 1935) è stata anche una celebrata Carmen. Protagonista del *Barbiere* al Teatro a Fenice di Venezia, nel 1969.

Un saggio molto interessante sui rapporti tra la musica di Rossini e la letteratura si trova nel sito del *CRLC* (Centre de Recherche en Littérature Comparée): in esso Liliane Lascoux mette a confronto la visione estetica di Rossini con la concezione del «bello ideale» nello Stendhal delle opere critiche e della *Chartreuse*, per poi passare ai rapporti con Balzac, autore di alcune novelle legate al mondo musicale.⁷⁸

Con questo è tutto. Dunque, appropriandomi delle ultime battute del vulcanico Figaro, «io smorzo la lanterna; / qui più non ho che far».

⁷⁸ <http://www.crlc.paris4.sorbonne.fr/pages/conferences/conf-lascoux.html>.



Il barbiere di Siviglia (1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1952; regia di Giuseppe Marchioro. In scena: Enzo Masccherini (Figaro), Dolores Wilson (Rosina), Agostino Lazzari (Almaviva). Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il barbiere di Siviglia (1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1964; regia di Giovanni Poli, scene di Pier Luigi Pizzi. In scena: Alfredo Kraus (Almaviva), Alberto Rinaldi (Figaro). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Figaro «voga, voga, arranca, arranca»...

«Divenuto Patrone il S.r Gio. Morinello [...] per fabricarvi un nuovo teatro nobile, decoroso e comodo, nella Fabrica del quale avendo principalmente in mira che la città sia decorata da un'opera seria, che sia immancabile ogn'anno fatta con tutta la magnificenza,[...] si prende impegno il S.r Gio. Morinello, per li nomi che dichiarerà eredi e successori in perpetuo, di far recitare ognanno in detto Teatro Opera seria in Musica, con la maggior magnificenza possibile». ¹ Tali parole, spese in occasione della costruzione del Teatro di San Benedetto, possono tranquillamente essere riproposte per il Teatro La Fenice, considerato da tutti diretto erede delle intenzioni dei Grimani, successivamente accolte e fatte proprie dalla Nobile Società Proprietaria.

L'opera in musica, nel corso del Settecento, consiste nella sola opera seria, l'unica idonea a rappresentare gli ideali estetici e persino morali della società veneziana. È questo un primo spiraglio che giustifica l'altrimenti impensabile ritardo con il quale *Il barbiere di Siviglia* approda alla Fenice. Sono veramente poche le occasioni nella quali si deroga a questa regola: oltre all'allestimento della stagione estiva di prosa del 1807, unica serie continuativa per decine e decine di anni, ² l'eccezione di gran lunga più significativa è data dalla ripresa del *Matrimonio segreto* di Cimarosa, nell'autunno del 1822: l'anomalia, del resto, non poteva fare a meno di suonare unica e a sua volta irripetibile, ove si consideri il fascino offerto da uno dei pochi lavori che poteva vantare tanto lunga e stabile presenza sulle scene di quella Vienna imperiale alla quale si andava via via assimilando il potere veneziano.

Serviranno quindi dieci lunghi anni perché il capolavoro rossiniano possa approdare alle scene del massimo teatro veneziano, e ciò accade dopo la *première* di *Semiramide* (1823): nessun pregiudizio nei confronti del *Barbiere*, ma piuttosto una direzione del teatro preoccupata di garantire alla Fenice quella immagine di 'serietà' e fasto alla quale la società veneziana non era ancora disposta a rinunciare. Le recite di lavori buffi sono peraltro sporadiche, e relegate, di solito, al di fuori della stagione principale, il carnevale. L'urgenza con la quale la stagione del primo *Barbiere* feniceo venne messa assieme emerge in maniera netta fin dal frontespizio manoscritto preposto alla miscellanea dei cinque libretti tutt'oggi conservati nell'archivio storico del teatro. ³ Era quasi im-

¹ FRANCESCO PASSADORE-FRANCO ROSSI, *Il teatro San Benedetto di Venezia. Cronologia degli spettacoli 1755-1810*, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 2003, p. IX.

² «La Compagnia Goldoni / diede / N.° 30. Recite / cangiando / Ogni sera rappresentazione». Tra le altre, *Maria Stuarda regina di Scozia*, *Medea* e *Le tre Clotilde*, drammi di Francesco Avelloni detto il postino.

³ «Estate 1825. Spettacolo Straordinario per la Venuta delle LL. MM. ed AA. II. L'Imperatore, e l'Imperatrice Arciduca Francesco Carlo Rainieri. In 16 recite si posero in scena n.° 5. Spartiti. *La Camilla* di Paer, *La Elisabetta* di Rossini, *Il Matrimonio Segreto* di Cimarosa, *La Cenerentola* di Rossini, *Il Barbier di Siviglia* di Rossini. Non tutti i Libretti furono Stampati avendosi adoperati quelli stampati per altri Teatri»; Archivio Storico del Teatro La Fenice, Serie libretti, Dramm. 239.

pensabile che un teatro importante come La Fenice si trovasse invischiato in una simile impellenza e, d'altra parte, lo stesso allestimento delle opere ne risentì: solo una novità per Venezia, la *Camilla* di Paër che, non a caso, fu provvista di libretto stampato. Per l'*Elisabetta regina d'Inghilterra* fu giocoforza ricorrere all'esemplare milanese del 1817, per *Il matrimonio segreto* venne utilizzato quello del 1794, per *La Cenerentola* e per *Il barbiere di Siviglia* si dovette ricorrere ai libretti del 1817, tutti stampati per il San Moisé. La stagione risultò dunque organizzata più che affrettatamente, vista quasi con fastidio dalla Nobile Società che si limitò, di fatto, ad ospitare una compagnia di giro e che, quindi, incise ben poco nella programmazione. Non è facile nutrire certezze circa lo stesso assetto della compagnia, che annovera Giovanni Rubini con la moglie Adelaide Comelli.

