



FONDAZIONE  
TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

# Il barbiere di Siviglia



La Fenice prima dell'Opera 2004 6



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

## Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia



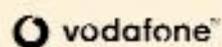
CASINÒ DI VENEZIA

 GENERALI





Camera di Commercio Industria  
Artigianato e Agricoltura Venezia

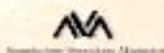


PAR  
TEC



coin

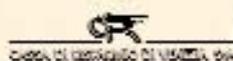
italgas



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

COMITÉ FRANÇAIS POUR LA  
SAUVGARDE DU VENISE

RUBELLI



Camera di Navigazione di Venezia S.p.A.

Marsilio

PAM

Deltagas

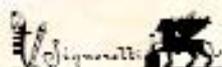


Camera di Commercio Venezia



MOTIA - COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.

Industria Chimica Italiana



Camera di Commercio Venezia



Camera di Commercio Venezia



Roberta di Camerino

## Abbonati sostenitori



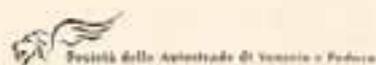
CONSORZIO VENEZIA NUOVA

*Hotel Giorgione*  
Venezia  
\*\*\*\*

IL GAZZETTINO



**BANCA DI ROMA**  
CAPITALIA GRUPPO BANCARIO



TECNOLOGI INDUSTRIALI



---

## Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa  
*presidente*

Cesare De Michelis  
Pierdomenico Gallo  
Achille Rosario Grasso  
Mario Rigo  
Luigino Rossi  
Valter Varotto  
Giampaolo Vianello  
*consiglieri*

---

*sovrintendente*  
Giampaolo Vianello  
*direttore artistico*  
Sergio Segalini  
*direttore musicale*  
Marcello Viotti

## Collegio dei Revisori dei Conti

Angelo Di Mico  
*presidente*  
Adriano Olivetti  
Paolo Vigo  
Maurizia Zuanich Fischer

---

SOCIETÀ DI REVISIONE  
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

---

# Il barbiere di Siviglia

*dramma giocoso in due [quattro] atti*

*libretto da Le barbier de Séville*  
di P.-A. Caron de Beaumarchais

*musica di*  
**Giovanni Paisiello**

## **Teatro Malibran**

venerdì 25 giugno 2004 ore 19.00 turno A  
domenica 27 giugno 2004 ore 17.00 turno B  
martedì 29 giugno 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 1 luglio 2004 ore 19.00 turni E-G  
sabato 3 luglio 2004 ore 17.00 turni C-F

---

La Fenice prima dell'Opera 2004 **6**

---



Giovanni Paisiello. Il ritratto si trova nel libretto dei *Giuochi di Agrigento*, l'opera con cui fu inaugurato (1792) il Teatro La Fenice. Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice.

La Fenice prima dell'Opera 2004 6

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Saper bramate, bella il mio nome?»  
di Michele Girardi
- 9 *Il barbiere di Siviglia*, libretto e guida all'opera  
*a cura di* Massimiliano Locanto
- 75 *Il barbiere di Siviglia* in breve  
*a cura di* Gianni Ruffin
- 77 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 87 Andrea Chegai  
Una commedia in musica: Paisiello e la conciliazione di due generi
- 113 Marco Beghelli – Saverio Lamacchia  
Il vero Figaro
- 133 Andrea Chegai  
Bibliografia
- 137 *Online: «C'est la faute à Voltaire»*  
*a cura di* Roberto Campanella
- 143 Giovanni Paisiello  
*a cura di* Mirko Schipilliti



Charles-Nicolas Cochin (1715-1790), *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*. Il suo *Barbier de Séville* fu rappresentato la prima volta in Russia nella residenza imperiale di Carskoe Selo (1776).

# Il barbiere di Siviglia

*dramma giocoso in due [quattro] atti*

*libretto da «Le barbier de Séville»*

*di P.-A. Caron de Beaumarchais*

*musica di Giovanni Paisiello*

Editore Casa Ricordi, Milano

Revisione a cura di Renato Fasano

prima rappresentazione a Venezia

*personaggi ed interpreti*

*Rosina* Stefania Donzelli

*Conte d'Almaviva* Mirko Guadagnini

*Bartolo* Filippo Morace

*Figaro* Gianpiero Ruggeri

*Don Basilio* Mauro Utzeri

*Il giovinetto, un alcade* Juan Gambina

*Lo svogliato, un notaio* Franco Boscolo

*maestro concertatore e direttore*

**Eric Hull**

*regia*

**Guido De Monticelli**

*scene*

**Fausto Dappié**

*costumi*

**Zaira de Vincentiis**

*luci*

**Guido Mariani**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

*maestro al cembalo* Stefano Gibellato

*con sopratitoli*

nuovo allestimento

---

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>assistente alla regia</i>	Luca Ferraris
<i>movimenti mimici</i>	Barbara Pessina
<i>assistente ai costumi</i>	Lavinia Giordani
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
	Roberto Bertuzzi
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Rinaldo Rinaldi Spa (Modena)
	Leonardo Laboratorio (Parma)
<i>costumi</i>	Tirelli (Roma)
<i>gioielli</i>	Doca Preziosi (Napoli)
<i>maschere</i>	Mondo Novo (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei (Roma)
<i>parrucche</i>	Annamaria Sorrentino (Napoli)
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

## «Saper bramate, bella il mio nome?»

Farà un certo effetto nel pubblico veneziano, che ha già visto in questa stagione *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, assistere alla prima in laguna del *Barbiere di Siviglia*, che Paisiello trasse direttamente dalla commedia di Beaumarchais: sarà il miglior modo per confrontarli, e capire perché il capolavoro del pesarese, a ragione o a torto, si è imposto tanto profondamente da eclissare il suo illustre precedente.

Correggiamo, anzitutto, un errore di fondo tramandato dalla tradizione, come ci invita a fare Andrea Chegai nell'ampio saggio d'apertura di questo volume: il libretto, a torto attribuito a Giuseppe Petrosellini, è invece opera di un traduttore anonimo, e con ogni probabilità neppure italofono (data la forte presenza di gallicismi potrebbe darsi, come prospetta Massimiliano Locanto, autore della guida all'opera, che fosse francofono).

Quel che conta, però, è che sia stato Paisiello stesso, con ogni probabilità, a scegliere le scene della *pièce* da adattare («Spero che gli piacerà la distribuzione delli pezzi di musica da me fatta», scrive all'abate Galiani), e che dunque la responsabilità della drammaturgia sia ancor più affidata alle sue mani. Le sue scelte risultarono ottime e durevoli, se è vero, come rivelò in tarda età Rossini, che lo stesso Duca Cesarini Sforza, impresario dell'Argentina, impose il libretto utilizzato da Paisiello, consentendo che si cambiasse la natura di qualcuno fra i brani – «un terzetto [ridotto] a un duetto, un quartetto ad un'aria e così via». Un confronto anche superficiale tra la struttura dei due lavori conferma che Cesare Sterbini si basò davvero su questo testo: in molti brani – dalla serenata di Lindoro-Almaviva, all'aria della calunnia di Basilio e il duetto tra Don Alonso-Almaviva e Bartolo («Pace e gioia») – il poeta non si prese quasi la briga di differenziare adeguatamente i propri versi rispetto a quelli dell'anonimo traduttore.

Certo, l'untuoso «Pace e gioia», con cui l'Almaviva rossiniano tortura il povero Bartolo, raggiunge la comicità per vie ossessive, mentre quello del Conte di Paisiello (III.2) si rivela meno caricaturale, ma il germe dell'itera-

zione si trova già nella figura ostinata degli archi che accompagna il tenore nell'opera 'russa'. È facile cogliere i segni della modernità rossiniana, e nel confronto con Paisiello – più interessante laddove Sterbini segue il modello sin troppo scopertamente – verificare la distanza tra i due *Barbieri* più celebri, espressione di due epoche differentissime. Se entrambe le serenate, ad esempio, hanno lo stesso oggetto, all'Almaviva di Paisiello («Saper bramate, bella il mio nome?») sono sufficienti sei versi, mentre a quello di Rossini («Se il mio nome saper voi bramate») ne occorrono il doppio. Languido il La minore di Rossini, realistica la chitarra che accompagna da sola, ricchissima di melismi la linea vocale, e in continua, anelante e romantica progressione, affermativo l'andamento della musica settecentesca, un solare Si bemolle maggiore arricchito dal controcanto del mandolino, dal ricamo del cembalo nel basso continuo e dall'ostinato accompagnamento degli archi. Di questo brano si ricordò, a ragione, il grande regista Stanley Kubrick, che lo utilizzò in *Barry Lindon*, un po' per esigenze di colore storico (nonostante il lieve anacronismo), un po' per alludere alla doppia identità del protagonista, impegnato nel gioco d'azzardo insieme allo straordinario Chevalier de Balibari.

Cambia molto, invece, il ruolo del barbiere, che Rossini elevò a protagonista della partitura, non solo *factotum* ma autentico *deus ex machina*: delle infinite incarnazioni di Figaro si occupano, in questo volume, Marco Beggelli e Saverio Lamacchia, autori di un saggio brioso a quattro mani che sfaterà molti luoghi comuni. Certo il capolavoro di Paisiello dimostra la piena sintonia dell'autore con lo spirito della sua epoca, ed è ricco tanto di pagine brillanti quanto di espansioni sentimentali tre le più riuscite. Il compositore tarantino fu, del resto, uomo di mondo dalle mille risorse, come mostra la sua biografia, pronto a servire fedelmente tanto i Borboni, quanto la nobiltà russa, ma anche a lavorare per Napoleone Bonaparte – ciò non può stupire, tuttavia, chi segua le cronache politiche attuali. Uomo di ogni tempo, dunque, la cui reale statura artistica va salvaguardata, come scrive il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, dagli ammiratori di comodo che vedrebbero celarsi un complotto dietro l'oblio in cui sarebbero ingiustificatamente caduti il compositore e il suo Figaro. Ma se tutto ciò è vero, lo si scoprirà chiaramente sulle scene del Malibran.

*Michele Girardi*

# Il barbiere di Siviglia

ovvero  
LA PRECAUZIONE INUTILE

*Libretto da Le barbier de Séville*  
di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais  
*Musica di Giovanni Paisiello*

Edizione a cura di Massimiliano Locanto  
con guida musicale all'opera

IL BARBIERE  
DI SIVIGLIA,  
OVVERO  
LA PRECAUZIONE INUTILE.

DRAMMA GIOCO SO PER MUSICA,  
DA RAPPRESENTARSI  
NEL REAL TEATRO DI CASERTA,  
PER DIVERTIMENTO  
DELLE MM. LL.



IN NAPOLI MDCCLXXXIII.

PER VINCENZO FLAUTO

*Regio Impressore.*

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione italiana. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Celeste Coltellini (Rosina), Domenico Mombelli (Almaviva), Giovanni Morelli (Figaro), Luigi Fischer (Bartolo), Giuseppe Trabalza (Don Basilio).

# *Il barbiere di Siviglia* libretto e guida all'opera a cura di Massimiliano Locanto

Il presente libretto del *Barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello ricalca fedelmente il testo critico stabilito da Francesco Paolo Russo<sup>1</sup> sulla base del libretto della prima rappresentazione,<sup>2</sup> e della collazione col testo della partitura autografa, conservata presso la Biblioteca del Conservatorio di Musica «S. Pietro a Majella» di Napoli, e coi libretti delle rappresentazioni fino al 1816, data cruciale della morte di Paisiello e della prima rappresentazione dell'*Almaviva o sia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) di Gioacchino Rossini, e de *Il barbiere di Siviglia* di Francesco Morlacchi.

Come si evince dall'apparato critico di Russo, la tradizione del libretto è sostanzialmente compatta. Unica eccezione significativa è la versione napoletana per il Teatro dei Fiorentini del 1787, le cui tre macrovarianti (una nuova aria per Rosina: «La carta che bramate», più un nuovo finale d'atto «Miei padroni, servo loro» – ambedue in luogo dell'aria di Rosina «Giusto ciel» – e l'aria del Conte «Serena il bel sembiante» in luogo del duetto dell'ex quarto atto) sono riportate in appendice.

Sulla paternità letteraria del libretto vi è tuttora incertezza. L'attribuzione a Giuseppe Petrosellini (Tarquinia, 1727 – Roma, dopo il 1797) non è attestata da alcun libretto coevo. Essa si è affermata infatti nella seconda metà dell'Ottocento a seguito di un'attribuzione, che oggi si reputa infondata, da parte dei curatori di una riduzione per canto e pianoforte (Milano, Ricordi, 1879). Inoltre vi sono forti dubbi circa la presenza stessa di Petrosellini a San Pietroburgo all'inizio degli anni Ottanta, e non esistono lettere del librettista che documentino una sua collaborazione con Paisiello. Anche le lamentele di

---

<sup>1</sup> GIOVANNI PAISELLO, *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Francesco Paolo Russo, Laaber, Laaber-Verlag, 2001: ad essa si farà riferimento anche nella guida all'opera.

<sup>2</sup> IL BARBIERE / DI / SIVIGLIA, / OVVERO / la *Precauzione inutile*, / *dramma giocoso* / PER MUSICA / TRADOTTO LIBERAMENTE DAL FRANCESE / da *Rappresentarsi* / nel Teatro Imperiale di Corte, / L'ANNO 1782. / *La musica è del Signor* / Giovanni Paisiello, / *Direttore della Musica e Maestro di Cappella* / di Sua Maestà Imperiale.

quest'ultimo circa la mancanza di buoni librettisti a San Pietroburgo sembrano escludere tale collaborazione, dato il prestigio di cui godeva il librettista romano. Nel suo saggio (a cui si rimanda), Andrea Chegai approfondisce la questione, e suggerisce che l'anonimo traduttore fosse di madrelingua francese. Qualche indizio in tal senso si ricava da una rapida occhiata al libretto dove, già nel frontespizio, compare, in luogo dell'autore, la dicitura «tradotto liberamente dal francese». Nella seguente distribuzione dei personaggi e dei ruoli, nonché più volte nel corso dell'azione, Rosina viene definita «orfelina» (cioè «orfana»), aggettivo ch'è calco palese dal francese «orpheline». E, per fare solo due altri esempi, nell'aria di Basilio (II.7), la calunnia «turbigliona» («tourbillonne» nel *Barbier* di Beaumarchais, II.8), mentre lo schioccare delle dita di Bartolo nelle Seguedilla del terz'atto, è definito dalla didascalia come «clacar», altro calco evidente dal francese «claquer» («chante en faisant claquer ses pouces», *Barbier*, III.5).

Siamo intervenuti tacitamente solo per correggere qualche refuso, rispettando, per il resto, la grafia originale.

#### Indice

ATTO PRIMO	p. 17
ATTO SECONDO	p. 29
ATTO TERZO	p. 43
ATTO QUARTO	p. 55
APPENDICE:	
Macrovarianti per Napoli, 1787	p. 63
<i>L'orchestra</i>	p. 69
<i>Le voci</i>	p. 71

# IL BARBIERE DI SIVIGLIA

OVVERO  
LA PRECAUZIONE INUTILE

DRAMMA GIOCOSO  
PER MUSICA  
TRADOTTO LIBERAMENTE DAL FRANCESE  
da rappresentarsi  
nel Teatro Imperiale di Corte  
L'ANNO 1782

La Musica è del Signor  
Giovanni Paisiello,  
direttore della musica, e Maestro di Cappella  
di Sua Maestà Imperiale

## Personaggi

ROSINA, <i>orfelina, pupilla di Bartolo, amante di Lindoro</i>	Soprano
BARTOLO, <i>medico, tutore di Rosina e innamorato geloso della suddetta</i>	Basso
IL CONTE D'ALMAVIVA, <i>grande di Spagna, sotto il nome di Lindoro, amante di Rosina</i>	Tenore
DON BASILIO, <i>organista che insegna musica a Rosina, amico e confidente di Bartolo</i>	Basso
FIGARO, <i>barbiere di Siviglia</i>	Baritono
GIOVINETTO, <i>vecchio servidore di Bartolo</i>	Tenore
LO SVEGLIATO, <i>giovane semplice, servo di Bartolo</i>	Basso
UN ALCADE	Tenore
UN NOTARO	Basso
DEGLI ALGUAZILÎ, VARI SERVI	Comparse

[DEDICA] A Sa Majesté Imperiale, Catherine II, Imperatrice de toutes les Russies etc. etc. etc. Madame! *Le Barbier de Séville* ayant été goûté par votre Majesté Imperiale, j'ai pensé que cette même pièce en Opéra Italien pourroit ne pas Lui déplaire; en conséquence j'en ai fait faire un extrait, que je me suis appliqué à rendre aussi court que possible, en conservant (autant que le génie de la Poésie Italienne peut le permettre) les expressions de la pièce originale, sans y rien ajouter. Mon but sera rempli, si cet Opéra, pour lequel j'implore l'indulgence de Votre Majesté Imperiale, peut délasser pendant quelques moments une Souveraine, dont le travail assidu fait la félicité de Ses peuples, et la Gloire de l'humanité. Puisse-je jouir, longtemps du bonheur de vivre sous Ses Loix! Tels sont les vœux, que ne cesse de former Madame, de Votre Majesté Imperiale le plus soumis et le plus reconnaissant serviteur, Giovanni Paisiello.

PROTESTA DEL TRADUTTORE: Quello che mi ha indotto a tradurre la Commedia del *Barbiere di Siviglia* dalla prosa francese in versi italiani, e a farne un Dramma giocoso, non è stato per aver letto nella Prefazione, o sia Lettera moderata dell'Autore, il seguente Paragrafo, cioè: «À propos de Chanson, dit la Dame: vous êtes bien honnête d'avoir été donner votre Pièce aux François! Moi qui n'ai de petite Loge qu'aux Italiens! Pourquoi n'en avoir pas fait un Opéra comique? Ce fut, dit-on votre première idée. La Pièce est d'un genre à comporter la musique». Ma bensì mi son risolto a far ciò per il fortunato incontro della suddetta commedia, quale con preferenza ed applauso viene spesso rappresentata sopra questo imperiale teatro in vari idiommi. E se poi nel tradurla l'ho abbreviata, l'ho fatto al solo fine di adattarmi al genio di questa Imperial Corte, sperando che la Musica supplirà alle bellezze di quelle Scene, che son stato necessitato di tagliare, per rendere lo spettacolo più corto possibile.

## La sinfonia

La sinfonia d'apertura ci immerge subito, col suo carattere gaio e brillante, nell'atmosfera dell'opera. L'avvio si serve di una figura strumentale tipica, la cui ascendenza è nelle cosiddette 'perfidie' barocche: sopra le crome ribattute a pedale del basso, un breve disegno melodico è ripetuto in una sequenza di terze ascendenti, ed esposto a canone all'unisono dalle due parti di violino, che si inseguono a distanza di terza. Il tutto è ripetuto una seconda volta all'ottava superiore, formando complessivamente un periodo asimmetrico di otto battute in *crescendo*, che porta alla prima esplosione in *ff* di tutta l'orchestra:

ESEMPIO 1, Sinfonia, bb. 1-8

The musical score shows the first eight bars of the opera's opening symphony. It is written for a full orchestra and includes parts for Flauto I e II, Oboe I e II, Fagotto I e II, Corno I e II in D, Violino I, Violino II, Viola, and Basso. The tempo is marked 'Allegro presto'. The music begins with a piano (p) dynamic and features a characteristic 'perfidie' motif: a sequence of ascending thirds in the violins over a bass line of eighth notes with a pedal point. The dynamics increase through 'cresc.' to a fortissimo (ff) by the end of the eighth bar.

L'inizio in *piano* è piuttosto raro nelle sinfonie d'opera di Paisiello (tra i pochi esempi, oltre al *Barbiere: Dal finto il vero, Il mondo della luna*), che prediligeva di gran lunga gli inizi incisivi e sonori, evidentemente più adatti alla funzione di 'richiamo'. Il brano è in un solo movimento, essendo la forma dell'*ouverture* napoletana in tre movimenti di gran lunga meno frequente nelle opere di Paisiello dal 1770 circa in avanti. L'organico, anch'esso tipico per l'epoca, comprende due flauti, due oboi, due fagotti, due corni, archi. L'uso aggiuntivo dei timpani, difficilmente adeguato alla musica di Paisiello, qui potrebbe invece essere appropriato, per rendere ancor più netti i contrasti dinamici creati dagli accordi in *forte* dei fiati. Il brano, come è tipico delle sinfonie in un movimento del tempo, presenta l'organizzazione tonale e l'articolazione formale di una forma-sonata, con un brevissimo sviluppo – avviato da una ripresa letterale del materiale musicale iniziale – e una ripresa accorciata – che invece omette questo materiale. Nello sviluppo, la strumentazione è ridotta ai soli archi (forse un'eco del movimento centrale dell'*ouverture* in tre movimenti). La costruzione motivico-tematica ci introdu-

ce invece ad un aspetto caratteristico della scrittura orchestrale paisielliana, e in generale della musica strumentale italiana dell'epoca, (di tipo 'sequenziale' più che 'tematico' nel senso di un coevo brano classico viennese). Essa è caratterizzata da un susseguirsi quasi regolare di gruppi di quattro battute, più giustapposti che subordinati, all'interno dei quali l'armonia è statica, il basso è tenuto a pedale e i violini eseguono figurazioni motiviche ripetitive. Nelle zone 'tematiche' i gruppi si succedono in modo simmetrico, legati perlopiù da rapporti armonici di tipo tonica-dominante; nei momenti di sviluppo essi si avvicinano invece su progressioni armoniche per quinte. La medesima scrittura è anche impiegata da Paisiello nei brani operistici d'assieme, dove svolge un fondamentale ruolo connettivo. È facile immaginare alcuni punti di questa sinfonia come base orchestrale per un ipotetico duetto o terzetto, simile ad esempio a quello di Bartolo, lo Svegliato e Giovinetto nel second'atto.

## ATTO PRIMO

*La scena rappresenta una strada di Siviglia, dove tutte le finestre hanno le gelosie.*

*porta v'è un balcone e finestra serrata da una gelosia. Il Conte solo avvolto in un gran mantello scuro e cappello spuntato. Egli guarda l'orologio spasseggiando.*

### SCENA PRIMA

*Strada con casa di Bartolo da un lato; sopra la*

CONTE<sup>1</sup>

*Ecco l'ora s'avvicina*

<sup>1</sup> Il monologo del Conte d'Almaviva appostato in attesa sotto la finestra di Rosina – un *Andante* in 2/4 – funge da aria d'introduzione all'opera. Anche se il brano è così breve da poter essere considerato tutt'uno con la scena seguente, esso non appartiene in ogni caso certamente al tipo di aperture «a più voci e chiassose» (secondo la descrizione di G. B. Lorenzi) in forma di concertato introduttivo – com'era quasi di prassi sin dagli anni dell'esordio napoletano di Paisiello – né al tipo del duetto d'azione con ingresso progressivo dei personaggi, soluzioni che il compositore aveva già adottato in altre opere buffe (*L'amore in ballo*, 1765; *La Frascatana*, 1774, *L'idolo cinese*, 1767). La scelta di impiegare un breve pezzo solistico in apertura dipende evidentemente dalla volontà di attenersi al modello letterario francese. La commedia di Beaumarchais si apre infatti con un monologo concluso del Conte, le cui prime battute sono state praticamente parafrasate dall'anonimo traduttore: «Le jour est moins avancé que je ne croyais. L'heure à la quelle elle a coutume de se montrer derrière sa jalousie est encore éloignée». L'inclinazione di Paisiello ai raggruppamenti simmetrici è evidente sin dalle prime battute: si noti ad esempio la ripetizione «Ecco l'ora s'avvicina / Per veder la mia Rosina – Per veder la mia Rosina / Ecco l'ora s'avvicina», dove ogni coppia è intonata su una medesima frase musicale.

Nel ritornello orchestrale che apre il brano si ha subito modo di sperimentare l'uso raffinato dei fiati da parte di Paisiello: archi, fagotti e flauti si alternano sugli incisi che formano la frase iniziale:

ESEMPIO 2 – n. 1, Introduzione, bb. 1-7

The musical score is for the introduction of Act 1, Scene 1, measures 1-7. It is in 2/4 time, marked 'Andante'. The score is for a woodwind section (Flauto I, Flauto II, Fagotto I e II, Corno I e II in Fc) and a string section (Violino I, Violino II, Viola, Bassi). The flute parts play a melodic line with dynamics (f) and (p). The strings play a rhythmic accompaniment. The bassoon plays a melodic line with dynamics (f) and (p). The horn plays a melodic line with dynamics (f) and (p). The violin I and II parts play a melodic line with dynamics (f) and (p). The viola plays a melodic line with dynamics (f) and (p). The bass plays a melodic line with dynamics (f) and (p). The score includes first, second, and third endings for the flute parts.

per veder la mia Rosina  
 ov'è solita venir.  
 Non vorrei che qualcheduno  
 mi vedesse in queste spoglie  
 ma s'appressa un importuno  
 che impedisce il mio gioir.  
 (*Vedendo venir Figaro si ritira.*)

## SCENA II

*Figaro e detto nascosto. Figaro sorte con una chitarra dietro alle spalle, cantando allegramente, con una carta e penna da lapis in mano.*

FIGARO<sup>2</sup>

Diamo alla noia il bando,  
 che sempre ci consuma:

---

*segue nota 1*

Il brano è suddiviso in due parti (A-A') a metà delle quali i flauti intercalano un breve ritornello, basato sul medesimo inciso che eseguono nel tema iniziale (vedi esempio precedente).

<sup>2</sup> Figaro entra in scena nell'atto di improvvisare alcuni versi, che recita ad alta voce. La composizione è interrotta di tanto in tanto dai commenti dello stesso Figaro, che medita e riflette sulla sua creazione *in progress*. L'idea viene direttamente da Beaumarchais, e Paisiello rende la singolare situazione scenica traducendo i commenti di Figaro sul proprio lavoro in brevi passaggi in stile di recitativo accompagnato, intercalati nel corpo dell'aria – una cavatina in 6/8 –, che viene in tal modo ad assumere una forma articolata. È interessante osservare il modo in cui Paisiello ha musicato le indecisioni e i ripensamenti di Figaro nell'atto di comporre il suo testo poetico: la sua ricerca di una buona rima per il verso finale del tristico monorimo che chiude la prima strofa è resa con un lungo passaggio armonicamente statico (caratterizzato da un'oscillazione continua e regolare tonica/dominante), sul quale la parte vocale si sofferma quasi recitando su una sola nota e ripetendo continuamente le parole delle rime precedenti, come farebbe un qualsiasi poeta dilettante: «Come giusto... giusto... giusto... morrebbe senza vino, come giusto... giusto... vino, poverino, poverino...». La *trowaille* finale («... un babbuino») arriva naturalmente in concomitanza della cadenza perfetta composta, a lungo ritardata.

Subito dopo il primo giudizio di Figaro («Sino a qua non va male»), in stile recitativo, l'aria riparte con la seconda strofa («Il vino e la pigrizia...»), riprendendo il materiale musicale d'apertura, ma si arresta nuovamente dopo due soli versi, per dare spazio a nuove riflessioni di Figaro. La parte successiva (da «Oibò non sel disputano» a «Finir vorrei con qualcosa di bello...») è spesso tagliata nelle esecuzioni moderne, ma contiene uno dei commenti più piccanti di Figaro: nell'originale francese Beaumarchais ironizzava sulla diffusa trascuratezza dei testi poetici messi in musica:

«Le vin et la paresse / Se disputent mon cœur...» Eh non! ils ne se le disputent pas, ils y règnent paisiblement ensemble... «Se partagent mon cœur». Dit-on se partagent?... Eh! mon Dieu, nos faiseurs d'opéras-comiques n'y regardent pas de si près. Aujourd'hui, ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante.

Similmente il Figaro del *Barbiere* riflette sull'opportunità di usare l'espressione «spartiscono» in luogo di «disputano». La conclusione è la medesima: «Quel che va mal in versi / in musica si mette, / e così si compongon le burlette...». Riparte quindi la strofa con la 'variante d'autore' «Spartiscono il mio cor», ma Figaro si interrompe nuovamente per annunciare: «Finir vorrei con qualcosa di bello...». Con la trovata seguente («S'una è la mia delizia») la strofa, finora ogni volta interrotta, è finalmente conclusa. In tal modo anche il periodo musicale che la accompagna trova la sua conclusione formale, terminando col conseguente di quattro battute (ripetuto due volte) con cadenza sulla tonica di Sol maggiore. La struttura musicale riflette sottilmente l'aspetto drammaturgico. L'ultimo inserto di recitativo, con il 'giudizio' di Figaro sulla propria composizione appena completata, riduce una punta ironica rivolta da Beaumarchais ai letterati dei suoi giorni ad una considerazione del tutto neutra, 'astorica' e un po' incolore («Quando ci saranno gl'istromenti / Con quest'aria farò certo portenti»), che però funziona molto bene in un'opera buffa, data l'allusione alla messa in musica del testo poetico. In tal senso la scelta del recitativo accompagnato (gli «istromenti») è ancora più felice.

del vino andiam cantando,  
 che il fuoco in seno alluma.  
 Ogn'uomo senza vino  
 morrebbe il poverino,  
 come giusto... un babbuino.  
 Sino a qua non va male.  
 Il vino e la pigrizia  
 disputano il mio cor...  
 (*componendo e cantando*)  
 Oibò non sel disputano  
 ma vi regnano assieme ...  
 Sì, spartiscon il mio cor ...  
 Ma si può dir spartiscono? Sì bene;  
 e perché no? Quel che va mal in versi  
 in musica si mette,

e così si compongon le burlette.  
 Il vino e la pigrizia  
 spartiscono il mio cor.  
 (*Mette un ginocchio a terra, scrivendo.*)  
 Finir vorrei con qualcosa di bello...  
 con una opposizione, un'antitesi...  
 Cospetto! L'ho trovata.  
 S'una è la mia delizia,  
 e l'altro il servitor.  
 (*Scrive cantando.*)  
 Oh! quando ci saranno gl'istromenti,  
 con quest'aria farò certo portenti.  
 Ma, quell'abate<sup>3</sup>  
 l'ho visto altrove...  
 (*S'avvede del Conte e s'alza.*)

<sup>3</sup> L'incontro tra il Conte e Figaro dà avvio ad un duetto in due parti con stretta finale (a-a'-c). Il brano, molto riuscito sul piano drammaturgico-musicale, illustra chiaramente la tecnica sequenziale impiegata da Paisiello nei pezzi d'assieme in genere. Essa è già ben visibile all'avvio del brano: i violini primo e secondo ripetono continuamente un medesimo inciso melodico, dando luogo ad un lungo ostinato sul quale i due personaggi alternano brevi battute quasi in declamato:

ESEMPIO 3 – n. 3, Duetto, bb. 1-4

The musical score consists of three staves: Violino I, Violino II, and Viola. The Violino I and II parts play a repeating melodic motif in a 'sottovoce' (piano) dynamic. The Viola part provides a harmonic accompaniment, also marked 'p sottovoce'. The score is in 2/4 time and G major.