Saranno necessari altri dieci anni perché la discutibile esperienza della stagione estiva venga dimenticata, e ce ne vorranno altri sette perché un altro capolavoro di mezzo carattere entri nella normale programmazione fenicea: siamo nel 1833 e *L'elisir d'amore*, con Fanny Tacchinardi Persiani e Giovanni Battista Milesi, ottiene uno schietto successo che non mancherà di indurre a un qualche ripensamento la Nobile Società. Solo pochi mesi dopo, infatti, il Rossini buffo torna in scena, questa volta con due lavori che in breve conquisteranno definitivamente il cuore del pubblico: *La Cenerentola* e *Il barbiere di Siviglia*. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a una situazione che deve essere chiarita. La struttura della stagione 1834-1835 viene definita per tempo dalla Nobile Società in accordo con l'appaltatore Natale Fabrici,⁴ e prevede la recente *Parisina* di Donizetti (a diciotto mesi dal debutto) unita al ballo *Oreste* di Antonio Cortesi. La stagione doveva proseguire poi con *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer, ripresa dell'edizione di dieci anni prima, per poi continuare con *I Capuleti e i Montecchi* unito a *L'ultimo giorno di Missolongi*, e con la prima assoluta di *Carlo di Borgogna* di Giovanni Pacini, per poi volgere alla conclusione con la ripresa dell'*Otello* rossiniano. Il successo arrivò alla intera stagione in modo assai equilibrato: *Parisina* resse per otto sere consecutive, mentre *Il crociato in Egitto* giunse con facilità a nove repliche; grande favore arrivò all'*Oreste* (ben ventiquattro recite), mentre *I Capuleti e i Montecchi* vantaron ben sedici riprese, grazie anche alla diva Giuditta Grisi, a sua volta a proprio agio anche nel difficile ruolo *en travesti* di Armando nel *Crociato*.

A turbare una situazione per molti aspetti idilliaca è la morte dell'imperatore d'Austria Francesco I, comunicata con la massima ufficialità dal governatore Spaur il 14 marzo 1835;⁵ un primo accenno ufficiale al precario stato di salute era stato dato fin dal 4 marzo,⁶ sollecitando la chiusura del teatro dello stesso per un triduo di preghiere nei giorni 5-7 marzo; in realtà, già il 6 marzo si era diffusa la notizia della morte dell'Imperatore, che ebbe come conseguenza la chiusura della sala fino al giorno 23 incluso. L'organizzazione della stagione volgeva oramai al termine, dopo ben quarantotto recite (e la cavalcina) sulle cinquanta previste. A complicare la situazione diplomatica era intervenuto però l'annuncio di una breve ma importante appendice alla stagione, che negli intendimenti della Nobile Società si sarebbe dovuta concludere con alcune recite straordinarie dedicate alla celebre «Artista Malibran». Uno scritto del socio Costantino Mariuzzi lamenta il modo in cui la dirigenza del teatro aveva gestito la situazione, nonostante l'eccellenza dell'interprete, all'epoca idolatrata.⁷

⁴ Tutti i documenti citati si trovano in Archivio Storico del teatro, Buste Spettacoli n. 4.

⁵ Dalla Presidenza dell'I. R. Governo, 14 marzo 1835.

⁶ Alla Presidenza del Teatro La Fenice, 4 e 6 marzo 1835.

⁷ Alla Presidenza della Fenice, 6 gennaio 1835.



Il barbiere di Siviglia al Teatro La Fenice di Venezia, 1969; regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni. in scena; Ugo Benelli (Almaviva), Teresa Berganza (Rosina), Domenico Trimarchi (Figaro), Alfredo Mariotti (Bartolo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Dopo il tradizionale periodo di lutto (quindici giorni), il teatro riapre proprio con Rossini: naturalmente la compressione degli spettacoli seguita alla chiusura involontaria venne vissuta con qualche sofferenza. Le recite dell'*Otello* con la Malibran vengono ridotte a tre, e alla *Norma* di Bellini vengono affiancate anche *La Cenerentola* di Rossini e *Il barbiere di Siviglia*. In quest'opera Maria Malibran calamita l'attenzione del pubblico, tuttavia «La gazzetta di Venezia» lamenta la sfortuna che aveva colpito l'impresa (non una lacrima per il defunto imperatore...):

Come vi scrissi, questo *Barbiere* fu l'opera d'un istante e come tutte le cose d'un istante vi si vide dentro la fretta con la quale fu concepito. Sottosopra, chi ne toglie la Malibran e Donzelli, fu un povero *Barbiere*, un barbieretto [... ma] la colpa non è d'altri che della fortuna, la quale volentieri contrasta le belle imprese, e così in quest'occasione anche quella della Fenice. Non rimase dunque che la sola Rosina, cara Rosina, che quando la gente si pensava ch'ella avesse già dato ad ogni sua ricchezza nel canto, ben in tal sera mostrò che le rimaneva in serbo ancora qualcosa! Bisognava udire que' rapidi passaggi dalle più acute alle note più basse, nel primo tempo della cavatina, e la purezza e l'agilità di quella voce in quell'«Io son docile», per conoscere che cosa è magistero e perfezione di canto! Nell'aria dell'amorosa lezione alla quale aggiunse l'aria famosa del *Tancredi*, e tale fu la soavità ch'ella creò in quel concetto e coll'atto della voce, che la maestria aggiunta d'alcuni modi e accidenti, che parve cosa nuova, cosa bellissima, non più udita. Certo che così la sentiva nella sua ispirazione il Rossini! S'intende che a que' due luoghi il teatro fu elevato si può dire a rumore e che ne chiese la replica. In nessuna sera ella cantò più poco quanto a parte, ma in nessuna forse meglio quanto a virtù. E quando parlo del canto intendo separarlo dall'azione; nella quale io sono di lei, a me parve in tal sera, e parve ancora a qualch'altro, a lei stessa inferiore. Certo quella Rosina è maliziata, furbetta, ma la Malibran la fece furbetta un po' troppo: vi fu qualche scappatella. Quell'accostare il dito a lumini per riscontrare la macchia d'inchiostro, quel dare a Don Alonso una buona spinta dopo averlo a se tratto per cantargli la buona notte, quello scompigliare i fogli al povero tutore e a gettarglieli in terra, certo son cose che han fatto ridere; ma si potrebbe chiedere chi han fatto? E certo non si troverebbe che fosse la parte del pubblico più gentile.⁸