Le tecniche sequenziali costituiscono infatti il vero motore della scrittura musicale di Paisiello. Ciò non era certo sfuggito ai contemporanei: già Stendhal notava «la maniera ben rimarchevole di Paisiello è di ripetere parecchie volte il medesimo tratto di canto con grazie nuove che lo fanno entrare sempre più addentro nell'anima dello spettatore». A partire da «Quell'aria nobile» e dall'ingresso delle note tenute di oboi e corni, l'armonia, dapprima bloccata nella continua oscillazione tra tonica e dominante, si incanala in una lunga cadenza (modulante) sospesa, il cui ultimo accordo è poi prolungato in una nuova sezione caratterizzata dai trentaduesimi degli archi («Io non m'inganno / è quello il conte...»). La chiusura sulla dominante di questo passaggio e la pausa generale che segue, segnano il culmine della tensione musicale accumulatasi fino a questo punto, che corrisponde anche alla fine delle riflessioni *a sé* dei due personaggi, prima del reciproco riconoscimento. Il dialogo se-

CONTE  
 Quella figura  
 m'è certo cognita...  
 (*osservando Figaro*)

FIGARO  
 Non è un abate.  
 Quell'aria nobile...

CONTE  
 Al portamento  
 grottesco e comico...

FIGARO  
 Io non m'inganno,  
 è quello il Conte...

CONTE  
 Certo è costui  
 quel birbo Figaro...

FIGARO  
 Son io, signore...

CONTE  
 Briccon, se parli...

FIGARO  
 Non parlo, certo!...

CONTE  
 Non nominarmi.

FIGARO  
 Bene, Eccellenza!

CONTE  
 Usa prudenza.

FIGARO  
 S'ella comanda,  
 vò via di qua.

CONTE  
 Parlar vuo' teco,  
 no, resta qua.

CONTE, FIGARO *a 2*  
 (Costui è destro,  
 e nel mio caso  
 mi gioverà.)

FIGARO  
 (Certo un intrigo,  
 certo un arcano  
 qui ci sarà.)

CONTE  
 Sei così grosso e grasso,  
 io non t'aveva certo conosciuto.

FIGARO  
 Per miseria così son divenuto.

CONTE  
 Ma cosa fai in Siviglia?  
 Quando da me sortisti,  
 t'aveva raccomandato  
 acciò fosti provisto d'un impiego.

FIGARO  
 E l'ottenni, Eccellenza; è ver, nol niego.

CONTE  
 Chiamami sol Lindoro.  
 Non vedi a questo mio travestimento  
 che incognito esser voglio?

FIGARO  
 Ubbidirò. (C'è sotto qualche imbroglio.)

CONTE  
 E bene, quest'impiego?

FIGARO  
 Io fui fatto garzon di spezieria...

---

*segue nota 3*

guente («Son io, signore / Briccon se parli...») corrisponde musicalmente alla seconda parte del duetto, che riprende nuovamente il materiale motivico d'apertura, ma in una nuova tonalità, per poi chiudere su una serie di passaggi cadenzanti con archi e voce all'unisono («S'ella comanda / vo via di qua» ... ecc.). Nella trascinate stretta conclusiva le voci dei due personaggi si riuniscono in omoritmia («Costui è destro» – «Certo un intrigo») sulle figure ribattute di sedicesimi degli archi.

CONTE  
Degli ospitali forse dell'armata?

che componevi  
e cantavi con molta buona grazia.

FIGARO  
D'un manescalco di cavalleria.

FIGARO  
E questa fu, signor, la mia disgrazia.  
Quando il Ministro seppe  
che facevo sonetti, madrigali,  
epitalami, idilli, ode e canzoni  
ed altre sorte di composizioni,  
egli tragicamente, oh sorte ria!  
dall'impiego mi fece mandar via.

CONTE  
Buon principio!

FIGARO  
Il posto era assai buono;  
ma essendo sfortunato,  
da quel posto, signor, fui discacciato.

CONTE  
E tu allor...?

CONTE  
Ma perché, dimmi un poco?

FIGARO  
Ed io allor  
per non saper che fare,  
mi misi per le Spagne a viaggiare.

FIGARO<sup>4</sup>  
«L'invidia, oh ciel! l'invidia, oh giusti dei!  
fu la cagion di tutti i mali miei.»

FIGARO<sup>5</sup>  
Scorsi già molti paesi:  
In Madrid io debuttai,

CONTE  
E come! Tu verseggi?  
Io poc'anzi osservai,

<sup>4</sup> La risposta di Figaro («L'invidia, oh ciel! l'invidia, oh giusti dei! / fu la cagion di tutti i mali miei») alle domande del Conte circa le ragioni delle sue sventure dà occasione ad una tipica 'cavata' nel mezzo del recitativo, che enfatizza il carattere per così dire comicamente drammatico del 'lamento' di Figaro. La tonalità minore, il movimento per gradi discendenti del basso, le figurazioni melodiche dei violini, gli ampi salti di sesta nella parte vocale sono tratti tipici di un momento di forte carica drammatica, del quale però l'andamento veloce (*Allegro*), il ritmo balzellante, nonché l'enfasi eccessiva e in fin dei conti fuori luogo, rendono qui un'immagine piuttosto caricaturale.

ESEMPIO 4 – n. 3, *Allegro*, bb. 1-4

Violino I  
Violino II  
Viola  
FIGARO  
Bassi

*Allegro*

L'in - vi - dia, oh ciel! L'in - vi - dia, oh giu - sti de - i,

<sup>5</sup> L'aria di Figaro è una delle pagine più note della partitura. Si tratta di una cavatina in due tempi (*Allegro – Andantino*, col cambio di tempo che corrisponde anche ad un cambio di verso poetico,

feci un'opera e cascai,  
 e col mio bagaglio addosso  
 me ne corsi a più non posso  
 in Castiglia e nella Mancia,  
 nell'Asturie, in Catalogna  
 poi passai l'Andaluzia,  
 e girai l'Estremadura,  
 come ancor Sierra Morena,  
 ed infin nella Galizia:  
 In un luogo ben accolto,

e in un altro in lacci avvolto  
 ma però, di buon umore,  
 d'ogni evento superior.

(Nel tempo che Figaro canta l'aria il Conte guarda con attenzione verso il terrazzino della casa di Bartolo.)

Col sol rasoio,  
 senza contanti,  
 facendo barbe  
 tirai avanti;

segue nota 5

dall'ottonario al quinario), una forma divenuta molto frequente nelle opere buffe a partire dal 1760. La successione tempo veloce-tempo lento è però meno consueta, essendo più frequente quella col tempo lento nella prima parte. L'aria appartiene alla tipologia dell'aria di catalogo, che annovera celeberrimi esempi e che Paisiello aveva già frequentato nel primo periodo napoletano.

La forma, molto articolata, è costituita da un susseguirsi di sezioni, perlopiù prive di ogni legame motivico o tematico, molte delle quali costruite a loro volta con la tecnica delle sequenze e degli ostinati motivici strumentali. L'aria prende avvio da una brevissima introduzione degli archi che, in modo simile alla sinfonia iniziale – della quale riprende anche la tonalità di Do maggiore –, comincia *sotto-voce* con una figura di due battute esposta dal violino I e imitata a canone all'unisono dal violino II. L'elenco delle regioni attraversate da Figaro nelle sue peripezie («In Castiglia e nella Mancia» ... ecc.) produce un 'accumulo' reso musicalmente mediante una progressione armonica di seconde ascendenti su un medesimo modello motivico. Nelle varie ripetizioni di questo modello, cui corrispondono i versi con le varie località, la parte del baritono è accompagnata da un contrappunto di oboi e corni, che conferisce un colore particolare al passaggio. Anche qui si nota l'apporto decisivo degli strumenti nella caratterizzazione di Paisiello. La progressione armonica crea un *climax* – secondo una tecnica che ritroveremo più avanti nell'aria 'della calunnia' di Don Basilio – al termine del quale Figaro elenca nuovamente le varie località di Spagna, questa volta su un'armonia del tutto statica. La parte vocale procede qui in un modo tipico dei momenti 'concitati', con continue ripetizioni di un salto d'ottava discendente, che creano un effetto come di parlato. Nelle varie sezioni del pezzo, la musica riflette in vari modi il contenuto del testo o la psicologia del personaggio. Così, ad esempio, il contrasto tra le situazioni descritte nei due versi «In un luogo bene accolto / e in un altro in lacci avvolto» è riflesso dall'improvviso passaggio ad un tono musicale 'drammatico' – un passaggio di accordi spezzati degli archi dall'incedere piuttosto mesto e su un'armonia di sesta eccedente, con la parte del canto che procede in modo cromatico – in corrispondenza del secondo verso. La tensione emotiva di questo passaggio, che si interrompe in modo sospeso (sulla dominante), svanisce poi, a conferma della generale intonazione comica, nel ritmo festoso della sezione successiva, nella quale Figaro manifesta tutto il suo incrollabile ottimismo («ma però, di buon umore»). La figurazione ritmica della prima sezione della seconda parte (*Andantino*: «Col sol rasoio»), dal carattere melodico piuttosto cantabile, ricorderà immediatamente quella della celebre cavatina di Figaro «Se vuol ballare» nelle *Nozze di Figaro* mozartiane:

ESEMPIO 5 – n. 4, Aria, bb. 89-92

Col sol ra - so - io, sen - za con - tan - ti,

or qui in Siviglia  
fo permanenza,  
pronto a servire  
vostra Eccellenza,  
se pure merito  
un tant'onor.

CONTE  
La tua filosofia è assai gioiosa.  
(guardando la gelosia)

FIGARO  
M'affretto a ridere,  
per timor di dover un giorno piangere...  
Ma perché guarda lei da quella parte?

CONTE  
Salviamoci.

FIGARO  
Perché?

CONTE  
Vieni in disparte.  
(*si nascondono*)

## SCENA III

*Rosina e poi Bartolo. La gelosia s'apre e Rosina viene sul terrazzino.*

ROSINA<sup>6</sup>  
Lode al Ciel, ch'alfine aperse  
l'Argo mio la gelosia;  
or potrà quest'alma mia  
le fresc'aure respirar.

(*Bartolo arriva sul terrazzino e si avvede d'una carta che Rosina tiene in mano.*)

BARTOLO  
Una carta? Cos'è quella?

ROSINA  
Questa qui è una canzone  
dell'*Inutil Precauzione*,  
che 'l maestro di cappella  
ieri appunto mi donò.

BARTOLO  
Cos'è questa *Precauzione*?

## segue nota 5

In realtà, più che ad un 'prestito' paisielliano a Mozart, questa somiglianza si deve probabilmente al comune ricorso al modello ritmico del minuetto alla francese, che qui, come in altre opere buffe di Paisiello, viene sfruttato in senso ironico-parodistico: il ritmo del minuetto, tradizionalmente associato alla sfera culturale dell'aristocrazia, è impiegato in riferimento a personaggi e situazioni di basso rango («...senza contanti!»). Nella sezione successiva, l'improvviso ritorno della narrazione al momento presente («Or qui in Siviglia...») è riflesso dal passaggio repentino ad un carattere quasi da recitativo accompagnato: ad ogni battuta del solista, che procede in modo sostanzialmente declamato, l'orchestra risponde con un accordo ribattuto. Dopo un breve passaggio sospeso sulla dominante, con rapide figurazioni degli archi, la sezione seguente introduce un nuovo scarto repentino: Paisiello passa qui improvvisamente su un tono decisamente patetico, che enfatizza il carattere supplichevole, quasi adulatore, delle parole «Se pure merito / un tant'onor». Nel finale, a rendere ancora più tangibile il fine gioco di contrasti di Paisiello, le medesime parole sono invece intonate su rapide e balzellanti figurazioni per gradi congiunti degli archi all'unisono in trentaduesimi. Tutto il secondo movimento della cavatina si articola, in definitiva, in un'alternanza quasi regolare dei tre elementi suddetti: la sezione in ritmo di minuetto («Facendo barbe tirai avanti»), il passaggio in stile di recitativo accompagnato («Or qui in Siviglia...») e le due differenti intonazioni del verso «Se pur io merito un tanto onor».

<sup>6</sup> Rosina, innamorata di Almaviva-Lindoro e anch'essa personaggio di 'mezzo carattere', fa la sua prima apparizione. Il brano (*Andantino*, 3/8) è indicato nell'autografo di Paisiello come «duetto». In effetti esso sfocia senza soluzione di continuità nella seguente parte dialogata con Bartolo (*Allegro non tanto*, 3/4). La strutturazione in due tempi non era certo insolita nei duetti dell'epoca, ma qui la parte iniziale, insolitamente estesa e dal carattere lirico, ha anche tutte le caratteristiche di un numero a sé musicale stante – un sorta di cavatina con accompagnamento di un flauto, la cui forma in tre

ROSINA  
Mio signor, è una commedia.

BARTOLO  
Sì! da far venir l'inedia.  
(Ah! Sa il Ciel chi l'inventò!)

ROSINA  
La mia canzone,  
ah! m'è caduta,  
correte, presto,  
sarà perduta...

BARTOLO  
Io corro, o cara:  
subito vò.

ROSINA  
Eh! eh! Prendete  
e via scappate.  
(Guarda dietro la finestra e fa segno con la mano  
al Conte che non fa che un salto, raccoglie la carta  
e si nasconde.)

BARTOLO  
Dov'è la carta?  
(Apre la porta e cerca.)

ROSINA  
Non la trovate?  
Sotto il balcone...

BARTOLO  
Oibò, oibò,  
(cercando)  
che commissione  
in ver ch'ho avuto!

Passò qualcuno?  
(a Rosina)

ROSINA  
Non l'ho veduto

BARTOLO  
Ed io se cerco,  
impazzirò.  
Un'altra volta,  
in fede mia,  
mai più non apro  
la gelosia;  
simile errore,  
no, non farò!  
(Entra in casa.)

ROSINA  
De' lacci avvolta  
per sorte ria,  
se cerco uscire  
di prigionia  
del mio tutore,  
io ben farò.

BARTOLO  
Via, favorite  
(sul balcone)  
d'entrar signora,  
perché il balcone  
io chiuderò!

ROSINA  
Subito vengo,  
non v'adirate,

---

*segue nota 6*

parti variate a'-a''-a''' è anche assimilabile al tipo del rondò (a-b-a-b'-a') -, e funziona da brano solistico 'd'apparizione' per Rosina. In ogni caso il pezzo è uno dei momenti lirici più alti dell'intero *Barbieri*: l'uso degli strumenti a fiato raggiunge qui una capacità di caratterizzazione ed una raffinatezza veramente notevoli. È pure considerevole il fatto che Paisiello e il suo librettista abbiano ricavato questo brano a partire dall'esile spunto offerto da un breve passo di Beaumarchais. Il flauto, oltre a farsi portatore dei principali elementi tematici della costruzione musicale, svolge anche la funzione drammaturgica di attirare l'attenzione degli spettatori sull'ambiente esterno alla scena, al di là della finestra, sottolineando la situazione di commiserabile reclusione cui è praticamente costretta Rosina. La musica, piena di genuino sentimento, rimanda a quella sfera del tenero e del sentimentale che affiora sovente nei personaggi femminili paisielliani. Il dialogo della voce col flauto sembra qui anticipare certi momenti memorabili della *Nina pazza per amore*.

perché qui fuori  
restar non vuo’.  
(Entrano, e Bartolo serra la gelosia.)

## SCENA IV

Il Conte e Figaro entrano in scena con precauzione.

CONTE  
Adesso che si sono ritirati  
esaminiamo ben questa canzone  
che racchiude un mistero certamente.

FIGARO  
Saper volea cosa è la *Precauzione*?

CONTE  
«Quando che ’l mio tutor sarà sortito,  
(Legge vivacamente.)  
cantate indifferente,  
su l’aria e strofe di questa canzone,  
il nome vostro, stato e condizione,  
mentre saper desio,  
chi sia quello ch’amar tanto s’ostina  
la sfortunata e misera Rosina!»

FIGARO  
Eccellenza! va ben, capisco, e viva!  
Ella fa qui l’amor in prospettiva.

CONTE  
Eccoti istruito; ma se parli...

FIGARO  
Oh cieli!

Io parlar? Non lo giuro,  
ma pensi al mio interesse!

CONTE  
Or son sicuro.

Sappi, sei mesi or sono,  
ch’al Prado vidi  
questa rara beltà;  
io per Madrid invano  
la feci ricercar, ed è sol poco  
che ho scoperto che chiamasi Rosina,  
nobile d’estrazion ed orfelina.  
D’un medico consorte...

FIGARO  
Lei la sbaglia,  
non è che sua pupilla.

## segue nota 6

Subito dopo l’aria di Rosina l’irruzione di Bartolo che si avvede del foglio di Rosina dà avvio al duetto, strutturato con il tipico susseguirsi di sezioni basate su ostinati degli archi. In corrispondenza del – finto – sconcerto di Rosina per la caduta del suo foglio, la musica assume toni man mano più drammatici, fino a culminare nell’esclamazione perentoria di Bartolo «Io corro, o cara: / subito vò», raddoppiata da bassi e fagotti e intercalata dagli accordi strappati degli archi. In Paisiello le ripetizioni di porzioni di testo, mirano spesso ad un preciso effetto: in questo caso la somiglianza fonica tra le parole «cara» e «corro» è sfruttata per rendere l’agitazione del vecchio tutore, che continua a ripetere freneticamente le due parole sulle note Re e Do#:

ESEMPIO 6 – n. 5, Duetto, bb. 108-114



Tutta l’azione seguente, dall’esortazione di Rosina al Conte perché raccolga il suo biglietto al ritorno di Bartolo che prega la fanciulla di rinchiudersi nuovamente nella stanza, è tenuta assieme da un tessuto strumentale continuo, formato da un susseguirsi di sezioni costruite con la consueta tecnica sequenziale. Nella conclusione, le due voci, che fino a quel punto si erano sistematicamente alternate, si sovrappongono in omoritmia, in un trascinate passaggio conclusivo.

CONTE

Tu conosci il tutor?

FIGARO

Come mia madre.

È un uomo grande e grosso,  
 giovine vecchio, grigio, ben sbarbato,  
 di più geloso, avaro,  
 della pupilla sua innamorato.

CONTE

Hai tu accesso in sua casa?

FIGARO

E come! Io sono

suo barbier, suo chirurgo e suo speziale.

CONTE

Oh, Figaro felice!

Ah s'io venir potessi...

FIGARO

Or mi viene un'idea...

*(pensando)*

un reggimento arriva in questa piazza...

CONTE

Il colonnello è amico mio.

FIGARO

Va bene.

Lei presentar si deve dal dottore  
 in uniforme come un militare,  
 con biglietto d'alloggio,  
 e per non dar di lei verun sospetto,  
 procuri d'ubriaco aver l'aspetto!

CONTE

Eccellente! sì, sì, così facciamo!

S'apre la porta...

FIGARO

Ecco il nostr'uom! Fuggiamo!

*(Vedendo venir Bartolo, il Conte e Figaro si nascondono.)*

SCENA V

*Bartolo di casa e detti nascosti.*

BARTOLO

Io ritorno all'istante.

*(verso la casa)*

Che non passi nessuno...

Oh che pazzia poco fa d'esser sceso!

E Basilio perché non vien? Doveva

il tutto preparar, che 'l matrimonio

si facesse diman secretamente:

vado a veder se mai ha fatto niente.

*(Parte.)*

SCENA VI

*Il Conte e Figaro.*

CONTE

Che intesi! oh ciel! doman sposa Rosina!

E chi è questo Basilio,

che si frammischia del suo matrimonio?

FIGARO

È un pover disperato

che la musica insegna alla pupilla,

bisognoso all'eccesso...

Ma eccola!

*(guardando la gelosia)*

CONTE

Cos'è?

FIGARO

Non vede? Dietro

la gelosia...

Ma non guardi...

CONTE

E perché?

FIGARO

Non ha ella scritto:

cantate indifferente?

CONTE

Ma come mai cantar?

FIGARO

Come lei puole;

tutto ciò che dirà sarà eccellente.  
(*dandoli la sua chitarra*)

*Nel tempo che il Conte canta, Figaro si mette sotto il terrazzino con la schiena al muro. Il Conte canta passeggiando con la carta di Rosina in mano, accompagnandosi con la chitarra.*

CONTE<sup>7</sup>

Saper bramate,  
bella, il mio nome?  
Ecco, ascoltate:  
ve lo dirò.

(*Figaro approva.*)

Io son Lindoro  
di basso stato,  
né alcun tesoro  
darvi potrò.

(*Figaro applaude.*)

Ma sempre fido  
ogni mattina  
a voi mie pene,  
cara Rosina,  
col cor su' labri  
vi canterò.

(*Figaro batte le mani.*)

ROSINA

Dunque Lindoro,  
(*Rosina di dentro risponde cantando.*)

ogni mattina  
le di lui pene  
alla Rosi...

(*S'ode serrarsi la finestra con rumore.*)

CONTE

Serrata ha la finestra,  
qualcuno l'ha sorpresa!  
Che spirito, che brio!  
Figaro, credi tu ch' a me si doni?

FIGARO

Credo pria di mancar, che passeria  
a traverso di quella gelosia.

CONTE

Rosina in questo di sarà mia sposa:  
e se lei, signor Figaro, mi serve  
senza far con nessun parola alcuna...  
(*Accenna di ricompensarlo.*)

FIGARO

Alò, Figaro, vola alla fortuna!

<sup>7</sup> La serenata del Conte a Rosina – un *Amoroso* in 2/4 – è tra i momenti più noti del *Barbiere*. La forma strofica, piuttosto inconsueta ai tempi di Paisiello (anche Mozart ne fa un uso molto limitato), era riservata solitamente a situazioni sceniche particolari. In questo caso essa è ovviamente associata al genere della serenata. In simili forme strofiche era consuetudine che i cantanti introducessero abbellimenti musicali nelle varie strofe. Alcuni suggerimenti per la realizzazione di questi abbellimenti si ritrovano a volte negli autografi. In questo caso, però, il brano non compare nell'autografo paisielliano, dal quale è stato espunto.

L'accompagnamento di mandolino, strumento della tradizione operistica napoletana, è ovviamente tipico nella serenata, ma il suo uso in questo brano, laddove il modello di Beaumarchais faceva riferimento ad una più tipicamente spagnola *guitare* mal padroneggiata dal Conte, potrebbe essere stato suggerito a Paisiello dal successo che il mandolinista Zaneboni aveva riscosso a San Pietroburgo qualche anno prima. Pare che una sua *performance* fosse stata data proprio in occasione di un allestimento del *Barbier* di Beaumarchais del 1781, da parte della stessa compagnia francese che aveva allestito l'anno precedente la prima pietroburchese della celebre commedia. Nei passaggi strumentali tra le varie strofe il mandolino esegue eleganti diminuzioni, mentre l'orchestra accompagna in modo sobrio e discreto. Nei passaggi più elaborati, come quello tra la seconda e la terza strofa, l'orchestra lascia in evidenza la parte di mandolino limitandosi a punteggiarla con lievi accordi pizzicati degli archi. Nel finale la cavatina assume per un istante una forma dialogica: sulla quarta e ultima strofa subentra la voce di Rosina, che proviene da dietro la finestra, dove la fanciulla era rimasta ad ascoltare fino a quel punto. Sull'ottava battuta, però, il canto dell'orfanella è improvvisamente interrotto dal chiudersi della finestra, evidentemente per mano di Bartolo. In tal modo, con un repentino cambio di scena la musica e l'azione ripiombano «in strada», col recitativo del Conte e di Figaro.

Vostra Eccellenza  
sen venga a casa mia e porti seco  
l'abito da soldato,  
il biglietto d'alloggio e ancor dell'oro.

CONTE  
Ma dell'oro! perché?

FIGARO  
Perché a dirla, signore, schiettamente,  
senza d'un poco d'or non si fa niente.  
(*partendo*)

CONTE<sup>8</sup>  
Non dubitar, o Figaro,  
(*trattenendolo*)  
dell'oro io porterò!

FIGARO  
Benissimo, signore,  
or or ritornerò.  
(*partendo*)

CONTE  
Eh, Figaro...  
(*chiamandolo*)

FIGARO  
Eccellenza?

CONTE  
Ascolta, abbi pazienza:  
prendi la tua chitarra!

FIGARO  
La prendo e me ne vo.  
(*come sopra*)

CONTE  
La tua dimora, oh stolido?  
(*richiamandolo*)

FIGARO  
Ah sì! gliela dirò.  
(*ritornando indietro*)  
La mia bottega  
è a quattro passi,  
tinta celeste,  
vetri impiombati,  
con tre bacili  
sopra attaccati;  
v'è per insegna  
un occhio in mano:  
*consilio manuque*,  
io là sarò!

CONTE  
Va bene, Figaro,  
da te verrò.  
(*Partono.*)

FINE DELL'ATTO PRIMO

<sup>8</sup> Rinunciando al convenzionale finale di grandi dimensioni, Paisiello conclude il primo atto con un breve duetto tra Figaro e il Conte. Il dialogo dei due personaggi si avvia su una frase musicale di otto battute, ripetuta due volte. Il momento in cui Figaro, appena partito, viene richiamato dal Conte che gli rammenta di portare con sé la chitarra e di lasciargli un recapito, corrisponde alla seconda sezione musicale, modulante alla regione della dominante. Nella sezione successiva, nella quale Figaro descrive la propria dimora, il tono assume un carattere ironicamente solenne: il metro passa dal settenario al quinario e, introdotto dal Re tenuto dei bassi che attaccano in *f-p*, Figaro canta su un ritmo anapestico, quasi da marcia. Il tono di Figaro diviene poi buffamente sentenzioso nel momento in cui illustra il motto affisso sulla sua dimora: «*consilio manuque*». Le parole di Figaro e quelle del Conte, continuamente ripetute su modelli metrici fissi, si intrecciano e infine si sovrappongono in un finale di proporzioni ridotte ma di indubbio effetto.

## ATTO SECONDO

*Camera di Rosina con finestra serrata  
da una gelosia.*

### SCENA PRIMA

*Rosina sola viene con un lume in mano, prende  
un foglio di carta, che trova sopra il tavolino, e si  
mette a scrivere.*

ROSINA

Nessun scriver mi vede.  
Marcellina è ammalata,  
e tutti i servi occupati son già.  
Ah! teme sempre il core,  
che riporti al tutore  
un genio a me nemico  
ciò che fò, ciò che penso e quel che dico.  
Adorato Lindoro! Ah, quando mai  
questa lettera avrai? Poc' anzi il vidi  
ch' a Figaro parlava.  
Ah, se appagar io posso la mia brama...  
Signor Figaro, qui...?  
(*sorpresa*)

### SCENA II

*Figaro e detta.*

FIGARO

Servo, madama.

Come sta?

ROSINA

Non sto bene.

Ditemi, poco fa con chi parlaste?

FIGARO

A un giovine scolaro mio parente,  
che chiamasi Lindoro,  
ma egli ha un difetto:  
è innamorato a morte, il poveretto!

ROSINA

Di chi mai?  
(*vivamente*)

FIGARO

Si figuri,  
d'una bella persona  
(*guardandola con finezza*)  
dolce, tenera, accorta,  
con un piede e una vita che v'incanta,  
braccio tondo, bel labbro e belli denti,  
gote rosse, occhi neri, e poi... cospetto!

ROSINA

E si chiama?

FIGARO

Che! Il nome non l'ho detto?

ROSINA

Oibò! Ditemi il nome;  
non lo dirò a nessuno, sul mio onore!

FIGARO

L'è la pupilla del vostro tutore.

ROSINA

La pupilla!... Nol credo.  
(*con emozione*)

FIGARO

Egli è impaziente  
di venir qui lui stesso...

ROSINA

Ah! che non venga;  
egli mi perderà...

FIGARO

Glielo proibisca vostra signoria!  
Due parole gli scriva...

ROSINA

Io qui l'ho scritte,  
tenete questa... e sol per amicizia...  
(*dandogli la lettera*)

FIGARO

Per amicizia sol, non per amore?

ROSINA

Cieli! Fuggite, viene il mio tutore!

FIGARO  
Lei sia tranquilla. Io fuggo. Oh che tesoro!  
(*scappando si nasconde*)

ROSINA  
Viene il tiranno mio: prendo il lavoro.  
(*Spegne il lume e siede per ricamare al tamburo.*)

SCENA III  
*Bartolo in collera, e detta.*

BARTOLO  
Figaro maledetto! Scellerato!  
M'ha rovinata tutta la famiglia  
con narcotici, sangue e stranutiglia.

ROSINA  
(Oh, che vecchio cattivo!)

BARTOLO  
Ditemi, il barbiere è stato qui?

ROSINA  
Forse anch'egli v'inquieta?

BARTOLO  
Come un altro.

ROSINA  
E bene: signor sì,  
(*agitata*)  
il barbiere fu qui;

l'ho visto, gli ho parlato  
e l'ho trovato assai di bell'aspetto:  
che possiate morire di dispetto!  
(*Parte.*)

SCENA IV  
*Bartolo solo.*

BARTOLO  
Che il diavol porti via i servitori.  
N'anche un momento andar non si puol fuori!  
Dove sei, Giovinetto?  
Dove sei, lo Svegliato?  
Quel furbo di barbiere m'ha rovinato!

SCENA V  
*Lo Svegliato arriva sbadigliando, addormentato, e detto.*

BARTOLO<sup>9</sup>  
Ma dov'eri tu, stordito,  
allor quando che 'l barbiere  
qui sen venne poco fa?

LO SVEGLIATO  
Io era ... ah ... ah ... ah ... ah!

BARTOLO  
Bravo, bravo! T'ho capito:  
gran risposta in verità.

<sup>9</sup> Ancora una volta l'occasione per questo terzetto buffo proviene da Beaumarchais. I concertati a metà degli atti erano divenuti una consuetudine dell'opera napoletana a partire dagli anni Settanta del secolo. Qui Paisiello, che nel primo atto ha fatto ricorso solamente ad un paio di duetti e ha omesso il concertato introduttivo, ce ne dà un saggio tutto sommato ridotto, dal punto di vista del numero delle voci e dell'estensione, ma non per questo meno significativo. Il brano è anzi molto ben congegnato dal punto di vista formale, e risponde in modo brillante all'azione scenica, sorretta da un tessuto strumentale continuo. La caratterizzazione dei personaggi si spoglia qui dei connotati da commedia dell'arte e la comicità un po' chissosa e caricata di certe opere napoletane lascia spazio ad un gioco di sottili simmetrie formali. Il procedimento di Paisiello si basa sull'uso di spunti motivici privi di vera e propria dignità tematica, generalmente di una o due battute: idee musicali dal carattere tipicamente strumentale, come rapide scale, arpeggi o altre figurazioni dall'aspetto ritmico incisivo, eseguite in genere dai violini primi. La ripetizione in sequenza di questi motivi, sostenuta in genere da pedali dei bassi, forma la base strumentale sulla quale le voci si sovrappongono a volte in un semplice declamato, altre volte con spunti motivici autonomi. Questa tecnica, che il librettista e musicografo Giuseppe Carpani descrisse come «un bel ritrovato di Paisiello», ma che in realtà accomuna la scrittura orchestrale degli operisti di scuola napoletana intorno alla metà Settecento in genere, costituisce l'ossatura musicale dei brani d'assieme, specie laddove in scena vi è un'azione rapida, concitata, in evoluzione e a lungo protratta nel

LO SVEGLIATO

Ah ... ah ... ah ... ah ... ah ... ah ... ah ...

BARTOLO

Ma per certo, ci scommetto,  
qualche astuzia macchinavi.  
No 'l vedesti?

LO SVEGLIATO

Il vidi ... ah ... ah ...  
Così male ... m'ha trovato  
che mi sento ... sì ammalato ...

BARTOLO

La pazienza io perdo già.  
Dov'è dunque il Giovinetto?

---

*segue nota 9*

tempo. Le ripetizioni dei motivi strumentali si svolgono su ampie campate armonicamente statiche (incentrate su una sola armonia) che però sfociano improvvisamente – mediante una modulazione – in una nuova zona su una nuova tonalità, nella quale ricomincia nuovamente la sequenza motivica. Si crea così una dialettica tra staticità – delle singole campate – e dinamismo – della modulazione –, tra tensione e distensione. Le varie sezioni, poi, sono basate su differenti spunti motivici, tra i quali non v'è associazione o legame apparente, cosicché l'avvicinarsi di più sezioni dà luogo a una dinamica di staticità-movimento, nel cui flusso si riflette lo svolgimento dell'azione scenica. La struttura modulare continua della parte orchestrale, inoltre, offre una sorta di cornice nella quale vengono ad iscriversi in modo più o meno regolare le varie battute dei personaggi, il cui materiale motivico può essere simile o differenziato a seconda dei caratteri e delle situazioni. Nel primo caso la caratterizzazione viene meno, ma è assicurata la continuità e la dinamicità dell'azione, all'interno della quale l'avvicinarsi quasi meccanico dei differenti personaggi acquista una maggiore carica di comicità. Nel secondo caso vengono invece a trovarsi accostate su un'unica intelaiatura strumentale le differenti caratterizzazioni musicali e i differenti registri espressivi (la vitalità ritmica delle parti buffe, i melismi e i salti delle parti 'serie', etc.), che rimangono invece isolati nei numeri solistici. In alcuni casi ciascuna voce interviene con un suo modello caratteristico (ritmico, melodico o metrico), solo minimamente variato, e il brano trova continuità e allo stesso tempo *vis comica* dal susseguirsi continuo di questi motivi. In questo piccolo terzetto Paisiello ha sfruttato sapientemente le risorse offerte da quest'ultimo tipo di scrittura per conferire unità al grottesco 'interrogatorio' fallito tra Bartolo e i suoi servitori, Lo Svegliato e Giovinetto. Gli sbadigli dello Svegliato sono realizzati con un modello metrico in levare di due note ascendenti, che risponde anche a un evidente intento descrittivo:

ESEMPIO 7 – n. 8, Terzetto, bb. 5-6



Anche il motivo che regge la parte di Bartolo (poi raccolto anche da Lo Svegliato a partire da «Così male m'ha trovato») si caratterizza per la struttura ritmico-metrica, che ricalca quella dell'ottonario o della sua metà:

ESEMPIO 8 – n. 8, bb. 6-7



L'ingresso di Giovinetto è segnato dal riapparire del materiale musicale d'apertura, che poi ritornerà diverse altre volte nel corso del brano, come una sorta di *refrain*. Anche la sua parte è basata su un semplice modello di due sole note in levare, ben adatta ad uno 'starnuto':

ESEMPIO 9 – n. 8, bb. 75-76



quel briccone, dove sta?  
 Son sicuro in fede mia,  
 che v'è qualche furberia.

## SCENA VI

*Il Giovinetto sorte da vecchio, appoggiandosi ad una canna e starnutando parecchie volte.*

LO SVEGLIATO  
 Giovinetto... vieni qua!  
*(sempre sbadigliando)*

GIOVINETTO  
 Eccì ... eccì ...

BARTOLO  
 Via, starnuterà domani;  
 rispondete, se qualcuno  
 da Rosina qui è venuto!  
*(ai servidori)*

LO SVEGLIATO  
 Ah ... ah ... ah ...

GIOVINETTO  
 Eccì... eccì...

BARTOLO  
 Oh che canto è questo qui!

BARTOLO  
 Cosa? ... Come? ... Via, parlate!  
 Maledetti! ... Non v'intendo.  
 Cosa dite? ... Non comprendo.  
 Il barbier ci fu, sì o no?

LO SVEGLIATO  
 Il barbiere ... ch'è qualcuno?

BARTOLO  
 Io scommetto che d'accordo ...

LO SVEGLIATO  
 Io d'accordo! ...

*(piangendo)*

GIOVINETTO  
 No, signore ...

C'è giustizia ...

BARTOLO  
 Che giustizia!  
 Son padrone, ed ho ragion.

GIOVINETTO  
 Ma s'è ver...

BARTOLO  
 Non vuo' che sia.

LO SVEGLIATO, GIOVINETTO  
 Dunque è meglio d'andar via.

BARTOLO  
 Certo, meglio assai sarà.  
 Chi starnuta e chi sbadiglia ...  
*(contraffacendoli)*  
 Lungi andate cento miglia.

GIOVINETTO, LO SVEGLIATO  
 Se non fosse la signora,  
 no... nessun... starebbe qua!  
*(piangendo)*

BARTOLO  
 Dunque andate alla bonora,  
 e partite via di qua!  
*(Gli servi partono.)*

## SCENA VII

*Bartolo, don Basilio che arriva e Figaro che ascolta in disparte.*

BARTOLO  
 Ah! Don Basilio, voi veniste forse  
 per dar lezioni di musica a Rosina?

---

*segue nota 9*

Gli ostinati degli archi, con i loro momenti di tensione e distensione metrica enfatizzati anche dai segni di dinamica, fungono da intelaiatura portante sulla quale si succedono i tre modelli metrici, attraverso la cui ripetizione, solo minimamente variata, Paisiello ottiene un risultato nel contempo coerente e variegato. La tecnica degli ostinati e dei modelli metrici consente quindi di conferire a tutta la scena una forte compattezza con un'estrema economia di mezzi.

BASILIO  
Questo tanto non preme.

BARTOLO  
Son passato da voi né v'ho trovato.

BASILIO  
Per gl'interessi vostri fuor son stato.  
Ho una cattiva nuova.

BARTOLO  
Per voi?

BASILIO  
Oibò, per voi!  
Il Conte d'Almaviva qui si trova,  
e sorte sempre fuori travestito.

BARTOLO  
Dite pian! Questi è quello  
ch'a Madrid ricercar faceva Rosina.  
Contro un uom sì possente,  
ditemi voi, che cosa s'ha da fare?

BASILIO  
Cosa? Udite: bisogna calunniare.

BASILIO<sup>10</sup>  
La calunnia, mio signore,  
non sapete che cos'è?  
Ma con questa a tutte l'ore  
si puol far gran cose affè.  
Questa qui, radendo il suolo,  
incomincia piano piano,

<sup>10</sup> L'aria 'della calunnia' di Don Basilio è un tipico pezzo da 'buffo caricato'. Subito dopo il periodo di otto battute iniziale, corrispondente ai primi due versi, ha inizio la sezione musicalmente più originale del brano, quella relativa alla descrizione degli effetti della calunnia. La sezione è articolata in due momenti, il primo corrispondente alla porzione da «Questa qui, radendo il suolo / incomincia piano piano» a «Ed il diavolo all'orecchie / ve la porta, e così è»; il secondo al paragone con una bufera che s'avvicina («La calunnia intanto cresce / s'alza, fischia, gonfia a vista / vola in aria e turbigliona» ... etc.). Ambedue i momenti descrivono il *crescendo* provocato dalla calunnia. Già il testo di Beaumarchais aveva ottenuto questo effetto con mezzi puramente linguistici, ad esempio con l'efficace accumulo asindetico, in parte ripreso nella traduzione librettistica: «[La calomnie] s'élançe, étend son vol, tourbillonne, envelope, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au Ciel, un cri général ». Paisiello ricorre invece all'espedito del *crescendo* orchestrale, ottenuto mediante una progressiva salita delle parti verso l'acuto, l'incremento della dinamica e il rinforzo graduale degli strumenti, che man mano si aggiungono fino a raggiungere l'orchestra piena (archi, fagotti, oboi, corni e infine flauti) nel punto culminante. La tecnica del *crescendo* orchestrale era stata già sperimentata da Paisiello nelle opere precedenti, ad esempio nell'aria «Per esempio com'io fossi» di Don Ercolino nelle *Astuzie amorose*, dove però erano impiegati solo due oboi e due corni. È interessante notare che ciascuno dei due *crescendo* corrisponde ad una sezione formale del brano costruita con la consueta tecnica degli ostinati: sopra le crome ribattute del basso a pedale, il violino I espone un modello metrico di due battute, formato dalla triplice ripetizione di un piccolo inciso:

ESEMPIO 10 – n. 9, Aria, bb. 10-12

The musical score shows a piano accompaniment with a vocal line. The piano part consists of a bass line with a steady eighth-note pattern (pedal) and a treble line with a melodic line. The vocal line is in the treble clef, with lyrics written below. The score is in G major and 2/4 time. The piano part is marked 'sottovoce' and 'piano'. The vocal line is marked 'piano' and 'piano piano'.

Il modello è poi ripetuto in progressione di seconde ascendenti. Il disegno melodico complessivo che ne risulta è imitato a canone all'unisono dal violino II, che segue a distanza di terza maggiore. Si ha

e del volgo il vasto stuolo  
 la raccoglie, e rinforzando  
 passa poi di bocca in bocca  
 ed il diavolo all'orecchie  
 ve la porta, e così è.  
 La calunnia intanto cresce,  
 s'alza, fischia, gonfia a vista,  
 vola in aria e turbigliona,  
 lampeggiando stride e tuona,  
 e diviene poi, crescendo  
 un tumulto generale,  
 come un coro universale,  
 e rimedio più non v'è.

BARTOLO  
 Che frammischiate mai, o don Basilio!  
 E che rapporto ha mai *piano... crescendo*  
 con la mia situazione?

BASILIO  
 Molto ha da fare,  
 se si vuole un nemico allontanare.

BARTOLO  
 Io penso di sposar Rosina prima  
 ch'ella sappia che 'l Conte è a questo mondo.

BASILIO  
 Quando dunque è così,  
 non c'è da perdere nemmeno un istante.

BARTOLO  
 Che cosa manca mai?

BASILIO  
 Manca il contante.

Voi lesinando andate...

BARTOLO  
 Orsù, prendete,  
 (*Gli dà una borsa.*)  
 e terminate presto questo affare.

BASILIO  
 Domani il matrimonio s'ha da fare.

SCENA VIII  
*Figaro sortendo dal gabinetto, e poi Rosina.*

FIGARO  
 Che bella precauzione!  
 Di tutto ad avvertir vado il padrone.  
 (*Vuol sortire.*)

ROSINA  
 Come! Voi siete qui?  
 (*correndo*)

FIGARO  
 Sì, per fortuna,  
 e ho inteso tutto quello che 'l tutore  
 ha parlato col maestro di cappella.

ROSINA  
 E steste ad ascoltar?

FIGARO  
 Oh questa è bella!  
 Ed ascoltando ho inteso,  
 che 'l tutore sposar vi vuol dimani.

ROSINA  
 Giusti dei!

---

*segue nota 10*

così un caratteristico procedimento da 'perfidia', impiegato anche nella sinfonia iniziale e all'inizio dell'aria di Figaro «Scorsi già molti paesi». Paisiello mette quindi in parallelo l'effetto del *crescendo* con la sua tipica costruzione fraseologica basata sulle sequenze motiviche. Ben differente sarà la resa del *crescendo* nella celebre aria «La calunnia è un venticello» del *Barbiere* rossiniano, dove l'aspetto timbrico gioca un ruolo decisamente più determinante. Indubbiamente la concezione 'sequenziale' della musica di Paisiello era più adatta alle simmetrie e alle giustapposizioni nette che non agli archi espressivi e agli sviluppi gradualmente.

Subito dopo il secondo *crescendo* la musica assume l'intento, più nettamente descrittivo, di imitare la bufera: il «turbigliona» è reso col tremolo dei bassi, mentre lampi e tuoni sono evocati dalle figure incisive dei violini e dagli accordi 'luminosi' dei fiati. In questo suo aspetto il brano si iscrive in una lunga tradizione di musica descrittiva che ha le sue origini nel barocco musicale.

FIGARO

Cosa teme?

Io darò a tutti due tanto da fare,  
ch' al matrimonio non potran pensare.  
(*Fugge via.*)

SCENA IX

*Bartolo ritorna e detta.*

ROSINA

Signor mio, era qui con qualcheduno?

BARTOLO

Si ben, con don Basilio.  
Non era meglio fosse il signor Figaro?

ROSINA

Per me certo è tutt'uno.

BARTOLO

Bramerei

saper perché qui venne?

ROSINA

A parlar serio, ei venne ad informarmi  
del male dell'inferma Marcellina.

BARTOLO

Per me scommetterei ch'ei venne apposta,  
per prendere da voi qualche risposta.

ROSINA

La risposta! Di chi?

BARTOLO

Lo so ben io...

*(guardando le mani di Rosina)*

Scritto avete, signora?

ROSINA

Saria bella

che voi voleste farmi convenire...

*(imbarazzata)*

BARTOLO

E questo dito nero, che vuol dire?  
*(prendendogli il dito)*

ROSINA

Vuol dir... ch' a caso il dito mi bruciai:  
per guarir, nell'inchiostro lo temprai.

BARTOLO

Benissimo! Vediamo:  
qui v'erano sei fogli, ed or son cinque!  
*(contando il quinterno della carta)*

ROSINA

*(Oh stolidi, che feci!) Il sesto...*

BARTOLO

Il sesto...

ROSINA

Un cartoccio ne feci, e con de' dolci  
di Figaro alla figlia lo mandai.  
*(bassando gli occhi)*

BARTOLO

Questa penna era nuova,  
ed ora com'è tinta?

ROSINA

Me ne servii poc'anzi  
per disegnare un fiore su la veste,  
che ricamo per voi sopra il tamburo.

BARTOLO

Non arrossite, e allora son sicuro!

BARTOLO<sup>11</sup>

Veramente ho torto, è vero:  
quando un dito s'è bruciato,  
coll'inchiostro risanato,  
egli è certo ch'esser può.

<sup>11</sup> L'aria di Bartolo è tra le più caricate, in senso comico, dell'intera opera. Paisiello vi mette in rilievo la furia, la goffaggine e l'impotenza del personaggio con improvvise impennate della linea vocale. La forma musicale è quella di una cavatina di quattro strofe con stretta finale di una strofa. È interessante notare che il testo presenta invece una suddivisione in tre strofe di ottonari + due strofe di quinari. Senza rispettare quest'articolazione, Paisiello ha accorpato in un'unica sezione musicale le tre strofe in ottonari più la quarta, in quinari, lasciando per la stretta la sola quinta strofa. Il moti-

Se una penna tinta resta,  
 fu cagion che su la vesta  
 nuovo fior si disegnò.  
 Se di carta un foglio manca,  
 voi mi dite, molto franca  
 ch'alla figlia del barbiere  
 un cartoccio pien di dolci  
 in quest'oggi si mandò.  
 Ma il dito è nero,  
 la penna è tinta,  
 il foglio manca...  
 Le vostre scuse  
 mai crederò.  
 Un'altra volta,  
 quando ch'io sorto,  
 con catenacci  
 e più lucchetti  
 a cento chiavi  
 vi chiuderò!  
 (Nel voler sortire s'incontra con il Conte.)

## SCENA X

*Il Conte in uniforme di cavalleria fingendosi un poco ubriaco, e detti.*

BARTOLO  
 Ma che vuole quest'uom? Quest'è un soldato!  
 Rientrate, signora!

ROSINA  
 Ah, non vi lascio  
 qui solo, non son stolta;  
 una donna può imporre qualche volta!

CONTE  
*Reveillons la!* etcetera.  
 (avanzandosi verso Rosina)  
 Chi di voi due si chiama il dottor Barbaro?  
 (Rosina, io son Lindoro!)  
 (piano a Rosina)

BARTOLO  
 Bartolo lei vuol dire?

*segue nota 11*

è chiaro osservando la struttura del testo dal punto di vista del contenuto: in ciascuna delle prime tre strofe – in ottonari – Bartolo menziona dapprima l'«indizio» contro Rosina (il dito nero, la punta della penna intinta nell'inchiostro e la mancanza di un foglio), per poi descrivere, nei versi seguenti della strofa, le deboli scuse addotte da Rosina (il dito è stato intinto nell'inchiostro per guarire una bruciatura; la penna è stata usata per fare un disegno su una veste; il foglio è stato usato per incartare dei dolci). La quarta strofa, in quinari, riassume invece nei primi tre versi tutti e tre gli indizi, in forma sintetica: «Il dito è nero / la penna è tinta / il foglio manca», per poi giungere alla conclusione di Bartolo «Le vostre scuse / mai crederò»). Ciò ha dato l'opportunità a Paisiello di inserire, prima della stretta, una ricapitolazione musicale che sintetizza tutte e quattro le strofe in tre sole. Ciò è ottenuto sostituendo nelle prime tre strofe il verso relativo all'indizio con il quinario corrispondente della quarta strofa (posto in enfasi nell'esempio seguente):

Veramente ho torto, è vero: / *Ma il dito è nero* / coll'inchiostro risanato / egli è certo ch'esser può //  
*La penna è tinta* / fu cagion che su la vesta / nuovo fior si disegnò // *Il foglio manca* / voi mi dite,  
 molto franca / ch'alla figlia del barbiere / un cartoccio pien di dolci / in quest'oggi si mandò //

Questa ricapitolazione sintetica del testo poetico corrisponde ad una ripresa variata del materiale musicale dell'intera sezione, che assume un carattere di sviluppo, con una zona divagante in tonalità minore (su «ma il dito è nero»). La messa in musica del testo poetico da parte di Paisiello è quindi estremamente raffinata, ma al contempo naturale, dal momento che nella zona di sviluppo musicale Bartolo sembra semplicemente ricapitolare le sue «accuse» e ironizzare sulle rispettive, incredibili, scuse di Rosina. Anche la caratterizzazione musicale è molto efficace: Paisiello conferisce tre caratteri nettamente distinti ai momenti in cui Bartolo elenca gli elementi «sospetti» («il dito è nero...» etc.), a quelli in cui riporta le scuse di Rosina facendole il verso («Alla figlia del dottore...»), e a quelli in cui si infuria tirando le sue conclusioni («Le vostre scuse mai crederò»). Nella stretta conclusiva, il cui materiale musicale è caratterizzato dai ritmi di terzina della parte vocale, Bartolo esprime infine energicamente le proprie intenzioni per il futuro («un'altra volta / quando ch'io sorto...»).

CONTE  
 Sì, Balordo ... Bortolo,  
 per me tutt'è l'istesso.  
 (Prendete questa lettera.)  
 (a Rosina, mostrandole di soppiatto una carta)

BARTOLO  
 Che cosa avete là, che nascondete?  
 (al Conte che nasconde in tasca la lettera)

CONTE  
 È quel che voi saper non lo dovete.

BARTOLO  
 Andate via di qua: su, disloggiate.

CONTE  
 Io disloggiar! Sapete legger voi,  
 dottor Bertoldo?

BARTOLO  
 Oh che bella domanda!

CONTE  
 E perché no?  
 Io son dottore e leggere non so!

BARTOLO  
 Voi dottore? Sì ben, senza talento.

CONTE  
 Il maniscalco io son del reggimento.

BARTOLO  
 Oh bella!

CONTE  
 Ed ecco  
 l'amoroso biglietto,  
 che vi manda per me il quartiermastro.  
 (Il Conte nasconde la lettera e gli dà un'altra  
 carta.)

BARTOLO  
 «Il dottor Bartolo riceverà,  
 (Legge.)  
 nutrirà, albergherà,  
 e da dormir darà...

CONTE  
 Dormir darà...

BARTOLO  
 per una notte sola  
 al nomato Lindoro,  
 chiamato lo scolare,  
 medico di cavalli...»

ROSINA  
 (Egli è lui)!

BARTOLO  
 Cosa c'è?  
 (a Rosina vivacemente)

CONTE  
 Ho torto adesso?  
 (al dottore)

BARTOLO  
 Sì ben: direte al vostro  
 arcimpertinente quartiermastro,  
 che tengo un salvaguardia.

CONTE  
 (Ah contrattempo!)  
 Vuo' vederlo, benché legger non so.

BARTOLO  
 Ben volentieri or ve lo mostrerò.  
 (Va a prenderlo nell'armadio.)

CONTE<sup>12</sup>  
 (Ah! Rosina...)

<sup>12</sup> Il terzetto che qui prende avvio si articola in due movimenti (*Allegro – Moderato*), il secondo dei quali a sua volta suddiviso in due parti. Il primo movimento si estende dal riconoscimento tra Rosina e il Conte-Lindoro allo scontro tra questi e Bartolo, ed è sostenuto da un tessuto musicale estremamente omogeneo e continuo, basato sulla ripetizione continua di un inciso di due battute esposto dai violini:

ROSINA  
(Voi Lindoro?)

CONTE  
(Questa lettera prendete.)

ROSINA  
(Cosa fate! Non vedete?)

CONTE  
(Fuor tirate il fazzoletto,  
che cascar la lascerò!)  
(*accostandosi*)

ROSINA  
(V'è il tutore qui in prospetto,  
come prenderla potrò?)

BARTOLO  
Piano, piano, bel soldato,  
non guardate la mia sposa.

CONTE  
Vostra sposa?

BARTOLO  
Sì, signore.

ROSINA  
Sposo no, ma mio tutore.

CONTE  
V'ho creduto il suo bisavolo,  
il suo nonno, il suo trisavolo...

BARTOLO  
Aspettate, io leggerò.  
(*Tira fuori una carta pecora.*)  
«Noi sottoscritti  
facciamo fede ...»

CONTE  
Cosa m'importa?  
(*Dà un colpo colla mano e getta la carta in  
terra.*)  
che vadi al diavolo ...

BARTOLO  
Signor soldato,  
che sono un cavolo?  
(*adirato*)

ROSINA  
Non v'adirate.

*segue nota 12*

ESEMPIO 11 – n. 11, Terzetto, bb. 1-3

The musical score for Example 11 consists of three staves: Violino I, Violino II, and Viola. The key signature is one flat (B-flat major for the strings). The time signature is 2/4. The music is marked with a piano (*p*) dynamic. The Violino I part has a melodic line with some grace notes. The Violino II part has a rhythmic accompaniment. The Viola part has a similar rhythmic accompaniment. The score is marked with *ecc.* at the end of each staff, indicating it is an example of a larger section.

In questa cornice strumentale le tre voci si alternano in uno stile quasi declamato; solo dopo che il Conte ha affermato di non temere un combattimento («Lei vuol battaglia / battaglia sia»), Bartolo lo minaccia nuovamente («Fareste bene / che andaste via...») e Rosina tenta di dissuadere il suo tutore dai suoi propositi bellicosi («Ma qual idea, / ma qual pazzia!»), le tre voci si riuniscono in un passaggio omoritmico, reso ancora più intenso dalle ottave in sedicesimi dei violini.

Immediatamente dopo, il secondo movimento (*Moderato*) si apre con la rappresentazione della grottesca predisposizione della battaglia da parte di Almaviva. La musica assume toni e stilemi da fanfara: sulle note tenute dei bassi e dei corni gli archi eseguono una tipica figura ripetitiva, basata su incisi ritmici dal carattere marziale:

(a Bartolo)  
Deh, perdonate ...  
(al Conte)

BARTOLO  
I servi miei  
or chiamerò.

ROSINA  
(In tal intrigo  
cosa farò?)

CONTE  
Lei vuol battaglia?  
(a Bartolo)  
Battaglia sia,  
una battaglia  
gli mostrerò!

BARTOLO  
Fareste bene,  
(al Conte)  
che andaste via,  
perché pentirvi  
ben vi farò.

ROSINA  
Ma qual idea!  
(a Bartolo)  
Ma qual pazzia!  
Far guerra al vino,  
no, non si può.

CONTE  
Ecco questo è l'inimico,  
(spingendo il dottore)  
che sta presso a un rivellino;

segue nota 12

ESEMPIO 12 – n. 11, bb. 115-116

**Moderato**  
115

in Si b

Terminata la grottesca 'scena di battaglia', Bartolo riesce a convincere il Conte ad abbandonare il campo; ma prima che questi parta si congeda da Rosina nel successivo *Moderato*, ultima sezione del terzetto e indubbiamente uno dei momenti più alti di tutta l'opera, caratterizzato da un tono contemplativo ma di grande tensione emotiva, nonostante i mezzi musicali assai ridotti.

e dall'altra sta l'amico...  
 (Deh tirate il fazzoletto!)  
*(piano a Rosina)*  
 Qui ci sta...  
*(Rosina tira fuori il fazzoletto ed il Conte lascia cascar la lettera fra loro due.)*

BARTOLO  
 Che cos'è questa?

CONTE  
 È una lettera amorosa.  
*(la raccoglie)*

ROSINA  
 So cos'è, signor soldato!

BARTOLO  
 Date, date...

CONTE  
 Dolcemente!  
 S'ella fosse una ricetta,  
 tocca a voi; ma egl'è un biglietto,  
 tocca a lei.

ROSINA  
 Bene obligata.  
*(La prende, e la mette nella saccoccia del grembiale.)*

BARTOLO  
 Via, sortite!

CONTE  
 Or partirò.

ROSINA  
 (Ah! chi sa questo suo foglio  
 quando leggere potrò!)

CONTE  
 (Ah! chi sa, Rosina mia,  
 quando mai ti rivedrò!)

BARTOLO  
 (Qui v'è sotto qualche imbroglio  
 che ben presto scoprirò.)  
*(Il Conte parte.)*

SCENA XI  
*Bartolo e Rosina lo guardano partire.*

BARTOLO  
 (Alla fine partì! Dissimuliamo.)

ROSINA  
 Quel soldato, per dirla, è molto allegro.

BARTOLO  
 Curiosa voi non siete  
 di leggere la carta, che vi ha dato?

*segue nota 12*

A confronto con la commedia di Beaumarchais, nella quale Almaviva si congeda da Rosina in due soli brevi passi, Paisiello costruisce qui una scena di addio considerevolmente più estesa, intensa ed espressiva. Il brano, aperto da un motivo di una sola battuta dei violini, si apre con gli *a sé* sconsolati del Conte e Rosina («Ah, chissà Rosina / quando mai ti rivedrò»; «Ah, chissà questo suo foglio / quando leggere potrò») uno dei pochi momenti di vocalità polifonico-imitativa della partitura. Le stesse parole sono poi ripetute in un passaggio per terze parallele, nel quale i due commenti si sovrappongono:

ESEMPIO 13 – n. 11, bb. 180-184

La forte risonanza emotiva di questo tenerissimo commiato tra i due amanti, mentre Bartolo borbotta fra sé e sé i propri sospetti, è tanto più sorprendente in quanto non ricavata da Beaumarchais, ma frutto di una scelta originale di Paisiello e del suo poeta.

ROSINA  
Che carta? non intendo.

BARTOLO  
Quella che là metteste...  
(*accennando la tasca*)

ROSINA  
Ah sì, per distrazione.

BARTOLO  
Deh, fatela veder.

ROSINA  
Quest'è il biglietto,  
che ieri ricevei da mio cugino.

BARTOLO  
E veder nol potrei?

ROSINA  
No, signorino.  
Guardate indegnità!

BARTOLO  
Veder lo voglio!  
(*battendo i piedi*)

ROSINA  
Voi non lo vedrete.  
(*vuol fuggire*)

BARTOLO  
La porta serrerò, non scapperete!

ROSINA  
(*Cieli! che debbo far? Presto, cambiamolo!*)  
(*Mentre ch'egli va per serrare, Rosina cambia il biglietto.*)

BARTOLO  
Adesso lo vedrò.

ROSINA  
Come?

BARTOLO  
Per forza.

ROSINA  
Ohimè!

(*cade sopra una sedia*)

BARTOLO  
Che cos'avete?

ROSINA  
Ah! mi sento morir...  
(*finge svenire*)

BARTOLO  
No, mio tesoro...

ROSINA  
Ah! che non posso più... io manco... io moro.

BARTOLO  
La lettera leggiam, senza che veda.  
(*Gli tasta il polso con una mano, e con l'altra prende la lettera e la legge.*)

ROSINA  
Ah!  
(*sospirando*)

BARTOLO  
Che rabbia di saper...

ROSINA  
Oh me infelice!  
(*come sopra*)

BARTOLO  
Oh ciel! Che vedo!  
Questa lettera è quella del cugino:  
mi son ben ingannato. Oh me meschino!  
(*Finge di sostenerla e rimette la lettera nella tasca.*)

ROSINA  
Ah!

BARTOLO  
Son vapori, mio ben, non temete;  
(*Il polso appena batte!*)  
(*Tira una boccetta d'acqua odorosa.*)

ROSINA  
Deh! lasciatemi star!

BARTOLO  
Confesso, ho torto.

ROSINA  
Il vostro domandar sì ributtante...

BARTOLO  
Cara, perdon! Son qua alle vostre piante.  
(*S'inginocchia.*)

ROSINA  
Con le buone maniere  
s'ottien tutto da me. Ecco leggete!  
(*presentandogli la lettera*)

BARTOLO  
Tal procedere onesto  
dissipa i miei sospetti.

ROSINA  
Ma leggete, signor...

BARTOLO  
Il Ciel mi guardi  
di farvi un'altra ingiuria.  
Orsù, io vado a veder Marcellina.  
(*ritirandosi indietro*)

ROSINA  
Precedetemi, io vengo in un momento.

BARTOLO  
Giacché la pace è fatta,  
amatemi, e sarete un dì felice!  
(*baciandoli la mano*)

ROSINA  
Piacetemi, signor, che v'amerò.  
(*bassando gli occhi*)

BARTOLO  
Vi piacerò, ben mio, vi piacerò.  
(*parte.*)

SCENA XII  
*Rosina sola, osservando se parte.*

ROSINA  
Leggiamo questo foglio  
che mi ha dato sin'or tanto cordoglio!  
(*Legge e poi esclama.*)  
Ah! troppo tardi lessi! Egli mi prega  
tener querela aperta  
quest'oggi col tutor: n'avevo una,  
l'ho lasciata scappar. Il mio tiranno  
tanto è ingiusto con me, che i beni miei  
mi toglie, e libertà. Ah, sommi dei!  
deh! abbiate voi pietà de' casi miei!

Giusto Ciel, che conoscete<sup>13</sup>  
quanto il cor onesto sia,  
deh, voi date all'alma mia  
quella pace che non ha!  
(*Parte.*)

FINE DELL'ATTO SECONDO.

<sup>13</sup> La vocazione lirica del personaggio di Rosina trova il suo culmine in questa splendida aria, che funge anche da chiusura del secondo atto. La forma – una cavatina in una sola parte – è relativamente poco frequente nell'ambito delle tipologie di cavatina paisielliane; d'altro canto il brano appartiene alla categoria – assai diffusa nell'opera buffa e seria del secondo Settecento – del lamento amoroso in Mi bemolle maggiore, con gli strumenti a fiato posti in evidenza, a dialogare con la voce. Pur basandosi su tale modello ampiamente collaudato, Paisiello detta qui una delle pagine più ispirate del suo teatro musicale. La grande raffinatezza della scrittura dei fiati, che contribuiscono in modo determinante alla costruzione tematica, è evidente sin dalla prime battute dell'introduzione orchestrale, dove ai clarinetti e ai fagotti è affidato l'intero conseguente del tema.