E fu proprio a causa dei giorni caotici, che seguirono la scomparsa di Francesco I, che si creò una coda significativa alla conclusione della stagione. Le prime conseguenze che derivarono dall'inaspettata scomparsa dell'imperatore pesarono sulla parte più debole delle masse, in questo caso i secondi ballerini (quindi le parti di fatto destinate ai comprimari), che inoltrarono alla Presidenza, il 15 marzo, una supplica per tentare di porre almeno in parte riparo alle perdite economiche, sia pur involontarie, che si vennero a sopportare da ambo le parti. Sotto molto punti di vista, le lamentele avanzate nella supplica sono ampiamente motivate e del tutto comprensibili, dal momento che i ballerini vennero costretti a stare su piazza (situazione da ritenersi meno pesante, ovviamente, per le masse più o meno stabili) e a mantenersi spendendo del proprio e senza il vantaggio di trovarsi in totale libertà per lo stesso periodo. Questa situazione, che ovviamente era del tutto involontaria e che non a caso veniva regolata da un apposito articolo contrattuale, era destinata a pesare ben più sui comprimari, di quanto non avvenisse per le prime parti e contribuiva quindi a mettere in evidente difficoltà proprio la parte più debole tra le masse. Nonostante le motivazioni – qui del tutto comprensibili – l'amministrazione dell'ente non poté andare incontro alle esigenze degli artisti; proprio per questo motivo, la supplica venne respinta.

La richiesta inoltrata alla Nobile Società, del resto, era stata rapidamente fatta propria anche da Natale Fabrici, che senza por tempo in mezzo aveva chiesto alla Nobile Presidenza la liquidazione relativa alle proprie spettanze. La risoluzione del contratto viene quindi rispettosamente ma anche pressantemente chiesta dallo stesso Fabrici, una prima volta il 15 marzo,⁹ e una seconda

⁸ «Gazzetta di Venezia», 3 aprile 1835, recensione a firma di Filinto.

⁹ Lettera di Natale Fabrici alla Presidenza, 18 marzo 1835.

volta a distanza di tre giorni, motivando l'urgenza con le comprensibili «esigenze degli artisti»; in questo frangente, suona per certi aspetti un poco minacciosa la frase «codesta Presidenza sa quali, e tanti sieno gl'esborsi, che deve fare l'Impresario in questo momento per saldare gl'Artisti che vanno a cessare sia onde preparare le Opere per la Malibran, e quindi non è giusto né conveniente che si ritardi all'Impresario il pagamento di quanto gli compete».¹⁰ Non ci sono ovviamente giustificati motivi per resistere alle esigenze di Fabrici, e alle sue richieste, puntuale come sempre, risponde il teatro risolvendo definitivamente la questione e riconoscendo all'appaltatore il diritto alla cifra residua, pari alle due recite di fatto soppresse. Il trambusto seguito a questo notevole e sempre temuto disagio non ebbe a nuocere nei rapporti tra appaltatore e Teatro La Fenice (che continuarono serenamente anche nella successiva stagione di carnevale quaresima), ma il vantaggio previsto per le recite aggiuntive di Maria Malibran non fruttò a un teatro oramai distratto dagli ultimi eventi quei benefici effetti sul bilancio che aveva invece avuto la coda della precedente stagione 1833-1834. Ne trasse vantaggio il Teatro Emeronittio in San Giovanni Grisostomo, il cui impresario, Antonio Gallo, riuscì a strappare la grande artista alla sala maggiore, per una recita straordinaria della *Sonnambula* (8 aprile 1835): da allora prese il nome di Teatro Malibran.¹¹

Il barbiere di Siviglia al Teatro La Fenice

Melodramma buffo in due atti di Cesare Sterbini, musica di Gioachino Rossini; ordine dei personaggi: 1. Il Conte d'Almaviva 2. Bartolo 3. Rosina 4. Figaro 5. Basilio 6. Fiorello 7. Ambrogio 8. Berta 9. Un Ufficiale. Nelle locandine e libretti il genere passa da melodramma a dramma buffo a opera buffa (o giocosa) a commedia; un asterisco dopo la data indica che l'opera fu divisa in tre atti; quando è noto, si riporta accanto al nome dell'interprete il brano intonato da Rosina come aria della lezione.

1825 – *Recite straordinarie*

3 agosto 1825 (2 recite); mancano altri dati.

1835 – *Recite straordinarie*

2 aprile 1835 (1 recita).

1. Domenico Donzelli 2. Carlo Cambiaggio 3. Maria García Malibran («Di tanti palpiti», dal *Tancredi*) 4. Guglielmo Balfe 5. Nicolò Fontana 6. Lorenzo Lombardi 8. Marietta Bramati – M° cemb., dir. delle musiche e del coro: Luigi Carcano.

¹⁰ Minuta della Presidenza a Natale Fabrici, 19 marzo 1835.

¹¹ Cfr. MICHELE GIRARDI, *Maria Malibran a Venezia nel 1835*, in *La sonnambula* di Bellini, Venezia, Teatro Malibran, 1984, pp. 361-370 (1988², pp. 89-98).



Il Barbiere di Siviglia (II) a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1997; regia di Bepi Morassi. In scena: Rockwell Blake (Almaviva), Emanuela Barazia (Rosina), Alfredo Mariotti (Bartolo).

1835-1836 – Stagione di carnevale-quaresima

17 gennaio 1836 (13 recite).