Nella ripresa del 1787, al fine di allineare l'opera alle consuetudini teatrali napoletane, questa cavatina fu sostituita con una nuova aria («La carta che bramate»), inserita a sua volta in un finale d'atto di più vaste proporzioni («Miei padroni, servo loro»). È probabile che tra le ragioni della scarsa fortuna di questa versione vi sia proprio la perdita di questa splendida cavatina, la cui grande vena lirica suscitò sempre enorme ammirazione. Ad essa guardò indubbiamente anche Mozart, scrivendo, quattro anni dopo la prima piomburghese del *Barbiere*, la cavatina della Contessa nelle *Nozze di Figaro*.

## ATTO TERZO

*Camera di Rosina con varie porte e finestra  
serrata da gelosia.*

### SCENA PRIMA

*Bartolo solo, desolato.*

BARTOLO<sup>14</sup>

Oh, che umor! Ohimè ch' umore!  
La credevo affè calmata,  
ma al contrario ell'è adirata,  
e non vuol (che quel ch'è peggio)  
da Basilio più lezion.  
*(Battono alla porta.)*  
Ma chi batte così forte!  
Par che buttin giù le porte!  
*(Battono più forte.)*  
Temo sia qualche briccon.  
*(Va ad aprire.)*

### SCENA II

*Il Conte in abito da baccelliere e detto.*

CONTE

Gioia e pace sia con noi.

BARTOLO

Pace pur dia il Cielo a voi.

CONTE

Vi desio e gioia e pace.

BARTOLO

Buon augurio: inver mi piace.

CONTE

Pace e gioia...

BARTOLO

*(Ohimè, che noia!)*

Pace e gioia, gioia e pace...

CONTE

Io vi vengo ad augurar.

BARTOLO

Ah! costui, egl'è capace  
di venirmi ad ingannar.

BARTOLO

E ben: chi siete?

CONTE

Alonso è il nome mio,  
baccellier licenziato, mio signore.

BARTOLO

Io bisogno non ho di precettore.

CONTE

Di don Basilio allievo, ch'ha l'onor...

BARTOLO

Sì, bene. Ch'ha l'onor! Venghiamo al fatto.

CONTE

Egli è un poco ammalato, e in vece sua...

BARTOLO

Ammalato! Andiamo a visitarlo.

CONTE

M'aveva incaricato...  
*(imbarazzato)*

BARTOLO

*(Quest'è qualche briccon!)* Parlate pure.

CONTE

*(Oh vecchio maledetto!)* Don Basilio

---

<sup>14</sup> Il terzo atto si apre nuovamente in casa di Bartolo. Il breve duetto tra questi e il Conte, ora travestito dal baccelliere Don Alonso, è un altro momento di comicità caricaturale. Bartolo è preoccupato per il cattivo umore di Rosina e l'arrivo inaspettato del Conte lo mette ancor più in agitazione. Segue il dialogo tra i due personaggi, basato su un tessuto strumentale omogeneo e continuo, sul quale il Conte ripete la sua salmodiante benedizione («Gioia e pace...»), suscitando le risposte sempre più annoiate e impazienti di Bartolo.

BASILIO  
m'aveva incaricato...

BARTOLO  
Forte, perché son sordo d'un orecchio.

CONTE  
Volentieri. Che il Conte d'Almaviva...  
(*alzando la voce*)

BARTOLO  
Parlate pian piano, vi prego.  
(*spaventato*)

CONTE  
Cambiò d'alloggio in questo dì, e una lettera  
ho meco che madama  
Rosina a lui gl'ha scritto.

BARTOLO  
Gl'ha scritto! Parlate pian...

CONTE  
Ma voi sordo non siete?

BARTOLO  
Ah, signor don Alonso, perdonate,  
se così malfidente mi trovate,  
ma l'età vostra, l'aria e la figura  
m'ha fatto sospettar. Vediam la lettera.

CONTE  
Eccola.  
(*Gli dà la lettera di Rosina.*)

BARTOLO  
Ah, perfida!  
Conosco la sua mano.  
(*Legge borbottando.*)

CONTE  
Parlate ancora voi, parlate piano.

BARTOLO  
Quanto, amico, vi devo...

CONTE  
Oh, non è niente.

Adesso don Basilio  
termina il vostro affare con un curiale  
per concludere il vostro matrimonio;  
allor s'ella resiste...

BARTOLO  
Ella resisterà...

CONTE  
Ecco l'istante  
ch'io servir vi potrò; gli mostreremo  
la lettera e diremo  
che un'amante del Conte me la diede,  
alla quale egli l'ha sacrificata...  
e allor...

BARTOLO  
Della calunnia, ben trovata!  
Or veggio, amico caro, che venite  
dalla parte da ver di don Basilio;  
ma per non dar sospetto  
saria meglio che pria vi conoscesse.

CONTE  
Così appunto pensava don Basilio;  
ma come far?  
(*reprimendo un gran movimento di gioia*)

BARTOLO  
Io dirò che in sua vece  
veniste voi per darle la lezione.

CONTE  
Guardate bene, il foglio non mostrate!

BARTOLO  
Non glielo mostrerò, non dubitate!  
(*Parte.*)

SCENA III  
*Il Conte solo.*

CONTE  
Eccomi in salvo, affè!  
Che diavol d'uomo! Figaro lo conosce,  
quanto difficil sia da maneggiare.  
Senza l'ispirazione della lettera,  
l'aveva fatta bella!  
(*ascoltando alla porta*)  
Oh ciel! Disputan là; s'ella non viene,  
perduto il frutto avrò delle mie pene.  
(*Si ritira in disparte.*)

## SCENA IV

*Rosina con Bartolo e detto nascosto.*

ROSINA

Tutto ciò che mi dite  
è inutile, signore:  
di musica non voglio più lezione.

BARTOLO

Ma questo è don Alonso,  
l'amico e lo scolar di don Basilio.

ROSINA

Dov'è questo maestro  
che di mandar indietro voi temete?

BARTOLO

Eccolo qui...

ROSINA

Ohimè!  
*(Vedendo il suo amante fa un grido.)*

BARTOLO

Che cos'avete?

ROSINA

Oh dio! Signor... oh dio!  
*(le due mani sul core, con una gran confusione)*

BARTOLO

Ella si sente mal! Signor Alonso...

ROSINA

No, non mi sento mal, ma nel voltarmi...

CONTE

Il piè vi siete smosso, o mia signora?

ROSINA

Sì bene, il piè. È un mal che m'addolora.  
*(guardando il Conte)*

BARTOLO

Presto una sedia!  
*(Va per cercarla.)*

CONTE

*(Rosina...)*

ROSINA

*(Che imprudenza!)*

BARTOLO

Eccola, qui sedete.  
Oggi non v'è apparenza, o baccelliere,  
ch'ella prenda lezion.

ROSINA

Oibò, aspettate: il dolor m'è passato...  
Conoscendo il mio torto,  
lo voglio riparar.

BARTOLO

Ah no, mia cara,  
sforzar non vi dovete...

ROSINA

La lezion prenderò, se 'l permettete.

CONTE

*(Non la contraddiciam...)*  
*(a Bartolo)*

BARTOLO

*(Voi dite bene.)*  
*(piano al Conte)*  
Fate ciò che v'aggrada.

CONTE

È questa l'aria  
che serve per lezione?

ROSINA

È un'aria dell'*Inutil Precauzione*.  
*(prendendo una carta di musica dal cembalo)*

BARTOLO

Sempre l'istessa storia!  
*(Egli siede dov'era Rosina.)*

ROSINA

Lei suoni, che imparar la vuo' a memoria.  
Già riede primavera<sup>15</sup>

<sup>15</sup> La centralità del personaggio di Rosina nel *Barbiere* è definitivamente confermata da quest'aria di bravura. Anche in questo caso, come nella prima aria di Figaro nel primo atto, Beaumarchais ha

col suo fiorito aspetto;  
già il grato zeffiretto  
scherza fra l'erbe e i fior.  
Tornan le fronde agl'alberi,  
l'erbette al prato tornano;  
ma non ritorna a me  
la pace del mio cor.  
Io piango afflitta e sola,  
misera pastorella,  
non la perduta agnella,  
ma il pastorel Lindor.

*Ascoltando l'aria, Bartolo s'addormenta. Il Conte nel ritornello s'azzarda di prendere una mano di Rosina e di baciarla. La mozione rallenta la voce di Rosina, quale s'indebolisce e termina per*

*mancargli la voce in mezzo alla cadenza. L'orchestra siegue il movimento della cantatrice e si tace. La mancanza del suono e del canto, ch'avevano addormentato Bartolo, lo risvegliano. Il Conte se n'avvede e riprende l'aria.*

ROSINA

Già riede primavera  
col suo fiorito aspetto;  
già il grato zeffiretto  
scherza fra l'erbe e i fior.  
Tornan le fronde agl'alberi,  
l'erbette al prato tornano;  
ma non ritorna a me  
la pace del mio cor.

*segue nota 15*

ideato una situazione di teatro nel teatro, ripresa fedelmente dal librettista: per informare Rosina del piano escogitato per liberarla, il Conte, ora nei panni di Don Alonso, allievo di Don Basilio, si è introdotto in casa di Bartolo, facendogli credere di dover dare lezione di musica a Rosina. Rosina canta quindi il brano che il Conte-Don Alonso le propone come lezione, un'aria tratta dall'opera *l'Inutile precauzione*, che, ovviamente è il sottotitolo del *Barbiere* stesso. L'idea teatrale è resa ancora più interessante dal fatto che l'aria di Rosina è in realtà una parodia delle convenzioni letterarie (in Beaumarchais) e musicali (in Paisiello) dell'epoca. Nella commedia di Beaumarchais ciò è evidente laddove una descrizione poetica della primavera tra le più convenzionali viene presentata dal Conte come qualcosa «de plus nouveau aujourd'hui [...] une image du Printemps, d'un genre assez vif». Paisiello e il suo librettista colgono l'occasione per ironizzare sulla convenzionale immagine primaverile da Arcadia e al contempo la tradizionale forma dell'aria col *da capo* dell'opera seria. L'aria di Rosina, infatti, è una variante in tre tempi (*Andante con moto*, 3/4 – *Largo*, 6/8 – *Primo tempo*) di questa forma, con una prima parte di due strofe (corrispondenti a due sottosezioni, rispettivamente incentrate sulla tonica e sulla dominante), una parte centrale contrastante in tonalità minore (un *Largo* in ritmo 'alla siciliana') e ripresa al termine. Con fine scelta drammaturgica Beaumarchais, e poi Paisiello, fanno coincidere gli aspetti formali dell'aria con gli avvenimenti in scena: Bartolo si addormenta nel corso della prima parte; l'interrompersi della voce di Rosina a causa dell'emozione coincide con le soste sulle cadenze sospese sul finire del tempo centrale *alla siciliana*, e il culmine di tensione emotiva giunge con l'ultima cadenza sospesa, che precede la ripresa. Sul silenzio che segue quest'ultima sosta, Bartolo si ridesta, e il suo risveglio coincide, con abile scelta di tempi drammaturgici, con il ritorno alla tonalità maggiore e la ripresa della parte iniziale dell'aria.

La forma col *da capo*, la struttura in tre tempi, gli strumenti obbligati e la cadenza al termine della ripresa, sono tutti tratti tipici dell'aria da opera seria, ormai dal gusto arcaicizzante ai tempi di Paisiello. Al di là dell'intento parodistico, comunque, l'esibizione canora di Rosina di fronte al finto maestro di musica è veramente notevole. La sezione centrale in modo minore, poi, è di una malinconia struggente: la pregnanza dell'invenzione melodica e armonica riscattano qui la – voluta – banalità arcadica del testo. L'altro aspetto musicalmente rilevante del brano risiede nella scrittura strumentale e nel trattamento del clarinetto e fagotto concertanti, come si può ascoltare già nel ritornello strumentale introduttivo.

Nella cadenza composta da Paisiello per la conclusione del brano (l'unica che si conserva scritta per intero nei suoi autografi) la voce intesse un meraviglioso 'terzetto' con clarinetto e fagotto, rielaborando tutti gli spunti motivici del brano:

CONTE  
 Quest'arietta, per dirle in ver, rapisce:  
 e madama assai bene l'eseguisce.

ROSINA  
 Lei mi burla, signore:  
 la gloria è sol dovuta al precettore.

BARTOLO  
 A me sembra d'aver troppo dormito,  
 (*sbadigliando*)  
 né intesi la bell'aria.  
 Ma sia detto fra noi in buona pace,  
 tal maniera di canto non mi piace.

A me piaccion quell'arie  
 facili a ritenere: per esempio,  
 di quelle ch'io cantavo  
 allor nella primiera gioventù  
 voglio veder se men ricordo più.

*Nel tempo del ritornello egli cerca, grattandosi la testa, e poi canta facendo clacar le dita e ballando co' ginocchi, come fanno i vecchi.*

BARTOLO<sup>16</sup>  
 Vuoi tu, Rosina,  
 far compra fina  
 d'un bello sposo,

*segue nota 15*

ESEMPIO 14 – n. 14, Aria, b. 192

È un vero peccato che questa cadenza, conservata nell'autografo e poi preservatasi in quasi tutte le copie e le parti staccate, sia spesso omessa nelle incisioni e negli allestimenti moderni.

<sup>16</sup> La breve canzoncina di Bartolo è una tipica aria da personaggio buffo, nella quale il comico è traslato in termini musicali in modo estremamente originale e sottile. Il librettista ha ripreso da Beaumarchais l'idea di mettere in bocca al vecchio tutore un testo goffo e dallo schema di rime piuttosto incerto e irregolare (a-a-b-c-x; d-d-e-e-f-x; g-x). Il brano è indicato espressamente nell'autografo di Paisiello come «Seghidiglia spagnuola», e in effetti riprende alcuni aspetti dell'antica danza popolare andalusa – poi resa celebre dalla *Carmen* di Bizet –, come il ritmo ternario e l'uso delle castagnette evocato dallo schioccare delle dita di Bartolo. Si tratta pertanto di un sprazzo di colore locale spagnolo all'interno della sostanza musicale 'italian-cosmopolita' dell'opera. È probabile che per questi elementi folclorico-musicali Paisiello abbia attinto alla cultura spagnola della Napoli borbonica. In questo caso nella canzone di Bartolo potrebbe celarsi una sottile ironia del compositore, nei confronti degli atteggiamenti spagnoleggianti della classe borghese napoletana.

Oltre che nel maldestro schema rimico, la goffaggine poetico-canora di Bartolo si riflette in alcuni aspetti squisitamente musicali che Paisiello ha impiegato in modo molto fine. Difatti il metro ternario della seguidilla viene mantenuto solo nell'introduzione orchestrale e nelle prime tre battute della parte di Bartolo, che a partire da «Che merti, oh cara...» passa invece al 4/4. All'incapacità di Bartolo di mantenere la battuta ternaria, riflessa in questo inaspettato – e inconsueto – cambio di metro, si aggiunge poi uno scorretto abbinamento tra accenti metrici del testo e accenti musicali. Tutta la parte in 4/4 (da «Che merti, oh cara...» fino a «Un sol colore») è basata su un'oscillazione continua e regolare tonica-dominante, sulla quale la parte vocale ripete ben otto volte il medesimo modello in levare:

che merti, o cara,  
tutto l'amore?  
Tirsi non sono,  
ma ancor son buono,  
ed io ti giuro,  
quando fa scuro,  
han tutti i gatti  
un sol colore:  
dunque, mia cara bella,  
prendi questo mio core.

## SCENA V

*Figaro nel fondo e detti, imitando i movimenti di Bartolo.*

BARTOLO  
Signor barbier, passate.  
(*accorgendosi di Figaro*)  
Appunto dite un poco, quel cartoccio  
di dolci gli gustò la vostra figlia?

FIGARO  
Quai dolci? Che vuol dire?

ROSINA  
Quei dolci che a voi diedi la mattina.  
(*interrompendolo*)  
per portare alla vostra piccina.

FIGARO  
Ah! me n'ero scordato!  
Buonissimi, eccellenti!

BARTOLO  
Bravo, signor barbier!  
Andate là che fate un bel mestiere!  
Alfin perché veniste?  
Per purgare, salassare,  
e tutta la mia casa a rovinare?

FIGARO  
Io venni per rasarla: oggi è il suo giorno.

BARTOLO  
Tempo or non ho, doman fate ritorno!

FIGARO  
Perdoni, che ho da far: tornar non posso.  
Vuol passar, signor, nella sua stanza?

*segue nota 16*

ESEMPIO 15 – n. 15 Seghediglia spagnuola, bb. 12-13



Questo modello comporterebbe un accento sulla nota in battere, corrispondente alla penultima sillaba del quinario piano («Tirsi non sò-ono / ma ancor son buò-ono / ed io ti giú-uro» etc.) se il compositore non avesse deliberatamente anticipato l'ultima sillaba del verso sulla suddivisione debole del tempo in battere, protraendola quindi sul secondo tempo. In tal modo, oltre ad esser allungata, l'ultima sillaba si trova a cadere sulla nota più alta (portatrice di accento melodico) del microinciso in levare di terza maggiore discendente che chiude il motivo, e che è anche ripetuto ogni volta dai flauti come in eco. La sillaba finale assume quindi un'accentuazione preponderante, con la conseguenza che i quinari piani sembrano scorrettamente accentati sull'ultima sillaba: («Tirsi non sonò-o / ma ancor son buonò-o / ed io ti giurò-o» etc.).

ESEMPIO 16 – n. 15, bb. 13-14



Non si tratta certo di un'imperizia da parte di Paisiello o di un'imprecisione da parte delle edizioni moderne – come mostrano l'autografo di Paisiello e le numerose copie consultate per l'edizione critica di Russo – da correggere spostando in avanti l'ultima sillaba sulla semiminima finale – come spesso si sente in alcune incisioni recenti –, ma di un modo raffinato per rendere musicalmente l'impacciata esecuzione di Bartolo.

BARTOLO

Oibò; voglio star qua.

ROSINA

Bella creanza!

*(con sdegno)*

E perché qui nel mio appartamento?

BARTOLO

Per non star da voi lungi un sol momento.

FIGARO

*(Allontanar no 'l posso.)**(piano al Conte)*

Via presto: Giovinetto, lo Svegliato, portate acqua, il bacin ed il sapone...

BARTOLO

Sì ben, sì ben, chiamateli;  
son tutti quanti in letto rovinati.

FIGARO

E bene, anderò io...

BARTOLO

*(Tira fuori il mazzo delle chiavi, e poi dice per riflessione.)*E bene, anderò io...No, vado io stesso...  
*(Non lo lasciate andar a lei d'appresso!)**(piano al Conte partendo)*

SCENA VI

*Il Conte, Rosina e Figaro.*

FIGARO

L'abbiam mancata bella:  
tutto il mazzo di chiavi lui mi dava.  
Qual è la chiave della gelosia?

ROSINA

La più nuova di tutte.

FIGARO

Ho già capito;  
se la posso agguantar, farò pulito.

SCENA VII

*Bartolo ritornando, e detti*

BARTOLO

*(Io non so quel che faccio,  
di qui lasciar quel diavol di barbiere!)*  
Tenete, in stanza mia; ma non toccate!  
*(dando il mazzo delle chiavi)*

FIGARO

Nulla non toccherò, non dubitate.  
*(Parte.)*

SCENA VIII

*Bartolo, il Conte e Rosina.*

BARTOLO

*(Costui portò per certo  
quella lettera al Conte.)*  
*(piano al Conte)*

CONTE

*(M'ha l'aria d'un briccone.)*  
*(piano a Bartolo)*

BARTOLO

*(Più non m'attrapperà!)*

ROSINA

Come incivili siete,  
signori miei, parlar fra voi sì basso!  
E intanto la lezion...*Qui s'ode un rumore come di porcellane che si rompono.*

BARTOLO

Oh che fracasso!  
Quel diavol di barbiere maledetto  
rotto avrà ciò che v'è sul gabinetto.  
*(Parte correndo.)*

SCENA IX

*Il Conte e Rosina.*

CONTE

Deh, profittiamo adesso del momento  
che 'l barbier ci prepara;

accordatemi, o cara,  
ch'io possa questa sera favellarvi,  
per poter dal tutor poscia sottrarvi.

ROSINA  
Ah Lindoro!

CONTE  
Io già posso  
montar fino alla vostra gelosia;  
il vostro foglio, poi, io fui forzato...

SCENA X  
*Bartolo, Figaro e detti.*

BARTOLO  
Non m'ingannai, il tutto è fracassato.

FIGARO  
Vedete che gran male!

Fa scuro su la scala, e ad una chiave,  
nel montar m'attaccai...  
(*mostrando la chiave al Conte*)

BARTOLO  
Attaccarsi ad una chiave! Ch'uomo scaltro!

FIGARO  
Meglio di me, signor, trovate un altro.

SCENA XI  
*Don Basilio e detti.*

ROSINA<sup>17</sup>  
(Don Basilio!)

CONTE  
(Giusto Cielo!)

FIGARO  
(Quest'è il diavolo!)

<sup>17</sup> In questo ampio concertato Paisiello incornicia il momento cruciale di tutto l'intreccio. Per questa scena il poeta anonimo tradusse praticamente alla lettera le scene 11-14 del terz'atto del *Barbier*, limitandosi praticamente a farne una sintesi in versi. Paisiello struttura il concertato in tre grandi movimenti (*Allegro – Moderato – Allegro presto*), ognuno dei quali corrisponde ad uno dei tre momenti in cui si articola l'azione: 1) l'entrata in scena e la successiva ritirata di Don Basilio, che si finge malato e va via, date le minacce di Figaro, Rosina e Almaviva, ma soprattutto la convincente elargizione di quest'ultimo (una borsa piena di denaro); 2) i tentativi di Figaro per consentire al Conte e Rosina di parlare all'insaputa di Bartolo e la successiva scoperta, da parte di quest'ultimo, dell'inganno ordito alle sue spalle; 3) le reazioni dei vari personaggi a seguito di quest'avvenimento. In ciascuno dei tre movimenti, la forma musicale – articolata in sezioni a loro volta basate su motivi di due-otto battute – e l'azione sono strettamente connessi: ad ogni sviluppo degli avvenimenti corrisponde una nuova sezione musicale. In questo caso, a differenza dei concertati precedenti, non v'è stretta correlazione tra il carattere dei personaggi e i motivi musicali impiegati. Le battute del conte, però, sono spesso associate ad incisi musicali nuovi, che compaiono *una tantum*; in tal modo Paisiello sottolinea musicalmente la funzione di motore dell'azione del conte, il cui agire imprime continuamente nuove svolte alla vicenda.

L'orchestra accompagna con due oboi e due corni, oltre agli archi, che eseguono come consueto gli incisi musicali ripetitivi che fungono da struttura portante. Il primo movimento, articolato in nove sezioni, si conclude nel momento in cui Don Basilio sta per sortire di scena, con la riunione di tutte le voci con l'orchestra piena su «Deh, partite, andate là». Il secondo movimento del concertato comincia nella tonalità relativa minore e ricalca la struttura in nove sezioni del primo, pur facendo uso di nuovo materiale motivico. Il terzo movimento è il più efficace dal punto di vista della resa drammaturgica. Il nuovo cambio di tempo, più veloce, e i motivi degli archi con crome ribattute creano subito la sensazione che l'azione si stia ora dirigendo verso un punto preciso. Questo processo corrisponde al crescere incessante dell'ira di Bartolo, che si arresta provvisoriamente sulle parole «Ah tu sei la cagion maledetto / dalle scale ti vo' far saltar»). Immediatamente dopo Rosina e il Conte commentano la furia del loro avversario in un passo a 2 dal carattere ritmico singhiozzante che sfocia in

BARTOLO  
 Caro amico,  
*(Gli va incontro.)*  
 Siete ben ristabilito?  
 Se non era don Alonso,  
 io da voi volea venir.

BASILIO  
 Don Alonso!...  
*(meravigliato)*

FIGARO  
 Sempre intoppi!  
 Vuole ormai farsi la barba?  
*(battendo il piede)*

BASILIO  
 Dite un poco, miei signori...

FIGARO  
 (Io non posso più soffrir.)

BASILIO  
 Ma bisogna...

CONTE  
 Deh! tacete.  
 Il signor già è informato;  
 che m'avete incaricato  
 di venire a dar lezion.

BASILIO  
 La lezion... Alonso!... Come?...  
*(ancor più meravigliato)*

ROSINA  
 Deh! tacete.

BASILIO  
 Ed ella ancora?

CONTE  
 (Dite lui che siam d'accordo...)  
*(piano a Bartolo)*

BARTOLO  
 (Non ci date una smentita!)  
*(piano a Don Basilio)*

BASILIO  
 (Ah! sì, sì: d'accordo son.)

BARTOLO  
 E così, che fa il curiale?  
*(forte)*

FIGARO  
 Via, finite col curiale!

BASILIO  
 Cosa dite del curiale?

CONTE  
 Voi parlaste col curiale?  
*(sorridente)*

ROSINA  
 Ma cos'è questo curiale?

BASILIO  
 No, nol vidi, no il curiale.  
*(impazientato)*

CONTE  
 (Procurate ch'egli parta)  
*(piano a Bartolo)*  
 perché temo che ci sopra!)

BARTOLO  
 (Dite ben, così farò!)  
*(piano al Conte)*  
 Ma che male vi sorprese?  
*(a don Basilio)*

---

*segue nota 17*

in un lungo accordo vocale in *forte*. Dopo un trascinate passaggio polifonico-imitativo (da «Ah! si vede ch'è pazzo arrabbiato», con la parte di Bartolo che contrappunta «Ah! mi sento nel seno un gran fuoco!»), nel finale le battute del terzetto omoritmico Figaro-Conte-Rosina e le imprecazioni di Bartolo («Infami, infami, infami») si alternano con la consueta tecnica dei modelli metrici.

ROSINA  
Dite, dite, fu un dolore...

BASILIO  
Non v'intendo...  
(*in collera*)

CONTE  
Sì, signore.  
(*mettendogli una borsa in mano*)  
Vi domanda qui il dottore,  
nello stato in cui voi siete,  
cosa qui veniste a far?

FIGARO  
Egli è giallo come un morto!

BASILIO  
(Ah! comprendo.)

CONTE  
Ve l'ho detto.  
Presto a casa andate a letto,  
voi ci fate spaventar.

FIGARO  
Oh che viso! Andate a letto!

BARTOLO  
Qui c'è febbre! Andate a letto!  
(*tastandogli il polso*)

ROSINA  
Febbre! Tremo. Andate a letto!

BASILIO  
Dunque a letto devo andar?

ROSINA, CONTE, FIGARO, BARTOLO  
Senza dubbio.  
(*tutti assieme*)

BASILIO  
Miei signori,  
(*guardandogli tutti*)  
troppo ben non sto in effetto,  
torno a casa e vado a letto  
e così meglio sarò.

BARTOLO  
A doman, se state bene.  
(*a don Basilio*)

CONTE  
Io da voi sarò a buonora.  
(*a don Basilio*)

FIGARO  
Via, non state tanto fuora:  
(*a don Basilio*)  
presto a casa andate là!

ROSINA  
Don Basilio, buona sera.  
(*a don Basilio*)

BASILIO  
(Se la borsa qui non era...)

ROSINA, CONTE, FIGARO, BARTOLO  
Buona sera, buona sera.

BASILIO  
Buona sera... io vado già.  
(*partendo*)

ROSINA, CONTE, FIGARO, BARTOLO  
Deh partite, andate là!  
(*accompagnandolo*)

SCENA XII  
*Bartolo, il Conte, Rosina e Figaro.*

BARTOLO  
Quell'uomo certo,  
no, non sta bene.  
(*d'un tuono importante*)

ROSINA  
Egli ha negli occhi  
per certo il fuoco.

CONTE  
L'aria notturna  
l'avrà colpito.

FIGARO  
E via si vede,  
che non sta ben.  
Su, si decida.  
(*a Bartolo. Egli spinge una sedia lontano dal  
Conte e gli presenta lo asciugamano.*)

CONTE

Pria di finire,  
madama ascolti  
ciò ch'è essenziale  
per cantar ben.

BARTOLO

Mi pare invero  
*(a Figaro)*  
che fate apposta  
perché non veda...  
non vi mettete  
davanti a me!

CONTE

*(Abbiam le chiavi,  
piano a Rosina)*  
e a mezzanotte  
noi qui verremo.)

FIGARO

Veder volete...  
*(mettendogli lo sciugamano sotto il collo)*  
Ahi! Ahi!...

BARTOLO

Cos'è?

FIGARO

Non so, qualcosa  
m'entrò in un occhio...  
*(accostandosi con la testa)*

BARTOLO

Non strofinate!

FIGARO

È l'occhio manco;  
faccia il piacere,  
soffiare un po'.  
*(Bartolo prende la testa di Figaro e, guardandol  
per di sopra, lo spinge violentemente, e va dietro  
gli amanti per ascoltare la loro conversazione.)*

CONTE

Per quel riguarda  
il vostro foglio,  
io mi trovai  
in tale imbroglio,  
e fui obbligato...

FIGARO

Oh, oh! Oh, oh!  
*(da lontano per avvertirli)*

CONTE

Che 'l travestirmi  
non fosse inutile...

BARTOLO

Bravi! Pulito!

ROSINA

*(Ah me meschina!  
Cosa sarà!)*

BARTOLO

Brava madama:  
non si sgomenti.  
Sugl' occhi miei,  
in mia presenza,  
simile oltraggio  
a me si fa?

CONTE

Cos'avete, mio caro signore?  
Se così voi prendete l'errore,  
vedo bene che qui la signora  
vostra moglie giammai non sarà.

ROSINA

Io sua moglie! Mi guardin li dei!  
Tristi giorni davver passerei  
ed in mano d'un vecchio geloso,  
perderei la mia gioventù.

BARTOLO

Cosa sento, ch' ascolto, ch' orrore!

ROSINA

E darò la mia mano ed il mio core  
a colui che saprà presto trarmi  
da sì nera e sì ria schiavitù.

BARTOLO

Soffocar dalla rabbia mi sento!  
Se non crepo davver è un portentoso.  
Ah! tu sei la cagion, maledetto!  
Dalle scale ti vuo' far saltar.  
*(a Figaro)*

ROSINA, CONTE, FIGARO  
A quell'occhi che spirano foco,  
a quel gesto così spaventato,  
ah! si vede ch'è pazzo arrabbiato,  
c'è bisogno di farlo legar.

BARTOLO  
Ah! mi sento nel seno un gran fuoco!  
Son da tutti così assassinato!

Sollevare io vuo' il vicinato,  
quest'infami me l'han da pagar.  
(*Tutti partono da varie parti.*)

FINE DELL'ATTO TERZO

*Tra l'atto si oscura la scena e s'ode una sinfonia  
ch'esprime un temporale.*<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Il temporale che si abbatte sulla casa di Bartolo è descritto da Paisiello nel breve brano strumentale che funge da introduzione al quarto atto. Il pezzo è indicato come «sinfonia» nel libretto e nella partitura autografa, dove si legge: «Fatto l'atto s'oscura la scena e s'ode una sinfonia ch'esprime un temporale». In quest'intento 'espressivo', Paisiello ha fatto ricorso a tutti i mezzi che una lunga tradizione di musica naturalistico-imitativa di matrice barocca (si pensi ad esempio ad un brano come la *Tempesta di mare* di Vivaldi) metteva a sua disposizione. Com'è tipico, l'inizio del brano descrive l'avvicinarsi della bufera, dapprima mediante una primo tema basato sulla sonorità chiara e 'soffiante' dei fiati e sul *pizzicato* degli archi, poi attraverso un passaggio in *crescendo* analogo per molti aspetti a quello già visto nell'aria 'della calunnia' di Don Basilio. Nel resto della composizione sono soprattutto le figurazioni virtuosistiche degli archi a svolgere il compito di imitare gli attributi sonori di una tempesta: rapide scale di sedicesimi, archi melodici brevi e incisivi, vari tipi di tremoli, attacchi in *forte-piano*, ecc. La scrittura orchestrale degli archi raggiunge qui un livello di difficoltà tecnica piuttosto elevato per l'epoca.