1. Ignazio Pasini 2. Saverio Giorgi 3. Carolina Ungher 4. Celestino Salvatori 5. Marco Gherardini 6. Adone Dall'Oro 8. Assunta Ballelli 9. Adone Dall'Oro – I VI e dir.: Gaetano Mares; scen.: Francesco Bagnara; cost.: Giovanni Guidetti.

1843 – Stagione di primavera

30 aprile 1843 (4 recite).

1. Antonio De Val 2. Pietro Merigo 3. Emilia Tosi («Se contro lui mi parlano ... Ma s'ei mi parla all'anima», dalla *Sancia di Castiglia*) 4. Cleto Capetini (Pio Botticelli) 5. Giuseppe Razzanelli 6. Felice Rossi 8. Maria Teresa Berti (Gaetana Sesone) – I VI e dir.: Gaetano Florio; m° coro: Luigi Carcano.

1846 – Stagione di primavera

25 aprile 1846 (1 recita).

1. Adelindo Vietti 2. Giuseppe Torri 3. Eugenia García («Di piacer mi balza il cor», dalla *Gazza ladra*) 4. Eugenio Luisia 5. Luigi Bianchi 6. Pietro Vignola 8. Placida Corvetti 9. Giovanni Rizzi – I VI e dir.: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano.

1847-1848 – *Stagione di carnevale-quaresima*

5 febbraio 1848 (1 recita).

1. Gaetano Ferrari 2. Eugenio Monzani 3. Annetta De La Grange 4. Felice Varesi 5. Giovanni Antonucci 6. Angelo Zuliani 8. Maria Zambelli De Rosa – I VI e dir.: Gaetano Mares; m° coro: Luigi Carcano; scen. Pietro Bertoja.

1858 – *Stagione d'estate*

22 luglio 1858 (6 recite).

1. Giacomo Galvani 2. Giovanni Zucchini 3. Carolina Guarducci 4. Enrico Crivelli 5. Raffaele Laterza 6. Andrea Bellini 8. Marietta Allievi 9. Antonio Galletti – M° conc.: Gaetano Ercole Bosoni; m° coro: Luigi Carcano; dir. messa in sc.: Francesco Maria Piave; scen.: Giuseppe Bertoja.

1877 – *Recite straordinarie*

5 dicembre 1877 (1 recita).

1. Ernesto Nicolini 2. Giovanni Zucchini 3. Adelina Patti («Ombra leggera» dalla *Dinorah*) 4. Vittorio Carpi 5. Ormondo Maini 6. Argimiro Bertocchi 8. Fernanda Cappelli – M° conc.: Enrico Bernardi; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.

1894 – *Recite straordinarie*

8 aprile 1894 (1 recita).*

1. Francesco Pandolfini 2. Federico Carbonetti 3. Angelina Bruni-Turconi 4. Antonio Cotogni 5. Gaetano Roveri 6. Antonio Lovato 8. Rosina Marucco – M° conc.: Pier Adolfo Tirindelli; m° coro: Aureliano Ponzilacqua; cost.: Cesare Jacoponi.

1912 – *Stagione di primavera*

21 aprile 1912 (4 recite).*

1. Emilio Pèrea 2. Giuseppe Kaschmann 3. Elvira de Hidalgo (variazioni di Proch) 4. Titta Ruffo 5. Francesco Navarrini 6. Palmiro Domenichetti 8. Irma Mion – M° conc.: Rodolfo Ferrari; m° coro: Vittore Veneziani; scen.: Bertini e Pressi; cost.: Chiappa.

1915 – *Recite straordinarie*

18 aprile 1915 (2 recite).*

1. Narciso del Ry 2. Pompilio Malatesta 3. Ada Sari 4. Riccardo Stracciari 5. Luigi Nicoletti Kormann – M° conc.: Giulio Falconi.

1924 – *Recite straordinarie*

20 agosto 1924 (4 recite).*

1. Marcello Govoni 2. Giuseppe Barocchi 3. Matilde Cairone (variazioni di Proch) 4. Mario Gub-

biani 5. Luciano Donaggio 6. Giovanni Baldini 7. Isidoro Trentini 8. Berta: Leonilde Gianese – M° conc.: Giovanni Zuccani; m° coro: Giuseppe Russo.

1925 – *Recite straordinarie*

19 settembre 1925 (6 recite).

1. Guglielmo Fazzini 2. Agostino Nava 3. Mercedes Capsir («Ombra leggera» dalla *Dinorah*) 4. Carlo Morelli 5. Vincenzo Bettoni 6. Amedeo Baldi 8. Maria Avezza – M° conc.: Edoardo Mascheroni; m° coro: Giuseppe Amich.

1926 – *Stagione di primavera*

24 aprile 1926 (3 recite).*

1. Giovanni Manuritta 2. Carlo Giuliani 3. Margherita Salvi («Ombra leggera») 4. Angelo Pilotto 5. Vincenzo Bettoni 6. Giuseppe Laganà 8. Ebe Ticozzi 9. Giuseppe Laganà. – M° conc.: Piero Fabbroni; m° coro: Ferruccio Cusinati.

1926 – *Recite straordinarie*

15 agosto 1926 (2 recite).*

1. Giuseppe Reschiglian 2. Vittorio Baldo 3. Pina Raimondo (variazioni dal *Flauto magico*) 4. Mario Gubbiani 5. Costantino Percy 6. Giovanni Baldini 8. Lina Mauri – M° conc.: Alfredo Simonetto; m° coro: Carlo Emanuele Polacco.

1927 – *Stagione di primavera*

17 maggio 1927 (2 recite).*

1. Juan García 2. Concetto Paterna 3. Margherita Salvi (variazioni del *Carnevale di Venezia*) 4. Angelo Pilotto 5. Nino Marotta 6. Rosario Campione 7. Giovanni Abate 8. Ida Conti – M° conc.: Umberto Berrettoni; m° coro: Ferruccio Cusinati.