## ATTO QUARTO

*Camera di Rosina con varie porte e finestra  
serrata da una gelosia.*

### SCENA PRIMA

*Bartolo e don Basilio con una lanterna di carta in  
mano.*

BARTOLO  
Come, Basilio, voi nol conoscete?

BASILIO  
Io vi dico di no. Ma se la lettera  
vi diede di Rosina,  
egl' è del Conte certo un emissario;  
ma dal regal che fecemi, confesso,  
ch'esser egli potria il Conte stesso.

BARTOLO  
In vece mia, Basilio,  
voi non la sposareste?

BASILIO  
Temerei gli accidenti...

BARTOLO  
Se non la sposo, io crepo per amore.

BASILIO  
Quand'è così, sposatela, o dottore.

BARTOLO  
Così farò in questa notte istessa.

BASILIO  
Vado per il notar, e qui ritorno.

BARTOLO  
Vengo ad accompagnarvi.  
*(Gli dà un passapertutto.)*  
Tenete la mia chiave,  
io qui v'attendo. Orsù, venga chi vuole;  
non entrerà nessuno, ve lo giuro.

BASILIO  
Con tale precauzion siete sicuro.  
*(Partono.)*

### SCENA II

*Rosina sola sortendo di camera.*

ROSINA  
Mi sembra avere inteso  
qualcuno a favellar. È mezza notte  
e Lindoro non vien!... Sento un rumore...  
Cieli! Rientriam, qui viene il mio tutore.

### SCENA III

*Bartolo ritorna con un lume e detta.*

BARTOLO  
Ah Rosina, giacché non siete entrata  
nel vostro appartamento...

ROSINA  
Io vado a ritirarmi.

BARTOLO  
Rosina, deh! ascoltatemi...

ROSINA  
Domani...

BARTOLO  
Un momento di grazia.

ROSINA  
*(Ah, s'ei venisse!)*

BARTOLO  
Rosina, non temete,  
io sono vostro amico;  
deh, ascoltatemi.

ROSINA  
*(Ohimè, non posso più!)*

BARTOLO  
Questa lettera qui, che voi scriveste  
al Conte d'Almaviva...

ROSINA  
Al Conte d'Almaviva!  
*(meravigliata)*

BARTOLO  
Ch' uomo indegno!

Appena l'ebbe, ei ne fece un trofeo,  
ed una donna a me or l'ha mandata,  
alla quale egli l'ha sacrificata.

ROSINA  
Il Conte d'Almaviva!

BARTOLO  
Io per voi fremo.  
A tempo fui avvisato d'un complotto  
tra Figaro, Almaviva e don Alonso,  
quell'allievo supposto di Basilio,  
che del Conte non è che un vile agente.

ROSINA  
Chi? Lindoro, quel giovin...  
(*oppresa*)

BARTOLO  
(Ah, è Lindoro!)

ROSINA  
Ed era per un'altra...

BARTOLO  
Così m'han detto dandomi la lettera.

ROSINA  
Ah quale indegnità! Signor, avete  
(*irata*)  
desiato sposarmi?

BARTOLO  
Noti vi son gli sentimenti miei.

ROSINA  
Se ve ne resta ancor, son vostra. (Oh dei!)

BARTOLO  
Il notaro questa notte verrà.

ROSINA  
Ah! non è tutto.  
(*sospirando*)

Oh ciel! sono umiliata.  
Sappiate ancor, ch' il perfido osa entrare  
fra poco qui per questa gelosia,  
di cui la chiave vi rubâr...

BARTOLO  
Ah, perfidi!

(*osservando il mazzo*)  
Io non vi lascio più.

ROSINA  
Se sono armati,  
che fareste?

BARTOLO  
Hai ragion; io vado subito  
il giudice a chiamar. Ei come ladro  
sarà presto arrestato,  
e in un colpo sarò ben vendicato.

ROSINA  
Deh, scordatevi solo del mio errore!  
(*disperata*)  
(Io mi punisco assai!)

BARTOLO  
Addio, mio core...  
(*Parte.*)

#### SCENA IV

*Rosina sola tira fuori il fazzoletto e s'abbandona  
al pianto.*

ROSINA  
Infelice! Che fò? Egli già viene.  
Io vuo' restar, e fingere con lui,  
per contemplarlo nella sua perfidia.  
Il basso suo procedere  
preservarmi saprà... N'ho gran bisogno.  
Nobil d'aspetto, e voce lusinghiera,  
e un vile agente, e un seduttor egli era!  
O giusto ciel! Apron la gelosia!  
(*Fugge.*)

#### SCENA V

*Il Conte e Figaro, ammantatellati, compariscono  
alla finestra.*

FIGARO  
Entrerò? Qualchedun sen fugge via.  
(*di fuori*)

CONTE  
È un uomo?

<p>FIGARO No.</p> <p>CONTE È Rosina ch'averà posto in fuga la brutta tua figura.</p> <p>FIGARO Eccoci qua... passata è la paura. (<i>Salta in camera.</i>)</p> <p>CONTE Dammi la man! A noi è la vittoria. (<i>Salta anche lui.</i>)</p> <p>FIGARO Noi siam tutti bagnati. (<i>gettando il mantello</i>) Bel tempo inver per correr la fortuna! Signor, come lo trova?</p> <p>CONTE Per un amante inver assai eccellente.</p> <p>FIGARO Sì, ma cattivo per un confidente.</p> <p>SCENA VI <i>Rosina e detti.</i></p> <p>CONTE Ecco la mia Rosina! (<i>Figaro accende tutti i lumi che sono sopra la tavola.</i>)</p>	<p>ROSINA Mio signore, (<i>con indifferenza</i>) cominciavo a temer che non veniste.</p> <p>CONTE Bell' inquietudine! Ah! mio ben, non conviene ch'io proponga la sorte accompagnar d'un infelice: qualunque asil scegliete, io là vi seguirò, e sul mio onore... (<i>a' suoi piedi</i>)</p> <p>ROSINA Va', non giurar, malnato traditore. (<i>sdegnata</i>) Io t'aspettava sol per detestarti;<sup>19</sup> ma pria d'abbandonarti (<i>piangendo</i>) a' rimorsi, crudel... sappi, t'amava, ed altro non bramava quest'infelice cor, che di seguirti, e accompagnar la tua cattiva sorte. Lindoro ingrato! Perché abusar di mia bontà? Tu mi vendevi al Conte d'Almaviva, e questa lettera...</p> <p>CONTE Ch' il tutor v'ha rimessa? (<i>vivacemente</i>)</p>
--	---

<sup>19</sup> Potrebbe sembrare strano che il punto decisivo di tutta la vicenda del *Barbiere*, il momento dello scioglimento finale, nel quale il Conte d'Almaviva rivela infine la sua vera identità a Rosina che fino a questo punto era certa di essere stata ingannata da Lindoro, sia stato messo in musica come un semplice recitativo accompagnato. In realtà questa scelta conferisce all'evento un rilievo forse ancora maggiore di quello che avrebbe avuto se fosse stato messo in musica come aria o pezzo d'insieme. Il brano, infatti, è il solo recitativo accompagnato autonomo e di una certa estensione dell'intera partitura, e il suo tono espressivo è pieno di *pathos* e carica drammatica. Esso forma come un'isola silenziosa e sognante, un momento di serena contemplazione tra il frastuono e l'azione delle scene precedenti e quello del finale che seguirà tra breve. Dopo l'avvio orchestrale (*Allegro*), simile a quello che potrebbe aprire una qualsiasi cavatina, il *Largo* in tonalità minore dal carattere *larmoyant* che accompagna i sospiri di Rosina («sappi... t'amava»), è il punto emotivamente più intenso del recitativo.

ROSINA  
 Appunto. A lui  
 io n'ho l'obbligazione.

CONTE  
 Oh me felice!  
 Io glie la diedi,  
 né informar vi potei.  
 Dunque, Rosina, è vero che m'amate?

FIGARO  
 Eccellenza, signor, non dubitate!

ROSINA  
 Eccellenza! Che dice?

CONTE  
 Oh amabil donna!  
*(Getta il mantello e resta in abito magnifico.)*  
 Finger non posso più: a' vostri piedi  
 non vedete Lindor, ma d'Almaviva  
 il Conte io son, e da sei mesi in poi  
 vi cerca ognora invano:  
 che v'offre il cor...

ROSINA  
 oh Dio!  
*(Cade nelle braccia del Conte.)*

CONTE  
 Ecco la mano.

CONTE<sup>20</sup>  
 Cara, sei tu il mio bene,  
 l'idolo del mio cor.

ROSINA  
 Caro, fra dolci pene  
 ardo per te d'amor.

CONTE  
 Oh dio! Che bel contento!

ROSINA  
 Che bel piacer che sento!

ROSINA, CONTE  
 Tutte le pene oblio,  
 e a te, bell'idol mio,  
 sarò fedele ognor.  
*Nel tempo del duetto Figaro guarda spesso alla  
 finestra, per non esser sorpresi, ed a suo tempo  
 esclama:*

FIGARO  
 Eccellenza, non v'è più ritorno,  
 ci han levata la scala di già!

ROSINA  
 Ah! son io la causa innocente!  
 Tutto ho detto, il tutor m'ha ingannata!  
 Egli sa che voi siete ora qua.

FIGARO  
 Eccellenza, già apron la porta...  
*(guardando di nuovo)*

ROSINA  
 Ah, Lindoro! Accorrete, vedete...  
*(correndo nelle braccia del Conte)*

<sup>20</sup> Il finale dell'opera è introdotto dapprima da un tenerissimo duetto del Conte e Rosina (*Larghetto*, 3/4), finalmente riconciliati. Il passaggio al grande concertato finale, al quale partecipano tutti i personaggi apparsi nell'opera (eccetto Lo Svegliato e Giovinetto) è segnato dall'intervento di Figaro che mette al corrente il Conte della trappola in cui Bartolo li ha condotti. Nella prima sezione (*Allegro moderato*, 2/4) giungono Don Basilio e il Notaio che dovrebbero sposare Rosina e Bartolo, ma che invece sposano il Conte e l'orfanella. Il momento in cui avviene il felice scambio, facilitato anche da una nuova somma di denaro che Almaviva accorda a Don Basilio, corrisponde ad un inserto di recitativo accompagnato al termine della sezione. Simili inserti recitativi all'interno dei concertati erano tipicamente impiegati in corrispondenza dei momenti dell'azione dai quali dipendeva l'esito della vicenda. L'incedere meccanico degli ostinati e la scansione ritmica incalzante del concertato si arrestano per un istante: il dialogo si alterna a semplici accordi orchestrali, prima che l'azione riparta nuovamente nel rapido incedere degli eventi musicali.

CONTE  
Ah, Rosina, no, no non temete;  
voi mia sposa quest'oggi sarete,  
ed il vecchio punire saprò!

SCENA VII  
*Don Basilio col notaro e detti.*

FIGARO  
Eccellenza, ecco il nostro notaro!

CONTE  
E l'amico Basilio è con lui.

BASILIO  
Cos'è questo? Che cosa mai vedo!

NOTAIO  
Sono questi gli sposi futuri?

CONTE  
Siamo noi. Il contratto l'avete?

NOTAIO  
Mancan i nomi. Il contratto egli è qui.

ROSINA  
Io mi chiamo Rosina: scrivete!  
*(al notaro, che scrive)*

CONTE  
Ed il Conte son io d'Almaviva.  
Soscriviamo. E voi, don Basilio,  
testimonio sarete, lo spero.  
*(Tutti soscrivono fuori che don Basilio.)*

BASILIO  
Ma eccellenza... Ma come, il dottore...

CONTE  
Soscrivete, non fate il ragazzo.  
*(gettandogli una borsa d'oro)*

BASILIO  
Sottoscrivo.

FIGARO  
*(Inver non è pazzo!)*

BASILIO  
Questo è un peso che fa dir di sì.

*segue nota 20*

La sezione seguente (*Andante*, 2/4) contiene una sorta di piccola 'morale', certamente subordinata a quella che chiuderà tutta l'opera, ma forse più cinicamente autentica, specie agli occhi disincantati di uno spettatore odierno: «Questo è un peso che fa dir di sì / Il danaro fa sempre così». Musicalmente interessanti sono qui soprattutto gli scambi tra le parti concertanti sulla sillaba «sì», sulla quale Paisiello, rinunciando allo sfrenato vitalismo che in altre sue opere avrebbe animato un simile passaggio, risolve per un sottile gioco di incastri tra le voci. L'arrivo di Bartolo segna il passaggio all'ultima scena dell'opera, corrispondente alla successiva sezione del concertato (*Allegro*, 2/2). Il carattere è ora più animato e al centro vi è la parte vocale del tutore, con i suoi passaggi quasi declamati, concitati e rapidi. Le parole dell'Alcade («Un momento, e ognuno risponda») aprono infine l'ultima e più ampia sezione del concertato (*Andante*, 4/4), che vedrà Bartolo cedere all'inevitabile corso degli eventi: («Qual rovina, qual tempesta / sul mio capo si formò!»). La 'morale' conclusiva, che dà titolo all'opera («Allor quando in giovin core / è d'accordo il dio d'amore / qualsivoglia PRECAUZIONE / sempre INUTIL si trovò») dà luogo ad un episodio polifonico il cui materiale motivico basilare è il ritmo di due battute esposto da Rosina e il Conte per primi:

ESEMPIO 17 – n. 19, Finale, bb. 352-355

Qual - si - vo - glia pre - cau - zio - ne

FIGARO, NOTAIO  
Quello è un peso

ROSINA, CONTE  
Il danaro fa sempre così.

SCENA ULTIMA

*Bartolo con un alcade, degli alguazili e servi con torce e detti. Bartolo entra e vede il Conte che bacia la mano a Rosina e Figaro che abbraccia grottescamente don Basilio; egli grida, prendendo il notaro per la gola.*

BARTOLO  
Qui Rosina fra bricconi!  
Arrestate tutti quanti.

Un briccon io tengo già.

NOTAIO  
Mio padron, son il notaro...

BARTOLO  
Sei un briccon, no, non ti credo!  
Don Basilio, cosa vedo,  
come mai voi siete qui?

ALCADE  
Un momento, e ognun risponda.  
Cosa fai tu in questa casa?  
(a Figaro)

FIGARO  
Io son qui con sua Eccellenza,  
il gran Conte d'Almaviva.

*segue nota 20*

Il motivo viene poi raccolto da un numero sempre crescente di personaggi, finché nelle ultimissime battute è intonato da tutte le voci:

ESEMPIO 18 – n. 19, bb. 370-373

The musical score consists of seven staves. The first six staves are vocal parts, and the seventh is a basso continuo line. The lyrics are: "sem - pre i - nu - til si tro - vò. que - sta qui chia - mar si può." The vocal parts enter in sequence, with the Soprano part starting first, followed by the Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2 parts. The basso continuo line provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal entries.

BARTOLO  
D'Almaviva!

ALCADE  
Non son ladri?

BARTOLO  
Cosa importa questo qua.  
Signor Conte, in altro loco  
servo son di sua Eccellenza;  
in mia casa, abbia pazienza,  
nulla val la nobiltà.

CONTE  
Egli è ver: e senza forza;  
la Rosina a me si è data,  
la scrittura è già firmata,  
disputar chi la vorrà?

BARTOLO  
Cosa dice mai Rosina?  
(a Rosina)

ROSINA  
Dice il ver, signor tutore.  
Diedi a lui la mano e il core  
e sua sposa sono già.

BARTOLO  
Bel contratto! I testimoni?

NOTAIO  
Sono questi due signori.

BARTOLO  
Voi, Basilio, ancor firmaste?  
(collerico)  
E il notar per chi portaste?

BASILIO  
Lo portai... Oh, questa è bella!  
S'egli ha piena la scarsella  
d'argomenti in quantità.  
(accennando la borsa)

BARTOLO  
Userò del mio potere...

CONTE  
Lo perdeste; e qui il signore  
(all'alcaide)  
delle leggi col rigore  
la giustizia renderà.

ALCADE  
Certamente e render conto  
(a Bartolo)  
voi dovrete a quel ch'io vedo.

CONTE  
Ch'ei consenta; io nulla chiedo.

BARTOLO  
Mi perdei per poca cura!

FIGARO  
Dite pur per poca testa.

BARTOLO  
Qual rovina, qual tempesta.  
sul mio capo si formò!  
(Va a sottoscrivere il contratto.)

ROSINA, CONTE  
Allor quando in giovin core  
è d'accordo il dio d'amore,  
qualsivoglia PRECAUZIONE  
sempre INUTIL si trovò.

ALCADE, FIGARO, NOTAIO, BASILIO  
Quel che feci, con ragione  
ben l'INUTIL PRECAUZIONE  
questa qui chiamar si può.

BARTOLO  
Quel che feci, con ragione,  
ben l'INUTIL PRECAUZIONE  
questa qui chiamar si può.

IL FINE



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* a San Pietroburgo (1782). Da GIOVANNI PAISELLO, *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Francesco Paolo Russo, Laaber, Laaber-Verlag, 2001.

## Macrovarianti della versione di Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1787

I. Le seguenti scene XVIII-XX dell'atto I (nella nuova numerazione del libretto napoletano) sono state aggiunte in luogo della scena XII (atto II) del libretto per la prima rappresentazione pietroburghese.

SCENA XVIII

*Rosina, poi Bartolo che ritorna.*

ROSINA

Leggiamo questo foglio  
che mi ha dato finor tanto cordoglio.  
«Cara Rosina mia, con il tutore  
(*Legge la lettera.*)  
tenete guerra aperta in questo giorno...»  
Ah, che già l'occasione  
era venuta, ed io scappar la feci!  
«Io dalla tirannia in cui vivete  
(*come sopra*)  
oggi vi toglierò e mia sarete.»  
Carta adorata, al sen ti stringo.  
(*Bacia la lettera e se la stringe al seno.*)

BARTOLO

Il diavolo mi soffia nell'orecchio  
ch'io non esca di casa... sta' ... Rosina  
perché bacia quel foglio?  
Sangue d'un saracino!  
tanto non si può far per un cugino.  
Gatta ci cova...

ROSINA

Cielo!  
Deh, tu consola... (oh Dio!  
il mio tiranno è qui. Se celo il foglio

rinnovo i suoi sospetti...

Fingerò non vederlo, e intanto il tempo  
prenderò di partire ... )

(*Rosina passeggia con la lettera in mano e Bartolo le va appresso in punta di piedi, procurando di leggere qualche cosa.*)

BARTOLO

(Passeggia ... ah se potessi,  
senza che se ne accorga,  
leggere qualche cosa e assicurarmi  
prima del vero e poi passare all'armi...  
Basta: vedrò ... )

ROSINA

Questo cugino mio  
mi ama davvero.

BARTOLO

(Cugino, signorsì!.. Basta, vedremo...  
ma cattera! ha costei l'argento vivo  
nelle mani e ne' piedi.  
Ma leggerò... cospetto!)

ROSINA

(Crepa, brutto vecchiccio maledetto!)

BARTOLO

Ma diavolo, fermatevi...  
(*La prende per un braccio, e Rosina finge d'intimorirsi.*)

ROSINA

Ah!

BARTOLO

Non temete...

ROSINA

Siete voi!

BARTOLO

Son io,  
tratto da' vostri effluvi, idolo mio!

ROSINA

Ma che modi indiscreti,  
per farmi cader morta di paura!  
Vado per un po' d'acqua...  
(*Si ripone la lettera in saccoccia e vuol partire.*)

BARTOLO

Adagio ... dite,

che lettera era quella,  
che poc'anzi avevate nelle mani?

ROSINA

Quella del mio cugino.  
(*Vuol partire e Bartolo la trattiene.*)

BARTOLO

Ah, del cugino... A dirla,  
vorrei leggerla adesso,  
senza offesa però...

ROSINA

Ed or leggerla, amico, non si può.

BARTOLO

E perché no?

ROSINA

Perché, signor garbato,  
il libro del perché non si è stampato.

BARTOLO

E lo stamperò io. Dov'è la lettera?  
(*irato*)

ROSINA

Ma che? Torniamo adesso  
ai sospetti di pria?  
Che vita disperata è questa mia!  
(*Finge di piangere.*)

BARTOLO

Eh, che qui non ci voglion tante smorfie.  
La lettera, o per Bacco...

ROSINA

Eccola qui, leggetela voi stesso...

BARTOLO

(Leggerò, leggerò signora mia.)  
(*Finge di cercar la lettera per le saccocce: la prende, e nell'atto che vuol darla a Bartolo, ora con un pretesto, ora con un altro tira la mano a sé, e finalmente senza darcela parte.*)

ROSINA

(Leggerai il malan che il Ciel ti dia!)

La carta che bramate,  
prendete, eccola qua!  
Ma il torto che mi fate,  
crudel, m'ucciderà.

Che barbaro sospetto!  
Che nera crudeltà!  
(*Vecchiardo maledetto,*  
vedrai chi più ne sa.)

Tiranno via, prendete...  
eh, eh, che tosse atroce!  
Leggete sì, leggete...  
eh, eh, non ho più voce!  
io pe ... io perdo il fiato.  
Vede ... vedete ingrato,  
la collera che fa!

Ah che non sei più quella  
Rosina poverella:  
per te non v'è più affetto,  
non v'è più carità!  
(*Vecchiaccio maledetto,*  
vedrai chi più ne sa.)  
(*Parte Rosina.*)

#### SCENA XIX

*Bartolo solo, indi D. Basilio e poi Rosina in disparte, e finalmente Figaro, e poco dopo il Conte nell'istesso abito di ufficiale con alcuni facchini appresso, che portano un baule, una sella, pistole e schioppo.*

BARTOLO

Mi aveva quasi quasi intenerito.  
Si vede poverina.... E che si vede?  
Si vede ch'è partita, e mi ha lasciato  
con un palmo di naso.

BASILIO

Amico...

BARTOLO

Ah don Basilio, è fatto il caso.

BASILIO

Ve l'avete sposata?

BARTOLO

Che sposata:  
vi son biglietti, intrichi, militari...

BASILIO

Militari! Cioè?

BARTOLO

Vi è un ufficiale ora di più.

BASILIO

Di più?

BARTOLO

Signor mio, sì. E poc' anzi fu qui.

BASILIO

Qui?

BARTOLO

Qui.

BASILIO

Qui?

BARTOLO

Qui.

ROSINA

(Consigliano  
le volpi. Ascolterò.)

BASILIO

Ma come  
s'introdusse costui?

BARTOLO

Venite meco,  
che per la via vi narrerò l'istoria,  
vado per la mia cappa ...  
(*Entra e poi torna col mantello.*)

FIGARO

(Allegra, signorina,  
or ora qui ritornerà l'amico.)

ROSINA

(Figaro, ah, non vorrei  
che si scoprisse alfine il nostro intrico.  
Bartolo non è cieco.)

FIGARO

(Non dubitar che Solimano è teco.)

BARTOLO

Oh, voi qui! Come va la vostra tosse?  
(*a Rosina*)

ROSINA

Un po' meglio.

BARTOLO

Sì ben, me ne rallegro.

E voi signor capestro  
che diavolo volete?

(a Figaro)

FIGARO

Uh, uh, che modo  
di trattare è mai questo! io son venuto,  
per veder se cascato  
qui mi era un fazzoletto che ho perduto.

BARTOLO

Qui non v'è nulla. Fuori!  
(*Lo prende per un braccio.*)  
Don Basilio, andiamo.

BASILIO

Dove mai?

BARTOLO

Dal quartiermastro,  
per saper quel soldato chi mai sia,  
perché temo di qualche furberia.

ROSINA

(Oh, dio!)

FIGARO

(Cospetto!)

BASILIO

Andiamo.

(*Si avviano e sulla porta si ferma Bartolo dandosi  
alla disperazione.*)

BARTOLO  
Corpo dell'arcidiavolo!

BASILIO  
Che avete?

BARTOLO  
Ritorna l'uffizial, non lo vedete?

SCENA XX

CONTE  
Miei padroni, servo loro:  
mille ossequi, signorina.

ROSINA  
La sua serva a lei s'inchina  
con rispetto ed umiltà.  
(Fanno complimenti fra loro.)

BARTOLO  
Oh che caro concistoro!  
Quanti inchini e riverenze

BASILIO, FIGARO a 2  
Sono tutte convenienze,  
gentilezze e civiltà.

ROSINA, CONTE a 2  
(Da voi lungi, o mio tesoro,  
pace il core, oh dio, non ha.)

BARTOLO  
(Uh, che caldo che mi viene!)

BASILIO, FIGARO a 2  
(Flemma, amico, state saldo!)

ROSINA  
(idol mio...)

CONTE  
(Amato bene)

BASILIO, FIGARO a 2  
(Temperate il vostro caldo!)

BARTOLO  
(Se mi scappa la pazienza,  
la finisco in verità.)

BASILIO, FIGARO a 2  
(Più prudenza, più prudenza  
così alfin se n'anderà.)

CONTE  
Or qual'è la stanza mia?  
(con impeto a Bartolo)

BARTOLO  
Se la trovi all'osteria!  
(con flemma)

CONTE  
Ah vigliacco... ah ribaldo...

BARTOLO  
(Don Basilio, cresce il caldo!)

BASILIO  
(Or per voi gli parlerò.)  
Mio signor, qui non ci è loco  
(al Conte con qualche aria di serietà)

CONTE  
Meno foco ci sarà...  
(con flemma)

BARTOLO  
Non avrai no, no la stanza

CONTE  
Più creanza: l'averò!

BARTOLO, BASILIO a 2  
Oh che uomo indemoniato!  
Chi lo caccia più di qua?

FIGARO  
(Vuo'parlargli anch'io, chi sa?)  
(a Bartolo)

Signorino mio garbato  
(al Conte)  
(via partite, andate via!)

CONTE  
(Come, oh Dio!)

ROSINA  
(Ah sì, ben mio.  
Più non farmi palpitare.)

CONTE  
(Ma perché?)

FIGARO  
(Perché guastare  
si può tutto: ecco il perché.)

CONTE (Dunque addio, Rosina mia.)	ROSINA, FIGARO BARTOLO, BASILIO <i>a 4</i> Si stia bene, si stia bene!
ROSINA (Dunque addio, caro Lindoro.)	CONTE Mi ripiglio l'equipaggio.
CONTE (Ah, ch'io manco ...)	<i>I suddetti, a 4</i> Buon viaggio, buon viaggio.
ROSINA <i>a 2</i> (Oh Dio! Ch'io moro...)	<i>tutti</i> O che giorno è stato questo! O che fosso si è saltato!
(Nel dividermi da te!)	Si era il cielo assai turbato, ma sereno ritornò.
BARTOLO Ve ne andate alla buonora	
CONTE Me l'ha detto la signora: vado, addio, partir conviene.	FINE DEL PRIMO ATTO

II. La seguente aria del Conte è stata aggiunta in luogo delle ultime due stanze del duetto Rosina-Conte nella scena VI, atto IV, del libretto per la prima rappresentazione pietroburghese.

CONTE Serena il bel semblante, ogni tua pena oblia! Ecco la mano e il core, bella speranza mia, pegni di un dolce amore, pegni di fedeltà.	Oh sospirato istante, cara felicità! Ah, nel mio core amante, l'eccesso del contento è un tenero tormento, che delirar mi fa!
--	--

10 *Bartholo*

Tenor

Viol. I

Viol. II

Alto

Bass

*Violoncelle*

*Harpe*

*Flûte*

*Clarinete*

*Trompette*

*Trombone*

*Batterie*

*Contrebasse*

*Organe*

*Chœur*

*Orchestre*

*Veux-tu, ma Rosinette faire en...*

*plus de la Rosinette... je ne suis point fier mais la nuit dans l'ombre je vais en...*

*voir mon père, et quand il faut remettre la plus belle chose que j'ai...*

Esempi musicali dalla partitura originale del *Barbier de Séville*. Parigi, Bibliothèque de l'Opéra: ritornello di Bartolo «Veux-tu, ma Rosinette» (III.5). Da ÉMILE JULES FRANÇOIS ARNOULD, *La genèse du Barbier de Séville*, Dublin-Paris, Dublin University Press-Minard, 1965, Tavola XIV.

## L'orchestra

---

FIATI	ARCHI
2 Flauti traversi	Violino I
2 Clarinetti	Violino II
2 Oboi	Viola
2 Fagotti	Basso (violoncelli e contrabbassi)
2 Corni	

---

L'organico strumentale impiegato nel *Barbiere* è quello tipicamente in uso nel repertorio operistico e sinfonico attorno agli anni Settanta-Ottanta del Settecento. Si tratta di una compagine indubbiamente più estesa e variegata di quella delle opere napoletane degli anni precedenti, ma ancora relativamente sobria e contenuta. Ciò non toglie che nel *Barbiere*, come in gran parte delle opere mature di Paisiello, l'uso sapiente dei mezzi orchestrali contribuisca in modo determinante alla definizione dei caratteri e alla costruzione musicale. Il compositore fa qui tesoro delle innovazioni nella musica strumentale che aveva avuto modo di sperimentare fuori Napoli. L'introduzione orchestrale delle arie acquista maggiore importanza, i violini primi e secondi sono del tutto indipendenti, la viola si muove con maggiore autonomia, gli strumenti a fiato hanno assunto un ruolo decisivo non solo come ripieno armonico, ma anche nella costruzione motivico-tematica. Degna di rilievo è poi l'adozione di strumenti relativamente nuovi per l'epoca, come il clarinetto, strumento impiegato con regolarità da Paisiello a partire dalle prime opere russe. L'uso aggiuntivo dei timpani può essere indicato in alcuni momenti – in primo luogo nella sinfonia iniziale – per rendere più incisivi i contrasti dinamici creati dagli improvvisi accordi in *forte* dei fiati.

Nell'autografo e in gran parte delle copie l'ultimo pentagramma in fondo al foglio è normalmente dedicato alla parte del Basso (anche se l'indicazione manca spesso), la cui esecuzione era certamente affidata a violoncelli

e contrabbassi e con ogni probabilità anche alla tastiera (clavicembalo). La trattatistica coeva sembra anche prescrivere l'uso del fagotto, naturalmente laddove ad esso non fosse assegnata una parte autonoma.

Il numero degli strumenti in orchestra era piuttosto variabile in base alle circostanze e alla disponibilità, ma restava comunque piuttosto ridotto rispetto agli standard attuali. Quanto alle proporzioni tra le varie famiglie e taglie di strumenti si può prendere come riferimento l'interessante testimonianza di Francesco Galeazzi:

In un'orchestra di quattro violini basta un violoncello e una viola (se non ve ne siano due obbligate). Da 4 fino agli 8 bisogna aggiungervi un contrabbasso ed un'altra viola, dagli 8 fino a 12 si debbono accrescer due altri bassi, un violoncello cioè e un contrabbasso, restando ancora due viole. Da 12 a 16 si possono accrescer due altri bassi come sopra, e due viole, ma crescendo ancora il numero de' violini, si potrà aggiungere per ogni 6 violini un basso in più; cioè alternativamente un violoncello ed un contrabbasso ed una viola. Quanto alli stromenti da fiato, essendo questi sensibilissimi, basterà due per sorta in qualunque orchestra non passi i 16 violini, ma passando tal numero converrà raddoppiare le coppie de' detti stromenti. Queste proporzioni poi si possono variare seconda i casi, prendendo in considerazione la qualità de' professori che vi si impiegano, la spesa che si vuol fare ed altre simili circostanze.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> FRANCESCO GALEAZZI, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta [...]*, 2 voll., Roma, Pilucchi Cracas e Puccinelli, 1791-1796, citato in GIOVANNI PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, a cura di F. P. Russo, cit. p. 891.

## Le voci

The image displays nine musical staves, each representing a character from the opera 'Il barbiere di Siviglia'. The characters and their corresponding staves are: Rosina (soprano), Bartolo (basso), Figaro (basso), Conte d'Almaviva (tenore), Don Basilio (basso), Lo Svegliato (basso), Giovinetto (soprano), Aleade (soprano), and Notaio (basso). Each staff contains a short musical phrase with a slur, illustrating the vocal range and character of the role.

«Cinque o quattro personaggi: [...] Un buffo caricato il quale fa eccellentemente la parte di vecchio, di padre, di tutore geloso, di filosofo [...] Un secondo buffo caricato [...] Il tenore [...] una donna la quale recita il mezzo carattere».<sup>2</sup> Ecco descritto in breve da Paisiello un gruppo di ruoli tipico dell'opera buffa attorno all'ultimo quarto del Settecento. Nel *Barbiere* lo ritroviamo in Bartolo, Figaro, il Conte e Rosina, ai quali basterà aggiungere una terza voce grave dal carattere buffo (Don Basilio) per avere il nucleo essenziale dei tipi vocali dell'opera.

Bartolo è un basso poco propenso al registro grave e dal carattere quasi esclusivamente buffo, che risalta in particolar modo nell'aria del secondo atto «Veramente ho torto» e nella *seguidilla* «Vuoi tu, Rosina» del terzo atto. Con questi due brani e con il ruolo centrale svolto in numerosi brani d'insieme (come quello, comicissimo, con Lo Svegliato e Giovinetto nel second'atto), Bartolo detiene una posizione di primissimo piano nell'opera, seconda solamente a quella di Rosina. Totalmente comico è anche il personaggio di Don Basilio, altro basso dall'estensione praticamente baritonale, la cui aria 'della calunnia' è un tipico pezzo da 'buffo caricato'. Il ruolo di Figaro è, tutto sommato, meno importante di quanto il titolo dell'opera non la-

<sup>2</sup> Dalla lettera di Paisiello a Ferdinando Galiani del settembre 1781 (*ivi*, p. xi).

11.55 *Allegro Brillante Orage pour l'entr'acte du 3.º ou 4.º*

Violon I *pp*

Violon II *pp*

Flauto

Corno in Sol *fp* *pp*

Alto *pp* *p*

Basso *fp*

The image shows a page of a musical score for the opera 'Barber de Séville'. The title is 'Orage pour l'entr'acte du 3.º ou 4.º' and the tempo is 'Allegro Brillante'. The score is for the instrumental ensemble and includes parts for Violon I, Violon II, Flauto, Corno in Sol, Alto, and Basso. The music is written in a grand staff format with various dynamics such as *pp*, *fp*, *p*, and *f*. The score is divided into measures and includes various musical notations like notes, rests, and articulation marks.

Esempi musicali dalla partitura originale del *Barber de Séville*. Parigi, Bibliothèque de l'Opéra: musica strumentale per l'*entr'acte* (fra il III e il IV atto). Da *Ivi*, Tavola XIV.

sci supporre, e sicuramente non paragonabile a quello che avrà invece nel *Barbiere* di Sterbini-Rossini. Il personaggio che nel *Barbier* era il portavoce della satira sociale di Beaumarchais, diviene nel *Barbiere* pasieliano una figura piuttosto convenzionale, che non si discosta molto da quella del servo da Commedia dell'arte. Nondimeno, al baritono che lo impersona è dedicato almeno un numero di notevole impegno canoro, la cavatina «Scorsi già molti paesi» nel prim'atto.

Il Conte, personaggio di rango sociale elevato ma che corrisponde per vari aspetti alla tipologia del 'mezzo carattere', è una voce tenorile con caratterizzazione da giovane amante. La sua parte, centrale dal punto di vista dell'intreccio, è relativamente poco impegnativa sul piano prettamente vocale – visto che non oltrepassa mai il Fa $\sharp_3$  e si esibisce da solista solamente nella brevissima introduzione dell'opera («Ecco l'ora s'avvicina») e nella serenata «Saper bramate» – pur vantando alcune delle pagine più belle e note della partitura. È significativo, in tal senso, che l'interprete del Conte non figuri tra gli interpreti menzionati nel libretto della prima rappresentazione. Nella ripresa napoletana del 1787 Paisiello gli conferì una posizione di maggiore spicco, affidandogli una nuova aria («Serena il bel semblante», aggiunta al termine dell'ex atto IV), nella quale l'estensione vocale raggiunge il La $_3$ , una terza minore sopra la nota più alta della versione piomburghese.

L'accento posto da Paisiello sulla componente 'affettuosa' della vicenda fa comunque di Rosina, innamorata di Lindoro-Almaviva, la vera protagonista dell'opera. La sua parte di soprano prevede momenti di notevole impegno canoro, come l'aria di bravura «Già riede primavera», nel terz'atto. La sua apparizione in scena comporta sempre momenti di tenero lirismo: si pensi al pezzo di sortita (il duetto con Bartolo), o alla sezione centrale in tonalità minore nell'aria 'della lezione' (terz'atto), e soprattutto al lamento amoroso che chiude il second'atto (la cavatina «Giusto ciel»), dove la vocazione lirica del personaggio trova il suo culmine. Anche Rosina, comunque, è personaggio di *mezzo carattere*, la cui componente 'buffa' scaturisce dal rapporto con Bartolo, rispetto al quale mantiene un atteggiamento caparbio e recalcitrante, come è chiaro già dal suo primo duetto «Lode al ciel», dallo svenimento in «Alla fine parti», al termine del second'atto, e da uscite piuttosto 'comiche', come quella nel finale del terz'atto: «Io sua moglie, mi guardin li dei!».



Benjamin Paterssen (1750-1810), *Veduta di San Pietroburgo* (1799). In primo piano la Borsa (edificata da Quarenghi, poi demolita); oltre la Neva (da sinistra): il Teatro dell'Ermitage, il Vecchio Ermitage, il piccolo Ermitage e il Palazzo d'Inverno. La città di Pietro vide le prime paisielliane di *Alcide al bivio*, del *Barbiere* e del *Mondo della luna* (*La serva padrona* fu rappresentata nella residenza imperiale di Carskoe Selo, e la *Finta amante* a Mogilev, prima che a San Pietroburgo).

## *Il barbiere di Siviglia* in breve

a cura di Gianni Ruffin

Oggi giorno *Il barbiere di Siviglia* implica, per riflesso condizionato, il richiamo alla mente del più celebre lavoro teatrale di Gioachino Rossini, vale a dire dell'opera comica italiana più rappresentata al mondo. A non tutti è noto che il 15 settembre 1782, ovvero trentaquattro anni prima del capolavoro di Rossini, su commissione della corte di Caterina II, andava in scena al Teatro dell'Ermitage di San Pietroburgo il primo titolo operistico sul medesimo soggetto, ottenendo un successo straordinario: tratto dalla commedia d'apertura, *Le barbier de Séville*, della cosiddetta «trilogia di Figaro» di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Il barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello (il libretto era una traduzione di alcuni passi del lavoro francese, commissionata dal compositore stesso), avrebbe di lì a poco spopolato in tutt'Europa. Non secondario effetto 'storico' del suo grande successo fu tra l'altro la moltiplicazione dell'interesse verso la trilogia di Beaumarchais: un interesse che forse influì anche su Mozart e sulla sua proposta rivolta a Da Ponte, di ricavare il libretto delle *Nozze di Figaro* dalla seconda commedia del ciclo.

Il *Barbiere* di Paisiello, tuttavia, terminò la propria fortunata storia d'improvviso, e proprio a causa del lavoro rossiniano. Quest'ultimo fu non a caso presentato al pubblico con massima sobrietà e prudenza: Rossini si premurò infatti di ricorrere ad un titolo diverso (*Almaviva, ossia l'inutile precauzione*) dichiarando di «non voler incorrere nella taccia d'una temeraria rivalità coll'immortale autore che lo ha preceduto». Per qualsiasi dei due lavori s'intenda parteggiare, giova sapere che, agli occhi della storiografia del teatro d'opera, l'episodio è significativo del cambiamento di sensibilità verificatosi a cavallo dei due secoli: il Settecento e l'Ottocento. Nel nuovo secolo, infatti, tali adattamenti divennero meno frequenti, anche se spicca, fra i titoli, proprio quello stesso testo utilizzato da Paisiello per il suo *Barbiere di Siviglia*, che Morlacchi mise in musica a Dresda nell'aprile del 1816, poco più di un mese dopo la prima romana di quello rossiniano. Tuttavia prima

era prassi ben più normale riutilizzare, con qualche variante, il medesimo libretto, tanto nell'opera seria (vedi le innumerevoli versioni musicali dei drammi metastasiani) quanto in quella comica – il pensiero va alle varie intonazioni di diversi lavori goldoniani, fino ai due *Don Giovanni* (di Gazzaniga/Bertati e Mozart/Da Ponte) nonché, relativamente a Paisiello, al suo *re-make* della già celebratissima *Serva padrona* pergolesiana.

Al di là dell'importanza e del ruolo svolto in un periodo così importante della storia dell'opera, è da notare come il *Barbiere* di Paisiello sia un'opera in sé godibilissima, ricca di musica ora elegante e raffinata, come le arie di Rosina (nn. 12 e 14), ora allegra e brillante (si veda la caratterizzazione vocale di Figaro), ma sempre trattenuta entro i limiti di una settecentesca *medietas*, che, a paragone col *Barbiere* di Rossini, emerge persino nel brano forse più tendenzialmente grottesco (ovverosia, in prospettiva, potenzialmente rossiniano): il terzetto degli sbadigli e starnuti (n. 7), che, non a caso, Rossini non musicò.

La storiografia del teatro d'opera ci ha da tempo resi edotti circa le importanti anticipazioni del teatro di Rossini rintracciabili in Paisiello: anticipazioni che il pubblico della Fenice peraltro ben ricorderà, avendo assistito (nel gennaio 1998) ad uno dei lavori paisielliani più significativi in tal senso: il *Re Teodoro in Venezia*. In virtù del confronto diretto con l'omologo titolo rossiniano, il caso del *Barbiere* consente di esaminare i termini del confronto da una prospettiva ancor più ravvicinata, sbalzando un'immagine dell'opera comica italiana per quello che essa, oggettivamente, fu: prima dell'approfondimento psicologico che le imprese Mozart (in effetti l'avrebbe condotta ben oltre la settecentesca contrapposizione fra genere serio e comico), ma anche prima che il suo sorriso gentile lasciasse il passo al riso nevrotico indotto dai meccanismi spersonalizzanti, tra buffo e grottesco, attuati da Rossini.

# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## Argomento

### ATTO PRIMO

Per strada, a Siviglia, sotto un balcone chiuso, il Conte di Almaviva attende con impazienza di poter scorgere, finalmente affacciata, la giovane e bella Rosina: la ragazza della quale è innamorato, ma che non riesce ad avvicinare a causa della severa e rigida clausura cui è costretta dal tutore, il medico Bartolo. Improvvisando una canzone alla chitarra, sopraggiunge del tutto inatteso un vecchio conoscente di Almaviva: il barbiere Figaro, che narra al conte le vicissitudini e gli espedienti della propria vita avventurosa e sregolata. D'improvviso si apre la finestra ed appare Rosina, che esprime la propria gioia di poter finalmente respirare un po' d'aria fresca. Scoperta tuttavia ben presto da Bartolo, ella fa in tempo a lasciar cadere in strada una lettera, lestamente afferrata da Almaviva e inutilmente ricercata dal tutore, che impone alla giovane di rientrare in casa. Dopo che la finestra è stata richiusa, il Conte legge la lettera, nella quale Rosina gli chiede di farsi riconoscere con una canzone, in tal modo evitando la dispotica sorveglianza cui è sottoposta. Figaro spiega ad Almaviva che la giovine è non la moglie, bensì solo la pupilla di Bartolo; quindi inizia a mettere a frutto la sua proverbiale furbizia, prospettando al Conte la possibilità di penetrare, opportunamente travestito, nell'inviolabile casa di Bartolo, nei panni di un soldato ubriaco.

Il tempo tuttavia stringe; Bartolo intende infatti sposare Rosina già il giorno seguente: Almaviva decide dunque di dichiararsi alla giovane con una canzone, ma sotto le mentite spoglie dello squattrinato Lindoro, al fine di fugare ogni sospetto intorno alla veridicità del sentimento da lei nutrito; quindi prende accordi sul da farsi con Figaro, cui promette una lauta ricompensa.

### ATTO SECONDO

Figaro si presenta in visita a Rosina, cui rivela l'amore del proprio parente Lindoro, per il quale la giovane tiene già pronta una lettera. Accomiatatosi il barbiere, Bartolo indaga sulla visita appena avvenuta, ma i due servi, sagacemente neutralizzati da Figaro con un sonnifero ed una polverina irritante, fra sbadigli e starnuti non riescono a proferir parola. La preoccupazione di Bartolo cresce quando Don Basilio – insegnante di musica di Rosina ed amico di Bartolo – reca la notizia della presenza a Siviglia del Conte di Almaviva, la cui passione per Rosina è già ben nota a Madrid, argomentando che rimane possibile un solo modo per sventare il piano dell'invadente corteggiatore: rovinargli la reputazione in maniera indelebile, calunniandolo.

Figaro torna in visita da Rosina, illustrandole i progetti che Bartolo cova nei suoi stessi confronti. Il tutore, frattanto, scopre delle prove irrefutabili circa la lettera scrit-



ATTO I, SCENA I



ATTO I, SCENA II

Fausto Dappi , bozzetti scenici per *Il barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004; costumi di Zaira de Vincentiis, regia di Guido Monicelli.

ta da Rosina e, infuriato, minaccia di non farla più uscir di casa. In quella arriva anche Almaviva, travestito da soldato, che annuncia a Bartolo l'ordine ricevuto di considerare la sua casa come propria residenza. Ciò suscita non poca confusione, della quale Lindoro (vale a dire Almaviva travestito) approfitta, consegnando un biglietto a Rosina; Bartolo tuttavia se ne accorge e pretende di conoscerne il contenuto, ma un'opportuna sostituzione del biglietto lo inchioda alla scortesia del proprio atto: la circostanza costringe Bartolo a chiedere scusa, mentre Rosina lamenta la propria triste condizione.

#### ATTO TERZO

Una nuova visita importuna il sospettoso Bartolo. Stavolta è il turno d'un maestro di musica supplente di Basilio. In verità si tratta sempre di Almaviva, ma Bartolo non ne è consapevole, per quanto nutra una certa diffidenza. Per accattivarsene il favore l'importuno gli mostra la lettera di Rosina per il Conte di Almaviva: ciò gli guadagna la fiducia di Bartolo, che manda a chiamare Rosina per la lezione di musica. Giunge anche Figaro, grazie ai cui maneggi i due innamorati riescono finalmente a parlarsi, ma l'arrivo imprevisto di Basilio scompagina tutto, mettendo a dura prova l'abilità di Figaro, di Rosina e del maestro di musica (*alias* Lindoro-Almaviva). Liquidato anche questo intoppo, Figaro si premura di distrarre Bartolo facendogli la barba, ma ciò non è sufficiente a sviare la sua attenzione: il tutore riconosce nel maestro di musica l'amante di Rosina.

#### ATTO QUARTO

Dopo un temporale Bartolo affronta Rosina, le mostra d'essere in possesso della sua lettera d'amore, sostenendo che ciò dimostra, aldilà di qualsiasi dubbio, che il maestro di musica era stato mandato dal Conte di Almaviva, alle cui voglie Lindoro sarebbe stato pronto a cederla. Rosina è sconvolta: disperata, decide d'accettare l'offerta di matrimonio di Bartolo. Rimasta sola, la ragazza viene raggiunta da Figaro e da 'Lindoro'; veemente è la sua sfuriata, ma il chiarimento, infine, sopraggiunge: Almaviva e Lindoro sono la stessa persona. Il lieto fine è però sventato da un imprevisto: qualcuno ha tolto la scala appoggiata al balcone necessaria per la fuga... Giungono frattanto il notaio e Don Basilio, chiamati da Bartolo per celebrare le proprie nozze con Rosina; l'imbroglio risolutivo consisterà dunque nel far credere al notaio, previa corruzione dell'accondiscendente Basilio, che lo sposo sia Almaviva. Bartolo quindi sopraggiunge e viene infine posto di fronte al fatto compiuto delle nozze, cui non può far altro che dare il proprio assenso.

## Argument

#### PREMIER ACTE

Dans la rue, à Séville, sous un balcon fermé, le comte d'Almaviva attend avec impatience que la belle Rosina, la jeune fille dont il est amoureux, se montre; il n'est même pas encore parvenu à l'approcher à cause de son tuteur, le médecin Bartolo, qui la gar-

de enfermée comme une prisonnière. En improvisant des couplets à la guitare, une vieille connaissance du comte arrive à l'improviste: c'est le barbier Figaro, qui raconte au comte les vicissitudes et les expédients de sa vie aventureuse. Soudain la fenêtre s'ouvre; Rosina apparaît sur le balcon et se réjouit de pouvoir finalement respirer de l'air frais, mais Bartolo la décèle aussitôt. Elle a juste le temps de laisser tomber dans la rue une lettre, lestement ramassée par Almaviva, que le tuteur descend chercher inutilement, avant d'enjoindre à la jeune fille de rentrer à la maison. Après que la fenêtre a été refermée le comte lit la lettre, où Rosina lui demande de se faire reconnaître avec une chanson, pour tromper ainsi la surveillance despotique de son tuteur. Figaro informe le comte que la jeune fille n'est pas encore la femme de Bartolo, mais seulement sa pupille; ensuite il commence à déployer sa ruse proverbiale et envisage la possibilité que le comte pénètre dans l'inviolable maison de Bartolo, déguisé en soldat ivre.

Le temps cependant presse, puisque Bartolo a l'intention d'épouser Rosina le lendemain même: Almaviva résout donc de se déclarer à la jeune fille avec une chanson, mais sous la fausse identité de Lindoro, un étudiant désargenté, parce qu'il veut s'assurer de la véracité des sentiments de sa bien-aimée. Ensuite il prend ses accords avec Figaro et lui promet une généreuse rémunération.

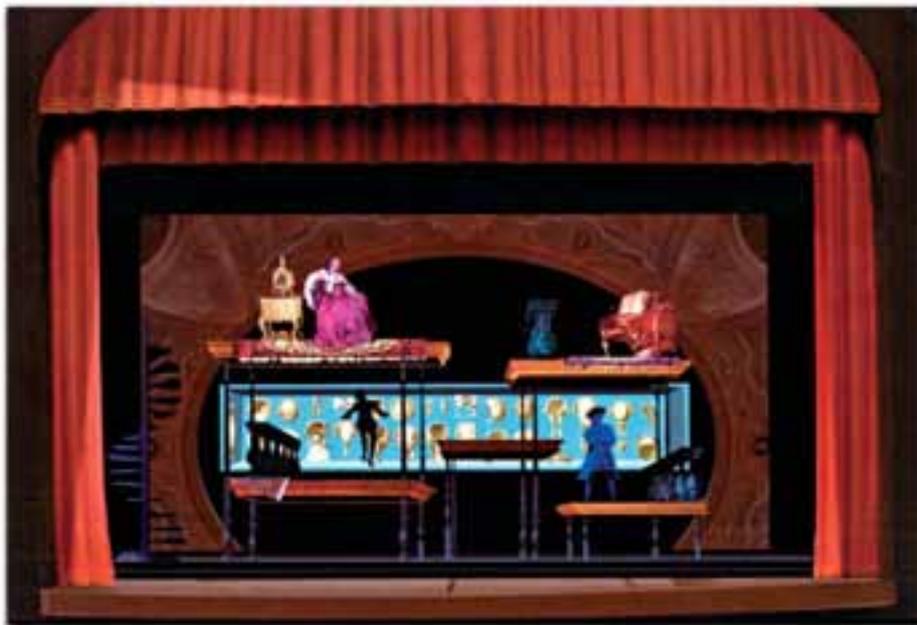
#### DEUXIÈME ACTE

Figaro se rend chez Rosina et lui révèle l'amour de son parent Lindoro, pour lequel la jeune fille a déjà une lettre toute prête. Après le départ du barbier, Bartolo enquête sur sa visite, mais ses deux serviteurs – que Figaro a astucieusement pensé à neutraliser avec un somnifère et de la poudre sternutatoire - entre bâillements et éternuements n'arrivent pas à proférer un seul mot. L'inquiétude de Bartolo augmente lorsque son ami Don Basilio, professeur de musique de Rosina, lui apporte la nouvelle de la présence à Séville du comte d'Almaviva, dont la passion pour Rosina était déjà bien connue à Madrid. Selon Basilio, il y a un seul moyen de déjouer les plans de ce soupirant si importun: ruiner irrémédiablement sa réputation avec la calomnie.

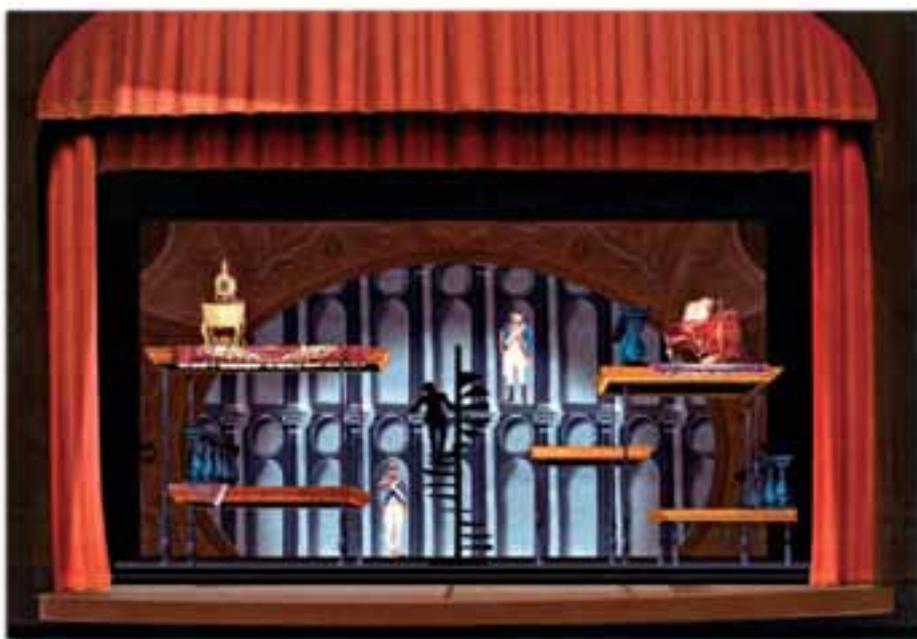
Figaro sort de sa cache et dévoile à Rosina les desseins que Bartolo nourrit à son égard; entre-temps celui-ci découvre des preuves irréfutables à propos de la lettre écrite par Rosina, se met en colère et menace de ne plus la laisser sortir de la maison. C'est alors que le comte arrive, déguisé en soldat, et annonce à Bartolo qu'il a reçu l'ordre de s'héberger chez lui. Dans la confusion qui suit, Lindoro (c'est-à-dire Almaviva déguisé) glisse un billet à Rosina, mais Bartolo s'en aperçoit et exige d'en connaître le contenu; Rosina réussit cependant à le remplacer par un autre, si bien que Bartolo, honteux de sa propre grossièreté, est obligé de s'excuser, pendant que Rosina déplore sa situation pénible.

#### TROISIÈME ACTE

Un nouveau visiteur se présente chez le méfiant Bartolo: cette fois-ci c'est le tour d'un maître de musique, remplaçant de Basilio. En vérité il s'agit toujours d'Almaviva, mais Bartolo ne le sait pas, bien qu'il nourrisse quelques soupçons. Pour gagner sa confiance, le prétendu maître de musique lui montre la lettre de Rosina au comte d'Almaviva; Bartolo, rassuré, fait donc appeler Rosina pour la leçon de musique. Figaro aussi arrive: grâce à ses manigances, les deux amoureux parviennent finalement à se parler,



ATTO II, SCENA I



ATTO II, SCENA II

Fausto Dappiè, bozzetti scenici per *Il barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004; costumi di Zaira de Vincentiis, regia di Guido Monicelli.

mais l'entrée inattendue de Basilio dérange tout et met à rude épreuve l'ingéniosité de Figaro, de Rosina et de Lindoro-Almaviva. Une fois surmonté cet obstacle, Figaro s'empresse de distraire Bartolo en lui faisant la barbe, mais cela ne suffit pas à détourner son attention: le tuteur découvre la ruse et reconnaît l'amoureux de Rosina.

#### QUATRIÈME ACTE

Après un orage Bartolo affronte Rosina et lui montre qu'il détient sa lettre d'amour: il veut ainsi lui prouver, sans l'ombre d'une doute, que le prétendu Lindoro n'est qu'un envoyé du comte d'Almaviva, prêt à la céder aux envies de son maître. Rosina en est si bouleversée qu'elle décide par désespoir d'accepter l'offre de mariage de son tuteur. La jeune fille, restée seule, est ensuite rejointe par Figaro et 'Lindoro': elle laisse éclater sa colère, mais est bientôt rassurée par le comte, qui lui révèle sa véritable identité: Almaviva et Lindoro sont la même personne. Un imprévu s'oppose cependant à un dénouement heureux: quelqu'un a enlevé l'échelle appuyée au balcon, qui devait servir à la fuite... Entre-temps arrivent le notaire et Don Basilio, appelés par Bartolo pour célébrer son mariage avec Rosina. Et voilà la tromperie décisive: on va faire croire au notaire, après corruption préalable du très consentant Basilio, qu'il doit marier Rosina et Almaviva. Lorsque Bartolo enfin arrive, on lui met devant le fait accompli du mariage et il ne peut qu'y donner son consentement.

### Synopsis

#### ACT ONE

On a street in Seville, Count Almaviva is waiting impatiently below a closed window, in the hope of finally glimpsing the young and beautiful Rosina. He is in love with her but unable to see her because her guardian, Doctor Bartolo, keeps her in total isolation. One of the Count's old acquaintances suddenly appears playing the guitar. It is the barber Figaro and he tells the Count of all the adventures and tricks of his eventful and reckless life. Suddenly the window opens and Rosina appears, expressing her joy at finally being able to enjoy a bit of fresh air. However, although Bartolo discovers her almost immediately, she still manages to drop a letter down on to the street, which Almaviva grabs despite the guardian's futile efforts, before making her go back into the house. Once the window has been closed again, the Count reads the letter. Rosina is asking him to announce his presence with a song, thus helping her avoid the despotic surveillance she is subject to. Figaro tells Almaviva that the young woman is not Bartolo's wife, but rather the apple of his eye. He then uses all his proverbial astuteness and presents the Count with a plan that will enable him to enter the impenetrable house of the doctor, in the guise of a drunken soldier.

However, time is running out. Bartolo wants to marry Rosina the very next day. Almaviva therefore decides to propose to the young woman with a song, but in the disguise of the penniless fellow named Lindoro, with the aim of discovering her true feelings. He then begins making the necessary plans with Figaro, promising him a generous reward.

## ACT TWO

Figaro pays a visit to Rosina, telling her that one of his relatives, Lindoro, is hopelessly in love with her and that she already has a letter for him. Once the barber has taken his leave, Bartolo wants to know what the meeting was all about, but the two servants, who had been put out of action by Figaro with a sleeping draught and sneezing powder, are unable to say a word with all their yawning and sneezing. Bartolo's anxiety only grows when Don Basilio – Rosina's music teacher and Bartolo's friend – informs him of Count Almaviva's presence in Madrid since his love for the young girl is already common knowledge, and argues that there is only one possible way left to spoil the lover's plan – by ruining his reputation once and for all with pure slander.

Figaro visits Rosina once again; telling her what Bartolo has in store for her. Meanwhile, the guardian discovers indisputable evidence of the letter Rosina wrote and, overcome with anger, threatens to keep her locked up in the house. Disguised as a soldier, Almaviva arrives in the house, and tells Bartolo he has been ordered to use his house as his own residence. The confusion this creates is not little and Lindoro (that is, Almaviva in disguise) takes advantage of the situation to give Rosina a note. However, Bartolo notices and pretends to know exactly what is written but when the note is replaced at the right moment, he is discovered much to his shame. He is forced to apologise while Rosina laments her sad fate.

## ACT THREE

An increasingly suspicious Bartolo is disturbed by a further visit. This time it is the music teacher who is replacing Basilio. In reality it is no other than Almaviva but Bartolo is unaware of this despite all his suspicions. In an attempt to gain Bartolo's favour, the inopportune visitor shows him a letter by Rosina for Count Almaviva, immediately winning his trust. He sends for Rosina for her music lesson at once. Figaro also arrives, and thanks to his wheeling and dealing the lovers are finally able to talk to one another. However, Basilio's unexpected arrival ruins everything, putting Figaro's skills to the test as well as those of Rosina and the music teacher (alias Lindoro-Almaviva). Once this problem has been overcome, Figaro hurries to distract Bartolo by shaving him. But this is not sufficient – the guardian recognises the music teacher as Rosina's lover.

## ACT FOUR

After a storm, Bartolo confronts Rosina, showing her that he has the love letter she has written, and claiming that there is absolutely no doubt that the music teacher had been sent by Count Almaviva, for whom Lindoro would have been willing to relinquish her. Rosina is distraught. In desperation she decides to accept Bartolo's offer of marriage. Once alone, Figaro and 'Lindoro' appear. She expresses her fury but the situation is soon clarified – Almaviva and Lindoro are one and the same person. The happy end, however, is thwarted by the unexpected – somebody has removed the ladder outside the window so it is impossible to escape. Meanwhile, the notary and Don Basilio arrive – summoned by Bartolo to celebrate his wedding with Rosina. Once suitably bribed, the conclusive deception is to make the notary believe that the groom is

Almaviva. Bartolo then arrives and is presented with the facts and he has no choice but to give his agreement to the marriage.