1931 – *Recite straordinarie*

15 settembre 1931 (3 recite).*

1. Cristy Solari 2. Enrico Vannuccini 3. Tina Paggi («Deh vieni non tardar» dalle *Nozze di Figaro*) 4. Piero Biasini 5. Luciano Donaggio 6. Giovanni Baldini 8. Ebe Ticozzi – M° conc.: Giuseppe Dal Campo; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. messa in sc.: Mario Frigerio.

1940 – *Stagione lirica*

3 febbraio 1940 (4 recite).*

1. Emilio Renzi 2. Antonio Gelli 3. Margherita Carosio 4. Antenore Reali 5. Andrea Mongelli 6. Luigi Cilla 8. Natalia Nicolini – M° conc.: Antonio Guarnieri; reg.: Domenico Messina; scen.: Vittorio Rota.

1942 – *Stagione lirica*

13 ottobre 1942 (2 recite).*

1. Rodolfo Moraro 2. Antonio Gelli 3. Lina Aimaro 4. Gino Bechi 5. Antonio Cassinelli 6. Luigi Nardi 8. Carmen Tornari 9. Ildebrando Santafè – M° conc.: Emidio Tieri; reg.: Enrico Frigerio.

1944-1945 – *Stagione lirica*

18 novembre 1944 (3 recite).*

1. Vladimiro Badiali 2. Pasquale Lombardo 3. Liana Grani (Lucilla Ghersa) 4. Piero Guelfi (Luigi Demitry) 5. Antonio Cassinelli 6. Sante Messina 8. Giacinta Berengo-Gardin 9. Sante Messina – M° conc.: Alfredo Simonetto; reg.: Augusto Cardì.

1951-1952 – *Stagione lirica*

10 gennaio 1952 (5 recite).*

1. Agostino Lazzari 2. Melchiorre Luise 3. Dolores Wilson 4. Enzo Mascherini 5. Antonio Cassinelli 6. Uberto Scaglione 8. Ebe Ticozzi 9. Sante Messina – M° conc.: Vittorio Gui; reg.: Giuseppe Marchioro.

1955-1956 – *Stagione lirica*

7 gennaio 1956 (4 recite).*

1. Juan Oncina (Agostino Lazzari) 2. Ian Wallace 3. Gianna D'Angelo 4. Sesto Bruscantini 5. Antonio Cassinelli 6. Uberto Scaglione 8. Fernanda Cadoni (Clara Betner) 9. Enrico Rossi – M° conc.: Vittorio Gui (Manno Wolf-Ferrari); reg.: Franco Enriquez; bozz., scen. e cost.: Pier Luigi Pizzi.

1963-1964 – *Stagione lirica*

16 gennaio 1964 (4 recite).*

1. Alfredo Kraus 2. Angelo Nosotti 3. Giovanna Vighi 4. Alberto Rinaldi 5. Federico Davià 6. Mario Guggia 8. Maja Zingerle 9. Uberto Scaglione – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; reg.: Giovanni Poli; bozz.: Pier Luigi Pizzi.

1968-1969 – *Stagione lirica*

25 marzo 1969 (5 recite).

1. Ugo Benelli 2. Alfredo Mariotti 3. Teresa Berganza 4. Domenico Trimarchi 5. Paolo Montarsolo 6. Paolo Pedani 8. Rina Pallini 9. Guido Fabbris – M° conc.: Ettore Gracis; m° coll.: Ezio Lazzarini; reg.: Lamberto Puggelli; scen. e cost.: Paolo Bregni.

1973-1974 – Stagione lirica

17 aprile 1974 (20 recite).

1. Ottavio Garaventa (Juan Sabatè) 2. Angelo Nosotti 3. Rosetta Pizzo 4. Rolando Panerai (Tito Turtura) 5. Francesco Signor 6. Franco Boscolo 8. Claudia Farnese 9. Antonio D'Innocenzo – M° conc.: Gianfranco Rivoli; reg.: Vera Bertinetti; scen.: Giovanni Soccol; cost.: Flavio Trevisan.

1978-1979 – Stagione lirica

27 marzo, 25 luglio 1979 (7 recite).

1. Renzo Casellato 2. Giorgio Tadeo 3. Jolanta Omilian (Adriana Anelli) 4. Leo Nucci 5. Ferruccio Furlanetto 6. Ledo Freschi 8. Annalia Bazzani (Anita Caminada) 9. Guido Fabbris (Uberto Scaglione, Fabrizio Guidi) – M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Lamberto Puggelli; scen. e cost.: Paolo Bregni.

1994-1995 – Stagione di lirica e balletto

17 febbraio 1995 (6 repliche).

1. Luigi Petroni (Rockwell Blake) 2. Alfonso Antoniozzi 3. Sonia Ganassi 4. Vassily Gerello 5. Simone Alaimo 6. Paolo Ruggiero 8. Giovanna Donadini 9. Vincenzo Alaimo Pitarresi (Pio Bonfanti) – M° conc.: Marco Armiliato; m° coro: Giovanni Andreoli; m° cembalo: Ezio Lazzarini; reg. Federico Tiezzi; scen.: Pier Paolo Bisleri; cost.: Pasquale Grossi.

1996-1997 – Stagione di lirica e balletto – PalaFenice al Tronchetto

6 febbraio 1997 (7 repliche).

1. Rockwell Blake (Luigi Petroni) 2. Alfredo Mariotti 3. Emanuela Barazia 4. Franco Vassallo (Motti Kaston) 5. Donato Di Stefano 6. Massimiliano Liva 8. Giovanna Donadini 9. Julio Cesar Bertollo – M° conc.: Isaac Karabtchevsky; m° coro: Giovanni Andreoli; m° cemb.: Stefano Gibelato; reg.: Bepi Morassi.

2003-2004 – Stagione di lirica e balletto – Teatro Malibran

27 dicembre 2003 (7 repliche).

1. Antonino Siragusa (Davide Cicchetti) 2. Bruno De Simone (Filippo Morace) 3. Laura Polverelli (Andra Oana) 4. Andrew Schroeder (Fabio Previati, Pietro Guarnera) 5. Nicolaj Ghiaurov 6. Davide Pelissero 8. Giovanna Donadini 9. Alessandro Giacon – M° conc.: Marcello Viotti; m° coro: Piero Monti; reg.: Bepi Morassi; scen. e cost.: Lauro Crisman.

*Il barbiere di Siviglia in tournée e nel territorio col Teatro La Fenice**1966 – Tournée al Cairo*

12 febbraio 1966 (3 recite).*

1. Manlio Rocchi 2. Umberto Frisaldi 3. Alberta Valentini 4. Guido Mazzini 5. Nicola Rossi Lemmen 6. Bruno Grella 8. Rita Bezzi Breda – M° conc.: Loris Gavarini; m° coro: Adriano Corsi; reg.: Dario Micheli; cor.: Filippo Morucci; coro e orchestra. dell'Opera del Cairo.

1968 – Tournée a Madrid

23 maggio 1968 (2 recite).*

1. Ugo Benelli 2. Carlo Badioli 3. Margherita Rinaldi 4. Mario Zanasi 5. Ugo Trama 6. Alberto Carusi 8. Maria Grazia Allegri 9. Augusto Pedroni – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Alberto Blancafort; reg.: Lamberto Puggelli; scen.: Paolo Bregni; coro e orchestra della RTV spagnola.

1969 – Tournée a Höchst

3 ottobre 1969 (1 recita).

1. Pietro Bottazzo 2. Alfredo Mariotti 3. Bianca Maria Casoni 4. Domenico Trimarchi 5. Agostino Ferrin 6. Paolo Pedani 8. Anna Di Stasio 9. Guido Fabbris – M° conc.: Ettore Gracis; reg.: Lamberto Puggelli; scen.: Paolo Bregni.

1971 – Tournée a Lausanne

13 ottobre 1971 (2 recite).*

1. Renzo Casellato 2. Alfredo Mariotti 3. Bianca Maria Casoni 4. Domenico Trimarchi 5. Paolo Montarsolo 6. Paolo Pedani 8. Adriana Camani 9. Guido Fabbris – M° conc.: Ettore Gracis; m° coll.: Piero Ferraris; reg.: Lamberto Puggelli; scen.: Paolo Bregni.

2002 – La Fenice a Padova – Teatro Verdi

29 settembre 2002 (3 repliche).

1. Matthew Polenzani 2. Alfonso Antoniozzi 3. Anna Caterina Antonacci 4. Fabio Previati 5. Lorenzo Regazzo 6. Davide Pelissero 8. Giovanna Donadini 9. Alessandro Giacon – M° conc.: Claudio Scimone; m° coro: Guillaume Tourniaire; m° fortepiano: Stefano Gibellato; reg.: Bepi Morassi; scen. e cost.: Lauro Crisman.

2004-2005 – Opera – Treviso, Teatro Comunale

13 dicembre 2004 (4 repliche).

1. Alejandro Escobar 2. Valeriano Lanchas 3. Terezia Kruzliakova 4. Nicola Alaimo 5. Khary Laurent 6. Omar Camata 7. Desaret Lika 8. Marianne Gesswagner 9. Desaret Lika – M° conc.: Alvaro Albiach; m° coro: Filippo Maria Bressan; reg.: Italo Nunziata; scen. e cost.: Pasquale Grossi.

Gli interpreti sono i cantanti vincitori del XXXIV Concorso internazionale «Toti Dal Monte».

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Marina Dorigo
Barbara Montagner
addetta stampa
Elisabetta Navarbi

SERVIZI DI SALA

*nnp**

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Elisabetta Bottoni
Dino Calzavara
Anna Trabuio

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Andrea Giacomini
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Sergio Parmesan

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Eliahu Inbal *direttore musicale*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

**SEGRETERIA
ARTISTICA**

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

**AREA FORMAZIONE
E PROGRAMMI SPECIALI**

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti

**DIREZIONE SERVIZI DI
ORGANIZZAZIONE
DELLA PRODUZIONE**

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini

Gianni Pilon
responsabile trasporti

Bruno Bellini
Fabio Volpe

**DIREZIONE ALLESTIMENTO
SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero		Emma Bevilacqua
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin	Oscar Gabbanoto		Elsa Frati
Mario Visentin <i>vice capo reparto temporaneo</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Lorenzina Mimmo
<i>nnp*</i>	Andrea Benetello	Romeo Gava		Luigina Monaldini
<i>nnp*</i>	Michele Benetello	Paola Milani		Sandra Tagliapietra
Roberto Cordella	Marco Covelli	Dario Piovani		Tebe Amici ◇
Antonio Covatta	Cristiano Faè	Paola Ganeo ◇		Silvana Dabalà ◇
<i>nnp*</i>	Stefano Faggian			Gabriella Riedi ◇
Dario De Bernardin	Federico Geatti			Nicola Zennaro
Luciano Del Zotto	Euro Michelazzi			<i>addetto calzoleria</i>
Bruno D'Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	<i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello			
Pasquale Paulon	Massimo Vianello			
<i>nnp*</i>	Roberto Vianello			
Arnold Righetti	Tullio Tombolani			
Stefano Rosan	Marco Zen			
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Franco Fiacco ◇				
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				

◇ a termine

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Stefano Gibellato ◊
maestro di sala

Ilaria Maccacaro ◊
maestro aggiunto di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammuntatore

Jung Hun Yoo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Nicholas Myall •
Chiaki Kanda • ◊
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Nicola Fregonese
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Martina Molin ◊

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
Fabrizio Scalabrin • ◊
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Stefano Trevisan
Valentina Giovannoli ◊
Igor Codeluppi ◊

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Romolo Balzani • ◊
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Aldo Terzo • ◊
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
Gianluigi Petrarulo • ◊
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni

Massimo La Rosa •
Giuseppe Mendola • ◊
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Chitarra

Diego Vio ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Alfonso Caiani
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 / 19 / 20 gennaio 2008

Ballandi Entertainment

Sola me ne vo

con **Mariangela Melato**

regia **Giampiero Solari**

in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto

Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 gennaio
3 / 5 febbraio 2008