## Handlung

### ERSTER AKT

Auf der Straße in Sevilla wartet Graf Almaviva ungeduldig darauf, daß sich seine Angebetete, die schöne junge Rosina, auf dem Balkon zeigt: Es ist ihm bislang nicht gelungen, sich dem Mädchen zu nähern, weil ihr Vormund, der Arzt Bartolo, sie streng und aufmerksam bewacht. Während der Graf ein Ständchen auf seiner Gitarre improvisiert, taucht völlig unerwartet ein alter Bekannter von ihm auf: der Barbier Figaro. Dieser erzählt dem Grafen die Wirren und Ereignisse seines abenteuerlichen, unsteten Lebens. Auf einmal öffnet sich die Balkontür und Rosina erscheint. Sie gibt ihrer Freude darüber Ausdruck, endlich etwas frische Luft atmen zu können. Obwohl Bartolo recht bald auf das Geschehen aufmerksam wird, gelingt es ihr, einen Brief auf die Straße fallen zu lassen, den Almaviva so rasch einsteckt, daß ihn Rosinas Vormund anschließend vergebens sucht. Bartolo befiehlt dem Mädchen, wieder ins Haus zu gehen. Als die Balkontür wieder geschlossen ist, liest der Graf den Brief: Darin bittet Rosina ihn, sich bei Gelegenheit mit einem Lied zu erkennen zu geben, um ihren despotischen Bewacher zu überlisten. Figaro klärt Almaviva darüber auf, daß das Mädchen keinesfalls die Gemahlin Bartolos ist, sondern seine Stieftochter. Sodann stellt er seine sprichwörtliche Schlaueit erstmals unter Beweis, indem er einen Plan ausheckt, wie der Graf sich mit einer geeigneten Verkleidung Zutritt zum gut behüteten Haus Bartolos verschaffen könnte: nämlich als betrunkenener Soldat verkleidet.

Die Zeit drängt allerdings; Bartolo möchte Rosina schon am folgenden Tag heiraten: Almaviva beschließt daher, sich dem Mädchen mit einem Lied zu offenbaren, allerdings unter dem falschen Namen des mittellosen Lindoro. Auf diese Weise möchte er jeglichen Zweifel an der Aufrichtigkeit der Gefühle Rosinas zerstreuen; er spricht daher mit Figaro alles weitere ab und verspricht ihm eine großzügige Belohnung.

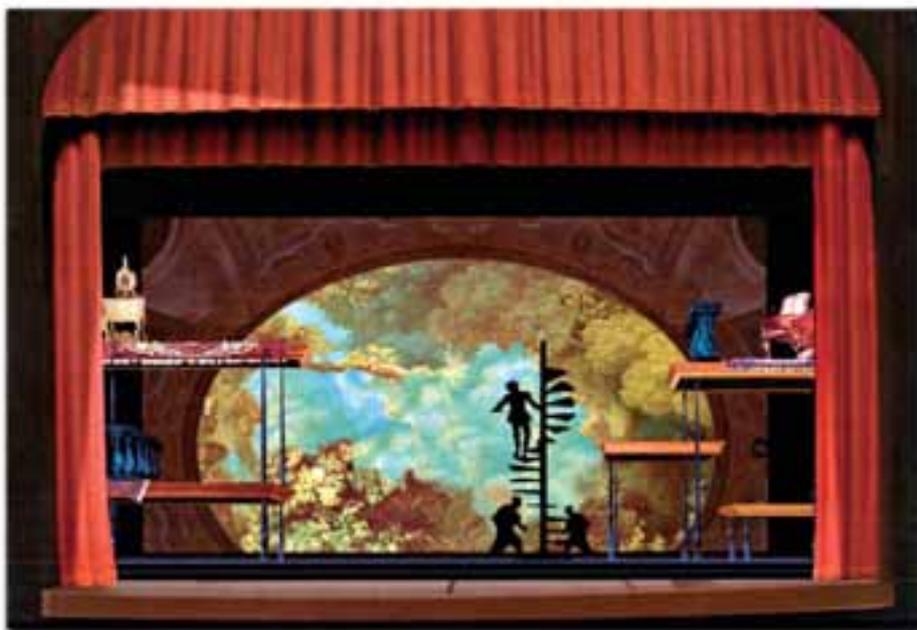
### ZWEITER AKT

Lindoro hege leidenschaftliche Gefühle für sie. Rosina hat bereits einen Brief für diesen bei sich. Nachdem sich der Barbier verabschiedet hat, möchte Bartolo seine zwei Diener nach dem Besucher befragen. Doch Figaro hat die beiden in weiser Voraussicht mit einem Schlafmittel und Niespulver außer Gefecht gesetzt; vor Gähnen und Niesen bekommen sie kein Wort heraus. Noch besorgter ist Bartolo jedoch, als ihm Don Basilio – sein Freund und Rosinas Musiklehrer – mitteilt, der Graf Almaviva, dessen Leidenschaft für Rosina in Madrid längst bekannt ist, sei in Sevilla eingetroffen. Basilio überzeugt Bartolo davon, daß es nur noch ein Mittel gebe, um die Pläne des aufdringlichen Verehrers zunichte zu machen: man müsse ihm auf verleumderische Weise ein für allemal seinen guten Ruf verderben.

Figaro besucht Rosina erneut und klärt sie darüber auf, welche Pläne Bartolo für sie hegt. Unterdessen entdeckt der Vormund eindeutige Beweise für den von Rosina



ATTO I, SCENA V



ATTO II, SCENA I

Fausto Dappiè, bozzetti scenici per *Il barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello a Venezia, La Fenice al Malibran, 2004; costumi di Zaira de Vincentiis, regia di Guido Monicelli.

geschriebenen Brief und droht ihr, sie nie wieder aus dem Hause zu lassen. In diesem Augenblick trifft auch der als Soldat verkleidete Almaviva ein und kündigt Bartolo an, den Befehl erhalten zu haben, sich im Hause des Arztes einzuquartieren. Diese Nachricht sorgt für einige Verwirrung, die sich Lindoro (d.h. der verkleidete Almaviva) zunutze macht, indem er Rosina einen Zettel zusteckt. Bartolo bemerkt dies trotz allem und verlangt Aufklärung über den Inhalt des Briefchens. Durch heimliches Vertauschen des Zettels gelingt es aber, Bartolo ins Unrecht zu setzen: die Umstände zwingen ihn dazu, sich zu entschuldigen, während Rosina sich bitterlich über ihr trauriges Los beklagt.

#### DRITTER AKT

Ein weiterer Besucher belästigt den argwöhnischen Bartolo. Diesmal ist es ein Musiklehrer, der vorgibt, Don Basilio zu vertreten. In Wahrheit ist es natürlich wieder Almaviva, was Bartolo trotz eines gewissen Mißtrauens jedoch nicht bemerkt. Um Bartolos Argwohn zu besänftigen, zeigt der falsche Musiklehrer ihm den Brief, den Rosina dem Grafen Almaviva geschrieben hatte. Dies bringt ihm sogleich das volle Vertrauen des alten Arztes ein, der Rosina für die Gesangsstunde herbeiruft. Auch Figaro erscheint und es gelingt ihm durch allerlei Manöver, den beiden Verliebten Gelegenheit zu geben, endlich miteinander zu sprechen. Doch das unverhoffte Auftreten Don Basilios droht, alles zu vereiteln und verlangt Figaro, Rosina und dem falschen Musiklehrer (alias Lindoro-Almaviva) einiges Geschick ab. Als auch dieses Hindernis erfolgreich beseitigt ist, versucht Figaro, den Arzt Bartolo durch eine Rasur abzulenken. Es gelingt ihm jedoch nicht ganz, Bartolos Aufmerksamkeit zu zerstreuen: Der Vormund erkennt im vermeintlichen Musiklehrer schließlich doch Rosinas Geliebten wieder.

#### VIERTER AKT

Nach einem Gewitter stellt Bartolo Rosina zur Rede und offenbart ihr, im Besitz des von ihr verfaßten Liebesbriefes zu sein. Dies, so bemerkt er, beweise zweifelsfrei, daß der falsche Musiklehrer vom Grafen Almaviva geschickt worden sei, dem Lindoro Rosina bereitwillig abgetreten hätte. Rosina ist bestürzt: in ihrer Verzweiflung beschließt sie, Bartolos Hochzeitsantrag nachzugeben. Als sie wieder allein ist, treten Figaro und der vermeintliche Lindoro zu ihr; das Mädchen läßt ihrem Zorn freien Lauf, bis sich endlich doch alles aufklärt: Almaviva und Lindoro sind ein und dieselbe Person. Das glückliche Ende wird jedoch noch einmal von einem Vorfall überschattet: irgendjemand hat die Leiter entfernt, die zur Flucht vom Balkon notwendig ist... Unterdessen treffen der Notar und Don Basilio ein, die Bartolo herbestellt hat, um seine Vermählung mit Rosina zu feiern; durch einen letzten Betrug wendet sich aber doch noch alles zum guten: Figaro besticht Basilio und macht den Notar glauben, Almaviva wäre der Bräutigam. Als Bartolo endlich auftritt, wird er vor vollendete Tatsachengestellt; es bleibt ihm nichts anderes übrig, als seine Einwilligung zur Hochzeit zu geben.

Andrea Chegai

## Una commedia in musica: Paisiello e la conciliazione di due generi

Strano e crudele, il destino di Paisiello. Autore fra i più rappresentativi dello stile italiano a livello internazionale, conteso con accanimento da svariati imperi e regni, alla sua scomparsa fu immediatamente destinato a farsi monumento di un genere del passato, defunto e casomai resuscitato in quei pochi brani ancora eseguiti (e magari utilizzati a fini didattici, *Nel cor più non mi sento* ed altro). O, peggio, è stato a lungo ritenuto degno di sopravvivere essenzialmente nell'influenza avuta su altri compositori e su Mozart in primo luogo, lasciando intendere che chi gli succedette fu in ogni caso a lui superiore. Per uno dei compositori più ambiti e rappresentati, fra Napoli, San Pietroburgo, Vienna e Parigi, era decisamente poco.

Da un paio di decenni è in corso una operosa riconsiderazione storica della produzione paisielliana, ma non si può dire che a ciò abbia corrisposto una pari continuità nel recupero teatrale. Se ciò trova una sua spiegazione nella reticenza che le istituzioni teatrali e le case discografiche hanno nei confronti del repertorio settecentesco cosiddetto minore, e nel caso dell'opera seria in oggettive difficoltà esecutive, non v'è dubbio che l'aderenza del compositore tarantino al 'gusto corrente' della sua epoca, che lui medesimo in più di un caso concorse a formare e da cui trasse onori e glorie, continui a gravare come una spada di Damocle sulla sua produzione, che si ritiene riasorbita in più geniali creazioni di altri. Soave melodista, ma sprovvisto della monumentalità neoclassica di Hasse, dell'estro di Jommelli, della versatilità di Traetta e del vivido senso drammatico di Cimarosa, non gli fa buon gioco neppure la collocazione storica, alla vigilia del grande operismo rossiniano serio e buffo, che indusse e induce a tutt'oggi un effetto di cancellazione per il repertorio immediatamente precedente, quando una migliore conoscenza di Cimarosa e Paisiello andrebbe anche a vantaggio di una riconsiderazione complessiva di Rossini medesimo.

Fra le tante fortune/sfortune critiche c'è anche *Il barbiere di Siviglia*, che nella memoria collettiva resta il *Barbiere* precedente a quello di Rossini (1816)

quando quest'ultimo non sarà mai il *Barbiere* successivo a quello di Paisiello (un terzo *Barbiere*, quello di Morlacchi, recentemente riproposto in teatro e disco, lasciò traccia ancora minore). Stesso discorso per la contiguità tematica e cronologica con *Le nozze di Figaro* mozartiane (1786), che con l'opera di Paisiello condividono il soggetto francese derivato da una medesima penna (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais) e non poche situazioni musicali. Se non v'è dubbio che Mozart e Da Ponte ebbero sott'occhio il *Barbiere* paisielliano, e che l'autore figurasse fra le preferenze del salisburghese (ed è un privilegio, data l'asprezza dei suoi giudizi sui colleghi italiani), i due lavori appaiono tanto distanti l'uno dall'altro per scrittura librettistica, impianto drammaturgico, mezzi musicali, da rendere improponibile qualsiasi confronto diretto (ogni compositore ha un vocabolario davanti a sé, e nel vocabolario di Mozart trovavano posto Gluck, Haydn, Paisiello e molti altri autori). Al di là dell'influenza esercitata, l'opera di Paisiello reclama dunque una valutazione individuale per ciò ch'essa rappresenta di per sé, senza che si renda necessario commisurarla alla grandezza altrui.

Rappresentato al Teatro Imperiale di San Pietroburgo nel settembre del 1782, il *Barbiere* fu uno dei frutti migliori del soggiorno russo del compositore, che si estese dal 1776 al 1783, collocandosi in una tradizione già ben consolidata. Lo avevano preceduto in quella stessa sede nomi eccellenti, fra cui Manfredini (1758-69), Galuppi (1765-1768) e Traetta (1768-1776), lo avrebbero seguito Sarti (1784-1788 e dopo una parentesi ucraina nuovamente dal 1793), Cimarosa (1787-1791), Martín y Soler (1788-1794) e altri ancora; un filo rosso senza soluzione di continuità nel segno della cultura teatrale italiana. Caterina II, sovrana illuminata del grande Impero, salita al trono nel 1762, pur senza essere particolarmente versata nella musica, anzi, a teatro era incline ad annoiarsi, individuò nella presenza di un autorevole musicista italiano a corte un fattore di lustro e di modernità, al pari di quanto avveniva in altre corti europee, centrali o decentrate. Avrà giocato un suo ruolo anche la familiarità dell'imperatrice con la produzione letteraria francese, sempre attenta alle sorti della musica italiana. Le vicende che determinarono il trasferimento nelle Russie del musicista tarantino ebbero giust'appunto origine da contatti politico-letterari, che già altre volte in quegli anni decisero delle fortune dei musicisti. Ferdinando Galiani, consigliere del Tribunale del Commercio alla corte di Ferdinando IV di Napoli e fidato corrispondente di Paisiello dal 1776 al 1784, ne propose il nome a Madame Louise d'Épinay, gentildonna francese amante di Friedrich Melchior Grimm, estensore della prestigiosa *Correspondance littéraire*, una sorta di periodico di varia cultura che fra i sottoscrittori vantava giust'appunto il nome dell'Imperatrice. Dopo una rapida trattativa l'affare andò in porto e Paisiello,



G. Stuppi, *Celeste Coltellini*. Figlia del librettista Marco, la Coltellini (1764-1829) fu per Paisiello la prima Rosina italiana, e soprattutto la prima Nina. Grande cantante-attrice, eccelse nel genere buffo, del quale propiziò – appunto con la *Nina* – la transizione verso il genere *larmoyant*.

resciso il contratto con l'impresario Santoro che lo legava al San Carlo, si congedò dalla corte borbonica pur a lui così favorevole. Il lungo viaggio di trasferimento nella città baltica fu messo ben a frutto; di passaggio da Vienna Paisiello ebbe modo di assistere alla sua *Frascatana* iniziando così a predisporre quel favore che Giuseppe II gli tributò negli anni a venire e che determinò alla lunga il cambiamento negli orientamenti del gusto della stessa musica operistica viennese.

Anche in Russia la presenza di Paisiello coincise con una svolta nelle predilezioni della corte e nel repertorio d'uso corrente. O meglio, il compositore tarantino si trovò ad essere a San Pietroburgo nel momento della grande affermazione internazionale dell'opera buffa e seppe cavalcare questa opportunità con abilità affaristica (assoldato inizialmente per comporre 'convenzionali' opere serie, ottenne dalla revisione contrattuale un sensibile ritocco dell'ingaggio). Non che il teatro comico fosse lì una recente acquisizione; anzi, la corte russa era stata fra le prime a mostrarsi ricettiva nei confronti di quella forma di spettacolo sin dalla metà del secolo, quando una compagnia di opera comica e di balletti gestita dall'impresario milanese G. B. Locatelli iniziò a mietere i primi successi (1757-58: più o meno gli anni della grande *Querelle* francese, da cui prese il via un considerevole *battage* internazionale sull'opera italiana). Di poco successiva anche la diffusione di spettacoli francesi e tedeschi in prosa, che prepararono a loro volta l'immissione dell'*opéra-comique* e del *Singspiel* nel circuito teatrale dell'Impero. In questi diversi repertori ebbe buon gioco un impresario tedesco, Karl Knipper, cui si riconosce la lungimiranza di aver propiziato un ampliamento del mercato verso generi 'nazionali' che determineranno l'eclettismo che la corte di Russia, come quella danese e svedese, sempre avranno in materia di spettacoli e stile musicale. Teatro musicale e teatro di parola si spalleggiavano collocandosi in un unico complesso sistema teatrale; l'influenza del teatro di prosa su quello musicale fu determinata anche dal confronto ravvicinato dei due prodotti, che generò la riflessione estetica e ipotesi locali di rinnovamento dell'opera. In altre parole, più che sovvertire un gusto consolidato Paisiello accentuò una tendenza già in atto; del resto, anche se il suo incarico fu inizialmente formulato sulla base della produzione seria, la sua migliore fama era già dai tempi di Napoli legata al repertorio buffo.

L'esordio piomboburghese avvenne però con una fragorosa *Nitteti* (1777), nel solco della tradizione e su un solido e affidabile soggetto metastasiano, rappresentativa in tutto delle tendenze dell'opera seria internazionale e con uno sguardo alla spettacolarità sonora e visiva di impianto francese: tre atti, marce, cori, danze e abbondanza di recitativi strumentati. Di lì a poco (1778) una compagnia di opera buffa italiana, con a capo Mariano Mattei

e Angela Orecia, mise in scena per suo conto la *Frascatana*, che avrà senz'altro contribuito a richiamare l'attenzione su un genere ancora subordinato, quello comico appunto. Sul versante ufficiale, Paisiello lavorava al rinnovamento dell'orchestra (all'organico già impiegato da Galuppi si aggiunsero dal 1779 i moderni clarinetti, importati da alcuni valorosi strumentisti boemi); la compagnia di canto subì pure radicali trasformazioni: Matteo Babini (futuro protagonista degli *Orazi* cimarosiani) e Teresa Colonna se ne andarono; arrivano al loro posto Giambattista Ristorini, Giovanni Pezzani e Anna Davia de Bernucci, il tenore Guglielmo Jermolli e il basso Giovanni Battista Brocchi, che sarà il primo Figaro.

Una prima sensibile svolta nel repertorio imperiale si verificò ancora in un genere 'nobile' ed eminentemente encomiastico, quello della festa teatrale. *Alcide al bivio*, su un vecchio libretto metastastiano del 1760 musicato prima da Hasse e originariamente concepito per le nozze di Giuseppe II (con uno sguardo alla sua probabile iniziazione massonica), rappresenta in Paisiello un ulteriore tentativo di aggiornamento stilistico, da lui stesso illustrato in una lettera a Galiani (8 gennaio 1781):

Nella medesima ci ho faticato moltissimo, perché ho voluto sortire dalli inconvenienti che si fanno nelli teatri d'Italia, avendo affatto escluso passaggi, cadenze e ritornelli, e quasi tutti i recitativi l'ho fatti strumentati.<sup>1</sup>

I recitativi strumentati, le parti vocali strettamente attinenti al contesto e poco disponibili alla variazione sono gli elementi che avevano contraddistinto la cosiddetta 'riforma' viennese degli anni Sessanta (quella di Calzabigi-Gluck). Lo scenario in cui si colloca il *Barbiere* è quindi caratterizzato da una 'ricapitolazione' accelerata delle tendenze più avanzate del teatro musicale europeo. Non è infine improbabile che la ripresa dell'*Alcide* (rappresentato nel giorno dell'onomastico dell'imperatrice il 25 novembre 1780, anno in cui Giuseppe II aveva visitato le Russie portandosi via con sé due opere buffe del tarantino, *I filosofi* e *La finta amante*) avvenisse pure sotto il segno della Fratellanza: a Caterina, che ebbe lei stessa un suo infervoramento massonico, sarà dedicata la stampa del *Carmen Seculare* di François-André Philidor (1788), opera esemplare e rappresentativa dell'Ordine. Paisiello si servì forse di quella anziana festa teatrale per irrobustire i suoi legami con ambienti e personaggi influenti e vicini alla massoneria: raccomandò l'*Alcide* alla regina di Napoli e si preoccupò di inviarne a Vienna la partitura assieme a quella del *Barbiere*; non è difficile scorgere in questi contatti un ulteriore

---

<sup>1</sup> Cit. in FAUSTO NICOLINI, *Dal carteggio dell'abate Galiani*, «La Critica», II, 1904, p. 513.



Domenico Mombelli (1751-1835), il primo Almaviva italiano. Tra i maggiori tenori del tempo, partecipò alle prime rappresentazioni di *Elvira* di G. Paisiello (Odorico) e di *Demetrio e Polibio* di G. Rossini (Demetrio). Fu anche compositore. Padre di Ester (n. 1794) e Anna (n. 1795), cantanti assai note e molto amate da Stendhal.

tentativo di avvicinamento all'imperatore austriaco, e al tempo stesso la volontà di mantenere vivo il legame con la corte borbonica di Napoli, dove Paisiello nuovamente approderà di lì a poco.

Viceversa le prime produzioni comiche di Paisiello presso gli imperiali teatri non furono caratterizzate da particolari novità, ma anzi da recuperi e da ulteriori ricapitolazioni. *Lo sposo burlato* (1778) si avvale di un libretto di Casti modellato su quello del *Socrate immaginario* di Galiani e Giovan Battista Lorenzi per Paisiello medesimo (Napoli 1775); il soggetto antiquario, reso più variopinto da balli e marce, appagava sia una idea tradizionale di comicità (la messa alla berlina di storia e filosofia) sia il gusto corrente per forme spettacolari articolate. Ne *I filosofi immaginari* (1779), su testo di Giovanni Bertati, si tentano invece soluzioni più varie della tradizionale sequenza recitativo-aria (arie brevi e concertati posti all'interno degli atti). Indicativo pure *Il duello*, a San Pietroburgo nel 1780, su libretto di Lorenzi recuperato dall'edizione di Napoli 1774, che viene in Russia prosciugato ad atto unico – stessa sorte toccherà al più tardo *Mondo della luna* (1782) – con ampio finale dove ricorrono motivi dell'*ouverture*. Nella versione russa le parti in dialetto vengono soppresse e gran parte dei recitativi secchi cassati; la strumentazione 'aggiornata' con uso più generoso di fiati. Riadattamenti dovuti sì ad una prassi invalsa, ma anche resi in certo qual modo necessari dall'assenza di un poeta di corte di gradimento del musicista: Marco Coltellini, uno dei protagonisti dalle tumultuose vicende 'riformistiche' viennesi degli anni Sessanta, era morto nel 1777 e non v'era nessuno in circolazione che potesse corrispondere alle esigenze di brevità delle rappresentazioni reclamate da Caterina e alla totale incomprendenza dell'italiano da parte del pubblico locale, confezionando libretti conformi alle necessità. Le pressioni di Paisiello nei confronti di Lorenzi tramite il solito Galiani perché gli facesse pervenire nuovi libretti in quantità andarono perlopiù disattese. In quest'ottica si colloca anche il recupero più clamoroso (1781), quello del libretto della *Serva padrona* di Gennaro Antonio Federico, a distanza di mezzo secolo dalla celebre intonazione pergolesiana ed espressione di un genere, l'intermezzo, ormai datato e caratteristico della prima generazione del 'comico musicale'.

La rappresentazione della commedia di Beaumarchais a San Pietroburgo, Teatro al Ponte Rosso (2 luglio 1780) da parte dei Petits Comédiens du Bois de Boulogne, protagonista forse l'allora celebre Marie-Thérèse Maillard, portò aria nuova e schiuse un nuovo orizzonte polemico al genere della commedia borghese e ai suoi esiti musicali. Paisiello vi colse subito le potenzialità operistiche, potendo così disporre di un soggetto compiuto e dotato di un ritmo scenico già propriamente teatrale, aggiornato nei temi (la commedia originale è di pochi anni prima: 1775) nonché breve e quindi gradito al-

l'Imperatrice. La tradizione ha a lungo assegnato, per via inerziale, il libretto a Giuseppe Petrosellini, librettista di Galuppi, Anfossi, Mozart (*La finta giardiniera*, 1775), Cimarosa e dello stesso Paisiello (*Le due contesse*, 1776). Si tratta di una congettura priva di fondamento e ormai del tutto screditata. Il librettista era impegnato in quell'epoca a Roma con Cimarosa per *Il pittor parigino* (1781) e con Anfossi per *Lo schiavo delle Amazzoni* (1782) e pare difficile che trovasse il modo di acconciare a libretto un soggetto così singolare per una piazza tanto importante, e che lo facesse così male (il libretto del *Barbiere* manifesta a più riprese goffaggini linguistiche tali da escludere la mano di un librettista italofono). Due comunicazioni dello stesso Paisiello al fido Galiani infine fugano ogni dubbio (l'enfasi è mia):

Gli fò sapere, che fin dalli ventitré dello scorso Novembre ho spedito per un Corriere di Vienna a questo Sig: Conte Rosomofski un'opera nuova da me fatta e che andò in scena alli 15 di Settembre nel piccolo Teatro dell'Ermitaggio di S.M.I. l'Imperatrice intitola il *Barbiere* di Siviglia, come credo che lei conosca la commedia Francese, *di dove si è tradotta in versi italiani*.

Questa Opera (come credo che il Sig<sup>r</sup> Consigliere lo sappia) è una commedia francese del Sig. Bonmarché, *ed io l'ho fatta tradurre in versi in lingua italiana*. Spero che gli piacerà la distribuzione delli pezzi di musica da me fatta, *ma non sarà contento della Poesia, avendo dovuto uniformarmi alla necessità della mancanza che qui abbiamo riguardo a' Poeti*.<sup>2</sup>

Il concetto di 'traduzione', ribadito a più riprese, è in sé estraneo alla tradizionale messa a punto di un libretto, che resta a tutti gli effetti una riscrittura con le proprietà del nuovo genere. In secondo luogo l'insoddisfazione nei confronti della poesia – congiuntamente alla giustificazione offerta dall'assenza di librettisti – sembra più plausibile se a curarsi dell'adattamento fu effettivamente un raffazzonatore locale piuttosto che non un librettista residente all'estero convocato all'occorrenza. La collocazione delle arie e dei concertati, che Paisiello assegna a sé medesimo, fanno pure pensare ad uno 'scenario' preliminare steso dal compositore come guida per un versificatore non troppo esperto. Del resto, Paisiello aveva ben chiare le idee sulle qualità necessarie a un'opera in musica presso la corte di Caterina II, uniformate al gradimento dell'Imperatrice e al *cast* disponibile. Una nuova lettera indirizzata a Galiani nel 1781 le elenca minuziosamente:

<sup>2</sup> Cit. in MICHAEL F. ROBINSON, *Giovanni Paisiello: a thematic catalogue of his works*, 2 voll., with the assistance of Ulrike Hofmann, Stuyvesant (N.Y.), Pendragon Press, 1991-94, I, p. 324.



Ulysse Parent (m. 1879), *Felice Pellegrini nella parte di Figaro*. Pellegrini (1774-1832) impersonò nello stesso anno (1819) al Théâtre des Italiens di Parigi sia il Figaro di Paisiello sia (prima esecuzione nella capitale francese) quello di Rossini. Prese parte alle prime parigine anche del *Turco in Italia* (Geronio), della *Gazza ladra* (Podestà), *Cenerentola* (Dandini). Fu ammiratissimo da Stendhal.

Quello poi che dovrà raccomandarglisi è la brevità perché non deve durare più di un'ora e mezza, e se sarà più breve più si farà onore. Non deve essere che in un solo atto, o pure due, solamente a cinque o quattro personaggi, i caratteri dei quali glieli spiegherò qui sotto, e che attualmente sono al servizio di questa imperial corte. Un buffo caricato il quale fa eccellentemente la parte di vecchio, di padre, di tutore geloso, di filosofo. Un secondo buffo caricato, il quale lo può paragonare a Gennaro Luzio. Il tenore può paragonarlo a Grimaldi. Abbiamo una buffa che fa eccellentemente qualunque carattere caricato. Abbiamo un'altra donna la quale recita il mezzo carattere, la quale fa la parte eguale con l'altra; e questo glielo avviso acciò che il poeta possa regolarsi per la distribuzione dei pezzi di musica, acciò una non possa dire che ha meno dell'altra. Eccogli descritta la compagnia che si trova qui al servizio, onde sopra di questi caratteri deve il poeta travagliare. Gli avverto, pochi, pochissimi recitativi, perché non s'intende la lingua; pezzi di musica quanti ne vuole, in arie, cavatine, duetti, terzetti e finali all'uso di Napoli: che vi siano dentro degli accidenti. Il libro deve essere tutto in lingua italiana, ma che non sia un basso comico: basta che sia di carattere.<sup>3</sup>

Il fatto che il libretto del *Barbiere* sia a tutti gli effetti una traduzione lineare del testo originale – sempre riconoscibile e da cui deriva anche la suddivisione in quattro atti, inconsueta in un'opera – riversato in forme operistiche, è ulteriore motivo di interesse. Raramente una *pièce* teatrale o qualsiasi altra fonte aveva fornito ad un libretto non solo i caratteri (il tutore geloso, il secondo buffo caricato, vedi sopra) ma anche l'impianto scenico definitivo, ricalcato punto per punto, e il materiale verbale appropriato, già dotato di una sua comica musicalità. Si vedano ad esempio le precise derivazioni dell'«aria di catalogo» di Figaro («Scorsi già molti paesi») e ancor più della celeberrima aria «della calunnia», con la sua effettistica di carattere figurativo, dalla commedia originale, derivazioni evidenti tanto nella versione piomburghese quanto nella successiva rivisitazione di Sterbini per Rossini:

La calomnie, monsieur! [...] D'abord un bruit léger, rasant le sol comme hirondelle avant l'orage, *pianissimo*, murmure et file, et sème en courant le trait empoisonné. Telle bouche le recueille, et *piano, piano*, vous le glisse en l'oreille adroitement. Le mal est fait; il germe, il rampe, il chemine, et *rinforzando* de bouche en bouche il va le diable; puis tout à coup, ne sais comment, vous voyez calomnie se dresser, siffler, s'enfler, grandir à vue d'œil. Elle s'élance, étend son vol, tourbillonne, enveloppe, arrache, entraîne, éclate et tonne, et devient, grâce au ciel, un cri général, un *crescendo* public, un *chorus* universel de haine et de proscription. Qui diable y résisterait.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Cit. in SALVATORE PANAREO, *Paisiello in Russia*, Trani, Vecchi, 1910, pp. 26-27.

<sup>4</sup> PIERRE-AUGUSTE CARON DE BEAUMARCHAIS, *Le barbier de Séville*, in ID., *Œuvres complètes*, Paris, Firmin-Didot Frères, 1865, pp. 77-130: 87.

Simili passi sono musica per le orecchie di un musicista buffo, e il pezzo è già fatto per metà. E così pure per i duetti, i concertati e le scene più spiccatamente farsesche, come quella tutta giocata sul filo della tradizione della commedia dell'arte che vede Bartolo alle prese con «L'Eveillé», da cui Paisiello ricava il terzetto del secondo atto. Il contatto con la commedia di Beaumarchais non si perde in alcun momento ed anzi essa esce dal trattamento paisielliano a testa alta, dotata di un valore aggiunto, la musica, e mai stravolta o asservita alle ragioni dell'opera. Da quello che par essere un limite – e forse, in un'ottica propriamente librettistica, lo fu –, l'assomigliare il libretto del *Barbiere* fin troppo ad una traduzione pedestre dell'originale in prosa, derivano alla lunga le singolari proprietà di una forma teatrale 'di confine', percepibili anche nelle soluzioni propriamente drammaturgiche dell'opera.