La rondine

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1917

personaggi e interpreti principali

Magda Fiorenza Cedolins / Maria
Luigia Borsi

Lisette Sandra Pastrana / Oriana
Kurteshi

Ruggero Fernando Portari / Arturo
Chacón-Cruz

Prunier Emanuele Giannino / Mark
Milhofer

Rambaldo Stefano Antonucci

maestro concertatore e direttore

Carlo Rizzi

regia **Graham Vick**

scene **Peter J. Davison**

costumi **Sue Willmington**

coreografia **Ron Howell**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Emanuela Di Pietro

nuovo allestimento

in coproduzione con il Teatro Verdi di Trieste

Teatro Malibrán

30 / 31 gennaio

1 / 2 / 3 febbraio 2008

Compañía Mercedes Ruiz

Juncá

Premio della critica Festival di Jerez
2007

interpreti

Mercedes Ruiz, due bailaores,
tre cantaores, due chitarristi,
un pianista, un percussionista

direzione artistica e coreografia

Mercedes Ruiz

musica originale **Santiago Lara**

testo **Santiago Lara, David Lagos**

costumi **Fernando Ligeró**

in collaborazione con il
Teatro Stabile del Veneto

Teatro La Fenice

28 febbraio

2 / 5 / 8 / 11 marzo 2008

Elektra

musica di **Richard Strauss**

personaggi e interpreti principali

Clitennestra Mette Ejsing

Elettra Gabriele Schnaut / Brigitte
Pinter

Crisotemide Elena Nebera

Egisto Kurt Azesberger

Oreste Peter Edelmann

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Klaus Michael Grüber**

scene e costumi **Anselm Kiefer**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Fondazione Teatro di San
Carlo di Napoli (Premio Abbiati 2004)

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27
aprile 2008

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Francesco Meli /
Filippo Adami

Bartolo Bruno De Simone / Elia
Fabbian

Rosina Rinat Shaham / Marina
Comparato

Figaro Roberto Frontali / Christian
Senn

Basilio Giovanni Furlanetto / Enrico
Iori

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della
Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31
maggio 2008

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Flora Tosca Daniela Dessì / Tiziana
Caruso

Mario Cavaradossi Walter Fraccaro /
Fabio Armiliato

Il barone Scarpia Angelo Veccia

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Anthony Ward**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Staatsoper di Amburgo

Teatro La Fenice

20 / 22 / 25 / 27 / 29 giugno 2008

Death in Venice

(Morte a Venezia)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Gustav von Aschenbach **Marlin Miller**

*Il viaggiatore / L'anziano bellimbusto / Il
vecchio gondoliere / Il direttore
dell'hotel / Il barbiere dell'hotel / Il capo
dei suonatori ambulanti / La voce di
Dioniso* **Scott Hendricks**

La voce di Apollo **Razek-François Bitar**

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

coreografia **Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Fondazione Teatro Carlo
Felice di Genova (Premio Abbiati 2000)

Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 26 / 27 luglio 2008

La leggenda del serpente bianco

musica di **Zhu Shaoyu**

prima rappresentazione assoluta

maestro concertatore e direttore

Zhang Jiemin

regia **Chen Weya**

scene **Gao Guanjian**

costumi **Tim Yip**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

in coproduzione con Gehua Cultural
Development Group, Beijing Grand Theatre,
Living Arts New York, Opera Italiana

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 23 settembre 2008

Boris Godunov

musica di **Modest Musorgskij**

*versione originale in un prologo e
quattro atti (1874)*

personaggi e interpreti principali

Boris Godunov **Ferruccio Furlanetto**

Ksenija **Francesca Sassu**

Pimen **Ayk Martirosian**

Il falso Dmitrij, detto Grigorij **Ian Storey**

Marina Mnizsek **Julia Gertseva**

L'ostessa **Francesca Franci**

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Eimuntas Nekrošius**

scene **Marius Nekrošius**

costumi **Nadezda Gulyaeva**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento del Maggio Musicale
Fiorentino (Premio Abbiati 2006)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro Malibran

10 / 12 / 14 / 16 ottobre 2008

La virtù de' strali d'Amore

musica di **Francesco Cavalli**

*prima rappresentazione italiana in
tempi moderni*

personaggi e interpreti principali

Erabena Cristiana Arcari

Cleria/Venere Donatella Lombardi

Meonte Ugo Guagliardo

Cleandra Roberta Invernizzi

Clito/La Fama Gemma Bertagnolli

Leucippe/Clarindo Lucia Cirillo

Ericlea/Psiche Monica Piccinini

Darete/Marte Roberto Abbondanza

Mercurio Gian-Luca Zoccatelli

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia

orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

19 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28 / 29
ottobre 2008

Nabucco

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Nabucco Leo Nucci / Alberto Gazale

Ismaele Roberto De Biasio /
Alessandro Liberatore

Zaccaria Ferruccio Furlanetto

Abigaille Paoletta Marrocu /
Alessandra Rezza

Fenena Anna Smirnova / Daniela
Innamorati

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia **Günter Krämer**

scene Petra Buchholz e Manfred Voss

costumi Falk Bauer

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento della Staatsoper di Vienna

Teatro La Fenice

12 / 14 / 16 / 18 / 20 dicembre 2008

Von heute auf morgen

(Dall'oggi al domani)

musica di **Arnold Schoenberg**

personaggi e interpreti principali

Il marito Georg Nigl

Pagliacci

musica di **Ruggero Leoncavallo**

personaggi e interpreti principali

Canio Piero Giuliaci

Beppe Luca Casalin

Silvio Marco Caria

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Andreas Homoki**

scene Frank Philipp Schloessmann

costumi Gideon Davey

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

5 / 6 / 7 / 8 / 9 novembre 2008

**Teatro Mariinskij di San
Pietroburgo**

Il lago dei cigni

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

coreografia **Marius Petipa e Lev**

Ivanov

interpreti

primi ballerini solisti e corpo di ballo
del Teatro Mariinskij di San
Pietroburgo

*adattamento della coreografia e direzione
dell'allestimento* Konstantin

Sergeev

scene Simon Virsaladze

costumi Galina Solovyova

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2007-2008

Teatro La Fenice

3 novembre 2007 ore 20.00 turno S
4 novembre 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra
soprano Luba Orgonášová
mezzosoprano Christa Mayer
tenore Endrik Wottrich
basso Kwangchul Youn

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

9 novembre 2007 ore 20.00 turno S
10 novembre 2007 ore 20.00 f.a.*

direttore

Eliahu Inbal

Richard Wagner

Wesendonck-Lieder WWV 91
contralto Petra Lang

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5

Orchestra del Teatro La Fenice

* riservato alle Assicurazioni Generali

Basilica di San Marco

19 dicembre 2007 ore 20.00 solo per invito

20 dicembre 2007 ore 20.00 turno S

direttore

Ottavio Dantone

Arcangelo Corelli

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8
fatto per la notte di Natale

Antonio Vivaldi

«Nulla in mundo pax sincera», mottetto
per soprano, archi e continuo RV 630

Giuseppe Torelli

Concerto grosso in sol minore op. 8 n. 6
Concerto a quattro in forma di Pastorale per il Santissimo Natale

Antonio Lotti

«Beati amoris», mottetto per soprano,
archi e continuo

prima esecuzione in tempi moderni

Giuseppe Sammartini

Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6
di Natale

soprano Maria Grazia Schiavo
violini Roberto Baraldi, Gianaldo Tatone
violoncello Alessandro Zanardi

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria di San Marco

Teatro La Fenice

21 dicembre 2007 ore 18.00 f.a.

direttore

Myung-Whun Chung

Anton Bruckner

Sinfonia n. 7 in mi maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con
Rotary Club Venezia Mestre – Lions Club Mestre Host

Teatro Malibran

12 gennaio 2008 ore 20.00 turno S
13 gennaio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Richard Wagner

Rienzi WWV 49: Ouverture

Richard Strauss

Concerto in re maggiore per oboe e
piccola orchestra TrV 292
oboe Marco Gironi

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 11 in sol minore op. 103
Anno 1905

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

9 febbraio 2008 ore 20.00 turno S
10 febbraio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Yutaka Sado

Ludwig van Beethoven

Egmont, ouverture in fa minore op. 84

Arnold Schoenberg

Variazioni op. 31

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 marzo 2008 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

9 marzo 2008 ore 21.00*

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

* in abbonamento XXII Stagione di
musica sinfonica e da camera di
Mestre
*in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

STAGIONE SINFONICA 2007-2008

Teatro La Fenice

15 marzo 2008 ore 20.00 turno S
16 marzo 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67
Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68
Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 marzo 2008 ore 20.00 turno S
22 marzo 2008 ore 17.00 f.a.

direttore

Yuri Temirkanov

Dmitrij Šostakovič

Concerto per violoncello e orchestra n.
2 in sol maggiore op. 126
violoncello Mario Brunello

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

28 marzo 2008 ore 20.00 turno S
29 marzo 2008 ore 20.00 f.a.
30 marzo 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Andrey Boreyko

Modest Musorgskij

La chovanščina: Alba sulla Moscova
orchestrazione di Dmitrij Šostakovič (op.
106)

Dmitrij Šostakovič

L'esecuzione di Stepan Razin
cantata per basso, coro e orchestra op.
119

basso Vladimir Vaneev

Modest Musorgskij

Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice
Ravel

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Alfonso Caiani

Teatro La Fenice

4 aprile 2008 ore 20.00 turno S
5 aprile 2008 ore 20.00 f.a.
6 aprile 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op.
60

Luigi Nono

Variante, musica per violino solo, archi
e legni
violino Roberto Baraldi

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

3 maggio 2008 ore 20.00 turno S
4 maggio 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Richard Strauss

*Tod und Verklärung (Morte e
trasfigurazione)*
poema sinfonico op. 24

Richard Wagner

Götterdämmerung WWV 86d:
Siegfrieds Rheinfahrt
Siegfrieds Trauermarsch
Brünnhildes Opfer und Erlösung
soprano Evelyn Herltzius

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16 maggio 2008 ore 20.00 turno S
17 maggio 2008 ore 20.00*

direttore

Kurt Masur

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sinfonia n. 5 in re maggiore op. 107
Riforma
Le Ebridi, ouverture da concerto op. 26
La fiaba della bella Melusina, ouverture
da concerto op. 32
Ruy Blas, ouverture op. 95

Orchestra del Teatro La Fenice

* in abbonamento XXII Stagione di
musica sinfonica e da camera di Mestre
in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre

Teatro La Fenice

4 luglio 2008 ore 20.00 turno S
5 luglio 2008 ore 20.00 f.a.

direttore

James Conlon

Johann Sebastian Bach

Schmücke dich, o liebe Seele BWV 654
trascrizione per orchestra di Arnold
Schoenberg

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 luglio 2008 ore 20.00 turno S
12 luglio 2008 ore 20.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 3 in re minore per contralto,
coro femminile, coro di voci bianche e
orchestra
contralto Petra Lang

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeSTeL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri. Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia,
intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimaldi

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007 a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci

LUCA MOSCA, *Signor Goldoni*, 5, 144 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Petazzi, Ernesto Rubin de Cervin, Mario Messinis, Carlo Carratelli, Gianluigi Melega, Daniele Carnini

ANTONIO VIVALDI, *Ercole sul Termodonte - Bajazet*, 6, 232 pp. ess. mus.: saggi di Michael Talbot, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Luigi Ferrara, Carlo Vitali, Stefano Piana

JULES MASSENET, *Thaïs*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero, Louis Gallet, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, 8, 172 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Michela Niccolai

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

La Fenice prima dell'Opera 2008 3

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri,
Elena Tonolo**

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale

e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare

nel mese di aprile 2008 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)