Non si fatica infatti a cogliere nella musica di Paisiello tratti residui di comicità teatrale, in senso ampio, mutuati dalla commedia di partenza. Una delle prerogative dell'opera del secondo Settecento, maturata anche a seguito dell'osservazione critica del teatro di parola, fu la plasticità delle forme musicali, adattate a testi di varia conformazione ponendo in rilievo lo sviluppo dell'azione, esterna o psicologica. È questa l'epoca in cui, anche nell'opera buffa, si tentano strade meno scontate, alla ricerca di un'invenzione formale che perlomeno nelle scene più importanti e strategiche possa sorprendere e divertire lo spettatore con forme differenziate di comunicazione scenica. La sortita di Figaro ne è un esempio. Chitarra sulle spalle, Figaro si prefigura una canzone, la improvvisa scribacchiando e la musica di Paisiello se ne appropria. Gli capita di indugiare, con una affermazione in sé assurda («Oh! quando ci saranno gl'istromenti / con quest'aria farò certo portenti»), la musica cede al recitativo, per poi riprendere. Ci si muove allora su più piani: quello dell'aria posta ad apertura di scena, quello del 'canto nel canto', quello infine di una assurda contrazione temporale, visto che già ascoltiamo quello che Figaro non ha ancora finito di comporre. Ma di duetto si tratta; al contrario dell'opera seria della tradizione, in cui nei pezzi d'assieme i personaggi generalmente si susseguono a breve distanza e sono già di solito compresenti in scena (per cui il brano cristallizza e codifica una situazione già espressa dal recitativo precedente), qui il duetto non conclude un percorso già intrapreso bensì 'accade', rappresentando un incontro inaspettato per entrambi i protagonisti e muovendosi quindi sul filo dell'azione («Ma!... quel soggetto l'ho visto altrove...»). Si profila a questo punto uno dei primi elementi ritmico-melodici minimali che fanno da sfondo all'azione, di cui il *Barbiere* è così ricco: una quartina seguita da una breve figurazione puntata, replicata per un'intera ampia sezione. In sé un niente, ma un niente calcolato ed utile a dar rilievo a quanto si vede in scena, e alla declamazione cir-



1



2

1. Giuseppina Ronzi de Begnis (1800-1853). Leggenda in alto: «Rôles de Rosina dans le Barbier de Séville de Paësiello et de Rossini. Théâtre Royal Italien». Partecipò alle prime rappresentazioni di diverse opere, tra le quali le donizettiane *Sancia di Castiglia*, *Fausta*, *Buondelmonte* (la *Maria Stuarda* censurata), *Roberto Devereux*.

2. Pierre Maleuvre (1740-1803), Vincenzo Felice Santini (1798-1836). Leggenda in alto: «Costume de Santini, rôle de Figaro dans le Barbier de Séville. Th. Royal Italien». Partecipò alle prime parigine della *Sommambula* (1831) e del *Pirata* (1832).

cospetta di Figaro e del Conte. Le espressioni di sorpresa dei personaggi assumono gradatamente una maggiore stabilità, di pari passo con il reciproco riconoscimento che sfocia in un primo *a due* e nel dialogo successivo.

Altri momenti in cui la dinamicità del teatro parlato viene riproposta col linguaggio dell'opera nel breve arioso di Figaro incuneato nel recitativo di I.2 («L'invidia, oh Ciel!»), che trasforma in musica la facile retorica di chi si lagna delle proprie disgrazie, nel 'duetto mancato' a I.6, quando Rosina vorrebbe replicare entusiasta alla cavatina del Conte («Saper bramate», forse ispirata a Paisiello dal mandolinista Zaneboni dei Petits Comédiens) ed inizia a farlo sui motivi della serenata ma viene bruscamente interrotta; la 'gelosia' si chiude e da qui decolla la peripezia successiva:

ESEMPIO 1 – *Il barbiere di Siviglia*, I, n. 6, Canzone, bb. 101-109<sup>5</sup>

ROSINA

Dun - que Lin-do - ro o - gni mat - ti - na le di lui

CONTE

pe - ne al - la Ro - si... Ser-rat'ha la fi - ne-stra

Recitativo

Simili espedienti si giocano tutti sulla finzione propriamente operistica che nei momenti di maggiore coinvolgimento chiama i personaggi ad esprimersi col linguaggio della musica, laddove la parola, ossia il recitativo, parrebbe a seguito del contesto assai più logica; ed è quanto determina il fascino di quei pur brevi momenti in cui fra la commedia e l'opera si produce una singolare frizione, sul filo di un realismo teatrale continuamente messo in discussione dall'irrealtà dell'elemento musicale.

<sup>5</sup> Gli esempi musicali sono tratti da GIOVANNI PAISELLO, *Il barbiere di Siviglia*, edizione critica a cura di Francesco Paolo Russo, Laaber, Laaber-Verlag, 2001.

In merito al 'realismo musicale' l'aria 'di studio' tutta allusiva a Lindoro che Rosina canta facendo addormentare Bartolo, «Già riede primavera» nell'atto III, funziona in modo diverso. Sul piano musicale si tratta di un brano improponibile, una bolla d'aria tutta scalette e arpeggi in giù e in su, dritto e rovescio, nel tempo di siciliana minore dei pastori e ninfe d'Arcadia con tanto di daccapo: ma ciò adempie ad una precisa funzione drammatico-comica, determinata proprio dalla scarsa qualità della musica, che cagiona l'assopimento del tutore e fa scattare in lui la voglia di esibirsi a sua volta nella dinoccolata 'Seghidiglia' di Spagna che lo mette ulteriormente in ridicolo.

Altrove l'elemento strettamente operistico prende com'è naturale il sopravvento. L'espansione temporale di alcuni momenti, che determina liricità, va tutta a vantaggio dell'analisi psicologica dei protagonisti; in quei casi la distinzione fra pensiero e azione può essere sottilmente valorizzata divenendo essa stessa elemento drammaturgico. Nel terzetto tra Rosina, il Conte e Bartolo dell'atto II («Ah! Rosina!» – «Voi, Lindoro?») la musica si avvale di elementi minimali che costituiscono per tutta la prima parte un semplice sfondo alla parola-azione: il testo cantato è costituito solo da frammenti declamati su formule altrettanto essenziali e antimelodiche. In corrispondenza dell'«a parte», in cui i personaggi esternano i loro pensieri (*Larghetto*, «Ah! chissà questo suo foglio / quando leggere potrò» *etc.*), gli spunti motivici divengono più significativi, le parti si sovrappongono senza che per questo si perda l'individualità dei diversi punti di vista. Altri casi di dilatazione temporale a vantaggio dell'analisi affettiva nelle 'melodie lunghe' di cui Paisiello è indiscusso maestro; fra le tante il motivo di Rosina con cui inizia il duetto con Bartolo dell'atto I, «Lode al Ciel che alfine aperse», che con la sua sensuale e trasognata liricità (pensiero) contrasta vivacemente con il nervosismo stizzito con cui il tutore replicherà di lì a poco (azione: «Una carta? Cos'è quella?»). Rosina dilata una semplice quartina di testo fino a farle raggiungere la misura di oltre settanta battute di musica, tutte indugi e sospiri, di cui qualche eco troviamo nel «Porgi amor» che il medesimo personaggio, accasato, invecchiato e con tutt'altra disposizione di spirito, canta ad apertura d'atto nelle *Nozze mozartiane*.

Ma il sottogenere di maggior spicco in un'opera buffa, buono per tutte le stagioni, resta il concertato degli equivoci, in cui si condensa il succo dell'azione comica. Nel *Barbiere* di Paisiello questo luogo comune delle forme operistiche si materializza nel quintetto a III.11-12, ch'è poi il finale d'atto. Al di là della funzione specifica che il brano assolve nel quadro di quest'opera, i caratteri, gli elementi musicali di cui è composto e il suo svolgimento lo rendono tipico nel quadro del repertorio in voga in quegli anni. Non sarà allora eccessivo, né sopravvalutativo, visto che vi si ritrovano molti dei ca-



1. Sébastien Cœuré (disegnatore; 1778-m. dopo il 1831) – Jean Prudh'on (incisore; n. 1778), Thénard nella parte di Figaro (Auguste-Pierre-Louis Chevalier-Perrin; 1779-1825).

2. Luigi Lablache (1794-1858) nella parte del Figaro rossiniano. Incisione colorata di Johann Christian Scholler (1782-1851).

ratteri di tante e tante altre pagine di simile fattura, trarne qualche conclusione di ordine anche più generale.

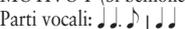
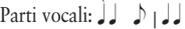
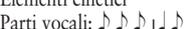
L'ascoltatore moderno, avvezzo agli imponenti concertati e finali mozartiani delle *Nozze di Figaro* o del *Don Giovanni* potrebbe, al confronto con pagine come questa, maturare una opinione riduttiva legittima quanto tutto sommato inessenziale per ciò che riguarda il funzionamento di un oggetto musicale modellato sulla commedia parlata e finalizzato a una resa precipuamente teatrale. Non v'è un solo elemento compositivo in questo quintetto che si lasci ricordare per il suo valore strettamente musicale: un susseguirsi di comuni e banali formule melodiche, soluzioni armoniche immediate, passi contrappuntistici topici e paragonabili a tanti altri consimili. A livello di forma in grande neppure l'elaborazione motivica gioca un ruolo significativo, pur nel quadro di una strategia 'sonatistica': il procedere della vicenda, affidato ad una scansione formale tripartita, segue la logica dell'avvicendamento, con tempo centrale più circospetto, senza sviluppare più di tanto il materiale tematico introdotto. Eppure il brano ottiene l'effetto che persegue e l'ampia architettura regge: e per un pezzo di musica teatrale ciò significa il pieno raggiungimento degli obiettivi.

La vicenda raccontata in musica nel finale, che per essere «una spezie di commediola o di picciol dramma da sé», secondo la perspicua definizione di Da Ponte, risalta con una sua propria autonomia, è piuttosto articolata. Il Conte, sotto il falso nome di Don Alonzo, si è introdotto in casa di Bartolo; si lascia quindi credere che egli sia un allievo di Basilio delegato a sostituirlo per la lezione di canto. Basilio, sopraggiunto nel momento sbagliato, si ritira persuaso da una cospicua mancia, lasciandosi convincere di essere preda di un morbo misterioso. Il Conte può finalmente tessere la sua trama con Rosina e procurarsi le chiavi, mentre Figaro gli fa ripetutamente da spalla, finché Bartolo non si avvede del raggio ai suoi danni. Rosina, sdegnata dai controlli oppressivi del tutore, rifiuta ora apertamente di darsi in moglie a Bartolo, che addossa tutte le colpe a Figaro; confusione e stupore generale. La tabella seguente illustra passo passo lo svolgimento del discorso musicale in relazione al testo poetico (anche in questo caso derivato puntualmente dalla commedia) e il conseguente effetto teatrale complessivo.

LIBRETTO	STRUTTURA MUSICALE	EFFETTO TEATRALE
Scena XI ROSINA (Don Basilio!) CONTE (Giusto Cielo!) FIGARO (Questo è il diavolo!) BARTOLO Caro amico! ( <i>gli va incontro</i> )	<b>I tempo</b> ALLEGRO [→ ESPOSIZIONE] MOTIVO A (2/4, Mi <sup>b</sup> )  MOTIVO B  (A) (B)	SORPRESA DISSIMULATA. Le espressioni di sorpresa e l'andamento scandito e fluente della musica introducono la vicenda.  Il MOTIVO B, caratterizzato da rapide quartine <i>sottovoce</i> sul tempo forte, rappresenta i progetti celati, che debbono essere mantenuti occulti. L'andamento ostinato e strofico della musica sottolinea l'inevitabilità e l'automatismo della breve 'peripezia' che segue.
Siete ben ristabilito? Se non era Don Alonzo io da voi volea venir.		
DON BASILIO Don Alonzo!... ( <i>maravigliato</i> ) FIGARO Sempre intoppi! Vuole ormai farsi la barba? ( <i>battendo il piede</i> ) BARTOLO Dite un poco, miei signori... FIGARO (Io non posso più soffrir.)	Ripresa MOTIVO A  Ripresa MOTIVO B (Si bemolle)  → Si bemolle	PRONTEZZA DI SPIRITO DI FIGARO. Figaro, al secondo emistichio, toglie la parola a Basilio.
DON BASILIO Ma bisogna... CONTE Deh! tacete. Il Signor è già informato Che m'avete incaricato Di venir a dar lezioni.	Deviazione modulante  Nella parte vocale i tre vv. sono intonati in modo identico fra loro ma diverso dal resto	SI TENTA DI ZITTIRE BASILIO. Il Conte, distinguendosi nel canto, tenta a sua volta di far tacere Basilio.

DON BASILIO La lezione!... Alonzo!... Come? ( <i>ancor più maravigliato</i> )	Pausa con punto coronato (Re) Ripresa MOTIVO B (Si bemolle)	BASILIO NON AFFERRA e il passo riprende il suo andamento iniziale. Il prolungamento delle figure melodiche e la loro iterazione indicano l'emergenza in corso.
ROSINA Deh! tacete.	Prolungamento e intensificazione del MOTIVO B	
DON BASILIO Ed ella ancora?		
CONTE (Dite a lui che siamo d'accordo...) ( <i>piano a Bartolo</i> )		SI OTTIENE IL SILENZIO DI BASILIO. L'allineamento forzato di Basilio agli altri personaggi è indicato dall'intonazione del v. di chiusura della strofa (neretto), che recupera una clausola già ascoltata (v. sopra).
BARTOLO (Non ci date una smentita!) ( <i>piano a Don Basilio</i> )		
DON BASILIO (Ah! sì sì: d'accordo son.)		
BARTOLO E così, che fa il curiale? ( <i>forte</i> )	STRETTA C (come sulle note dell'accordo di tonica)	ALTRO EQUIVOCO. L'allarme generale che solleva la sola menzione del curiale è predisposto dal libretto e enfatizzato dall'incalzante ripetizione di frammenti melodici affini sulle ripetizioni della parola 'curiale' (per una sorta di rima musicale).
FIGARO Via, finite col curiale!		
DON BASILIO Cosa dite del curiale?		
CONTE Voi parlaste col curiale? ( <i>sorridendo</i> )		
ROSINA Ma cos'è questo curiale?		
DON BASILIO No, nol vidi, no, il curiale. ( <i>impazientato</i> )	Pausa con punto coronato	
CONTE (Procurate ch'egli parta ( <i>piano a Bartolo</i> ) Perché temo che ci scopra.)	MOTIVO D (valori lunghi sulle note dell'accordo di tonica)	BARTOLO RAGGRATO. Su un nuovo motivo il Conte porta Bartolo dalla sua parte: solito motivo ai due personaggi.
BARTOLO (Dite ben, così farò!) ( <i>piano al Conte</i> ) Ma che male vi sorprese? ( <i>a Don Basilio</i> )		
ROSINA Dite, dite, fu un dolore...	Variante MOTIVO B (area di Do minore)	SI INSISTE SULLA MALATTIA DI BARTOLO. Il recupero modificato del motivo riavvia la vicenda in corrispondenza di una breve sezione di sviluppo motivico.
DON BASILIO Non v'intendo... ( <i>in collera</i> )		
CONTE Si signore, ( <i>mettendogli una borsa in mano</i> )		
Vi domanda qui il dottore. Nello stato in cui voi siete, Cosa qui veniste a far?	Declamazione. Valori lunghi in orchestra. 'Sesta napoletana'	SI COMPRA IL SILENZIO DI BASILIO. Il Conte, con dilatazione dei valori ritmici e tono allusivo e serio, tenta di persuadere Basilio, che soldi in mano inizia a cedere.
FIGARO Egli è giallo come un morto!	Variante MOTIVO B (area di Do minore)	
DON BASILIO Ah! Comprendo.		
CONTE Ve l'ho detto. Presto a casa, andate a letto, Voi ci fate spiritar!		
FIGARO Oh che viso! Andate a letto!	MOTIVO A (→ Mi bemolle) [→ RIPRESA]	BASILIO ALLONTANATO UNANIMEMENTE. La ripresa ultima dei due motivi principali nella tonalità di impianto definisce il compimento
BARTOLO Qui c'è febbre. Andate a letto! ( <i>tastandogli il polso</i> )		

ROSINA Febbre! Tremo. Andate a letto.		della prima parte dell'azione drammatica.
DON BASILIO Dunque a letto devo andar?	(C)	
ROSINA, CONTE, FIGARO, BARTOLO Senza dubbio!		
DON BASILIO Miei signori! ( <i>guardando tutti</i> )	MOTIVO B (Mi bemolle)	
Troppo ben non sto in effetto, Torno a casa e vado a letto. E così meglio sarà.	Imitazioni (E)	Le imitazioni in 'stretto' dall'acuto al grave e con effetti di eco – come si addice al registro comico – e il recupero dei due temi accessori (C e D) predispongono a mo' di ricapitolazione la chiusa finale. In particolare il motivo D, impiegato al momento dell'intesa e dell'ammiccamento fra il Conte e Bartolo, indica che Basilio ha intuito il raggio e accetta di andarsene per sola convenienza.
BARTOLO A doman se state bene... ( <i>a Don Basilio</i> )	STRETTAC (Mi bemolle) [CODA]	
CONTE Io da voi sarò a buon ora. ( <i>a Don Basilio</i> )		
FIGARO Via non state tanto fuori. ( <i>a Don Basilio</i> )		
Presto a casa andate là!		
ROSINA Don Basilio buona sera!		
DON BASILIO Se la borsa qui non era...	MOTIVO D (Mi bemolle)	
BARTOLO, FIGARO, CONTE, ROSINA Buona sera, buona sera.		
BASILIO Buona sera... io vado già. ( <i>partendo</i> ) Deh partite, andate là! ( <i>Don Basilio parte</i> )	Imitazioni (E), STRETTA (C), CHIUSA (Mi bemolle)	PROBLEMA BASILIO RISOLTO. Conclusione della forma sonata.
Scena XII	Il tempo	
BARTOLO Quell'uomo certo, no, non sta bene. ( <i>d'un tono importante</i> )	MODERATO. MOTIVO F (3/4, Do minore) Parti vocali: 	TUTTI CERCANO DI CONVINCERSI A VICENDA CHE BASILIO È EFFETTIVAMENTE MALATO. I personaggi adottano il medesimo schema ritmico-declamatorio; in orchestra un tessuto motivico unitario fa da sfondo alle azioni dei personaggi.
ROSINA Egli ha negli occhi per certo il foco.		
CONTE L'aria notturna l'avrà colpito.		
FIGARO Eh via si vede che non sta ben.		
Su, si decida. ( <i>a Bartolo</i> )		
CONTE Pria di finire, Madama ascolti Ciò ch'è essenziale Per cantar ben.	MOTIVO F (Sol minore) Parti vocali: 	IL CONTE FINGE DI INIZIARE LA LEZIONE. A 'Don Alonzo' vengono assegnati valori più lunghi, distinguendolo così dal contesto e sottolineando la finzione in atto.
BARTOLO Mi pare in vero ( <i>a Figaro</i> ) che fate apposta Perché non veda. Non vi mettete Davanti a me.	Elementi cinetici Parti vocali:  Intervalli ampi	BARTOLO SI INQUIETA, recuperando dello schema ritmico antecedente.
CONTE (Abbiam le chiavi, ( <i>piano a Rosina</i> ) e a mezzanotte Noi qui verremo.)	MOTIVO F (Si bemolle) Parti vocali: 	IL CONTE CONTINUA A TESSERE LA SUA TRAMA, adottando la sequenza ritmica che già lo contraddi-

FIGARO Veder volete... ( <i>mettendogli lo sciugamono sotto il collo</i> )	Elementi cinetici Parti vocali: 	stingueva. FIGARO DISTRAE BARTOLO con un ulteriore espediente: lo schema ritmico è quello dell'avvio.
Ahi! Ahi... BARTOLO Cos'è?		
FIGARO Non so, qualcosa m'entrò in un occhio... ( <i>accostandosi con la testa</i> )		
BARTOLO Non strofinate! FIGARO E' l'occhio manco; faccia il piacere, Soffiate un po'. CONTE Quel che riguarda Il vostro foglio, io mi trovai In tale imbroglio, E fui obbligato...	MOTIVO F (Si bemolle) Parti vocali: 	IL CONTE CONTINUA A TRAMARE col suo ritmo distintivo.
FIGARO Oh! Oh! Oh! Oh! ( <i>da lontano per avvertirli</i> ) CONTE Che il travestirmi Non fosse inutile.	Elementi cinetici	
BARTOLO Bravi! Pulito! ROSINA (Ah me meschina! Cosa sarà?) BARTOLO Brava Madama: non si sgomenti. Sugl'occhi miei, in mia presenza, Simile oltraggio a me si fa?	MOTIVO F (Si bemolle) Parti vocali:   Elementi cinetici Parti vocali:   → Si bemolle	BARTOLO ESCE ALLO SCOPERTO. L'adozione del ritmo del Conte e di Figaro sta ad indicare che Bartolo ha inteso il raggio.  LA SITUAZIONE PRECIPITA: il motivo conduttore della sezione si dissolve; la lunga tirata di Bartolo immette nel clima tumultuoso dell'ultima sezione.
CONTE Cos'avete mio caro Signore?  Se così voi prendete l'errore, Vedo bene, che qui la Signora Vostra moglie giammai non sarà. ROSINA Io sua moglie! mi guardin gli Dei! Tristi giorni d'aver passerei, Ed in mano d'un vecchio geloso Perderei la mia gioventù. BARTOLO Cosa sento! Ch'ascolto! Ch'orrore! ROSINA E darò la mia mano ed il core A colui che saprà presto trarmi Da sì nera e sì ria schiavitù!	<b>III tempo</b> <b>ALLEGRO PRESTO</b> (C, Mi bemolle). MOTIVO G Parti vocali:  e derivati	SCONTRO APERTO. I decasillabi generano un belligerante ritmo anapestico che la musica fa proprio.  ROSINA RIFIUTA APERTAMENTE DI SPOSARE BARTOLO

## BARTOLO

Soffocar dalla rabbia mi sento!  
Se non crepo davvero è un portentoso.  
Ah! tu sei la cagion maledetto:

Dalle scale ti vuol far saltar. (*a Figaro*)

## FIGARO, CONTE, ROSINA

A quegli occhi che spirano foco,  
A quel gesto così spaventato,  
Ah! si vede ch'è pazzo arrabbiato,  
C'è bisogno di farlo legar.

## BARTOLO

Ah! mi sento nel seno un gran fuoco!  
Son da tutti così assassinato!  
Questi infami me l'han da pagar.

## BARTOLO FURIOSO CON FIGARO

**Omofonia** a 3; parole interrotte da pause

**Imitazioni** dal grave all'acuto; declamazione rapida su



**Contrapposizioni** testuali (tre voci contro una voce)

TIMORE E CONCITAZIONE GENERALE; risorse tradizionali del concertato di stupore: balbettii, alternanza di omofonia e imitazione etc.

ISOLAMENTO DI BARTOLO E SITUAZIONE DI SCOPERTA ROTTURA. Bartolo canta fuori sincronia cogli altri. La rima «farlo legar/l'han da pagar» sancisce definitiva separazione.

I motivi impiegati sono relativamente numerosi e più che essere soggetti a sviluppo, nel senso classico del termine, si susseguono o riappaiono in relazione al testo e alla sua conformazione metrica, a sua volta correlata ai contenuti narrativi. La continuità musicale è parallela al susseguirsi delle azioni in scena. Se la scena nasce, come nasce, da continui imprevisti, la concezione unitaria della forma, ossia la sintassi, deve cedere il passo ad un disegno paratattico, qui articolato in tre tempi.

Un livello preliminare di comicità deriva dai motivi medesimi, secondo modalità molteplici – ciò accade evidentemente anche in altre situazioni dell'opera, ma nei concertati assume maggiore evidenza, in quanto le diverse comicità dei personaggi hanno modo di confrontarsi. Nel rapporto fra orchestra e parti vocali, che oscilla in modo spesso imprevedibile, si colgono strategie significative. Il motivo iniziale si distribuisce in sei battute solo orchestrali e due con presenza di parti vocali, il tutto ripetuto due volte in modo assai simile per un totale di sedici battute:

ESEMPIO 2 – *Il barbiere di Siviglia*, III, n. 16, Finale, bb. 1-8



Lo sbilanciamento del rapporto 3:1 ogni otto battute e il profilo melodico che culmina a bb. 5-6 con una figura ascendente interrotta da pausa conferiscono al passo un carattere interrogativo, parzialmente risolto dall'attacco di Rosina e poi di Figaro. La musica acuisce qui la curiosità dello spettatore, che attende la reazione dei due personaggi all'arrivo inatteso di Basilio.

Le ripetizioni di sezioni del testo, quasi sempre decise dal musicista e spesso indicative della sua lettura del testo, talora assumono per via ritmica (ossia per la distanza in cui le sillabe sono collocate) un carattere recitazionale e vengono percepite come una formalizzazione musicale delle insistenze del linguaggio recitato:

io da voi volea venir, io da voi vo lea ve nir!  
egli è gial- lo, egli è gial- lo, egliègialloegliègiallocome un mor- to

Le finzioni e le bugie palesi dei personaggi sono realizzate con i mezzi della musica (valori più lunghi o più brevi, salti intervallari allusivi, sillabazioni insistenti e meccaniche) laddove in una semplice recitazione spetterebbe al 'tono' fare la differenza. Il tentativo del Conte di zittire Don Basilio con una sfilza di ottavi ben scanditi è al contempo sentenzioso e stizzito; le artificialità e le ridondanze del profilo melodico ne mettono in rilievo il carattere inautentico:

ESEMPIO 3 – *Il barbiere di Siviglia*, III, n. 16, Finale, bb. 84-92

The musical score for Example 3 consists of two systems. The first system shows the vocal line for the Conte, starting with a piano (*p*) dynamic, and the piano accompaniment. The lyrics are: "Il Si - gnor è già in for - ma - to che m'a - ve - te in - ca - ri -". The second system continues the vocal line with the lyrics: "ca - to di ve - ni - re a dar le - zion, a dar le - zion, a dar le - zion". The piano accompaniment in the second system includes a forte (*f*) dynamic followed by a piano (*p*) dynamic.

A questi metodi si aggiungono le convenzioni comiche più tipiche, come le ripetizioni ravvicinate e cantilenanti di segmenti motivici («Procurate ch'egli parta / perché temo che ci scopra»), che imitano il carattere d'un discorso che dev'essere udito da alcuni ma non da altri; le imitazioni ad eco («curiale - curiale - curiale», «A letto - a letto - a letto» etc.); la frammentazione di parole per stupore o paralisi collettiva e le sottolineature determinate dalla differenziazione a livello ritmico e motivico di un personaggio rispetto agli altri («A—que—gl'oc—chi,—che spi—ra—no fo—co» contrapposto a «maledet-



La bottega del barbiere in una stampa anonima tardo-settecentesca. Venezia, Fototeca della Fondazione Giorgio Cini.

tomaledettomaledettomaledetto»), che producono lo stesso effetto di una recitazione attonita da un lato, e isterica dall'altro; la dissociazione di un personaggio 'emarginato' dalle strutture motiviche degli altri («È pazzo, è pazzo, è pazzo» contro «Son da tutti assassinato»). E via dicendo.

Altro e complessivo motivo di comicità, stavolta a livello della forma 'in grande' consiste nell'avvicendamento 'fisiologico' dei motivi, concatenati secondo la normale logica armonica, ma funzionali essenzialmente al decorso drammatico, o nella loro ripresa identica (che sta a indicare che i problemi non sono ancora risolti). Il succedersi di eventi sonori paralleli al testo verbale costituisce uno sfondo mobile che riassume in sé l'andamento generale e il senso stesso dell'intrigo. L'accostamento spesso è comico per sua natura perché suggerisce l'idea di discontinuità e di alterità fra i personaggi e le loro aspirazioni, con tutte le conseguenze del caso:

ESEMPIO 4 – *Il barbiere di Siviglia*, III, n. 16, Finale, bb. 75-84

FIGARO

DON BASILIO CONTE

[segue es. 3]

Si succedono qui una figurazione in quartine, l'aggravamento dei valori in fase cadenzale su linea melodica discendente («Io non posso più soffrir»), l'entrata improvvisa e 'in levare' di Basilio («Ma bisogna...»), collocata in un registro più acuto e accompagnata da nuova figura melodica in orchestra, subito interrotta dal Conte («Deh tacete!»); a una perentoria cadenza verso Re maggiore si accompagna un ulteriore cambio di registro, di dinamica (da *f* a *p*) e di strumentazione. L'effetto è comico ancor prima che lo spettatore venga a conoscenza di ciò che 'Don Alonzo' ha da dire.

La tempistica con cui i fatti musicali avvengono e la loro estensione sono stabilite con cura. La quasi identica ripresa musicale sulle prime due strofe induce ad esempio un carattere di inevitabilità e automatismo nella vicenda che si va a rappresentare: l'arrivo di Basilio impone che tutti si diano un contegno perché i piani non vengano allo scoperto, la musica di conseguenza assume un carattere circospetto e circolare (in quanto la situazione è priva di soluzione e gira su se stessa). La stretta C sulla dominante (che corrisponde grosso modo alla chiusa dell'esposizione della forma sonata), viene fatta coincidere con la menzione del curiale, che getta alcuni personaggi nel panico: spetta alla finta malattia di Basilio ricondurre il tempo al suo naturale incedere, da cui anche la ripresa dei motivi A e B.

Tutta la scena XI, fino all'addio di Basilio, ossia il primo tempo del brano (*Allegro*), è condotta in forma sonata, la stessa forma dei primi e ultimi movimenti di sonate, quartetti, concerti, sinfonie etc. Una struttura caratteristica del genere strumentale ma spesso impiegata anche nell'opera in arie, concertati e finali. La logica sonatistica è fondata sul rapporto cinetico di tonica e dominante: da tale movimento armonico derivano il dinamismo del brano, la sua dialettica interna, la sua stessa ragion d'essere. Non ci sono intenzioni 'sinfoniche' nella scelta di applicarla ad ampie sezioni operistiche: la strategia deriva piuttosto dall'opportunità di applicare strutture collaudate a sostegno di ampie scene teatrali, dando luogo così a un doppio binario e a un duplice livello di comprensibilità. La forma sonata consente di imprimere una precisa direzione all'andamento musicale (e teatrale): il passaggio di alcuni elementi motivici da dominante a tonica (cfr. «Oh che viso! andate a letto!» e oltre) trasferisce sul piano della logica compositiva il compimento dell'azione scenica; la stabilizzazione sulla tonica è a sua volta il punto di arrivo della peripezia e la sua risoluzione: un 'buonasera' tanto esageratamente e comicamente replicato cui solo una cadenza perfetta finale può dare plausibilità.

Il secondo tempo, differenziato per andamento, ritmo e tonalità di partenza (*Moderato*, 3/4, relativa minore), inizia con un nuovo motivo (F) sufficiente a sostenere la sezione fino al termine conferendole un carattere compatto e serrato, che predispone a sua volta la frizzante parte finale. La finzione imbastita dal Conte assume nel *Moderato* rilievo puntuale: i valori assegnati ai sotterfugi sono doppi rispetto a quelli relativi alla restante parte del testo verbale: quando Bartolo li svela non esita ad allinearsi allo schema ritmico proposto dal Conte e la cosa rende evidente al pubblico che Bartolo ha infine mangiato la foglia («Bravi, pulito»), nonostante i diversivi congegnati da Figaro, espressi dalla musica come momenti cinetici.

La terza parte, infine, è quella più 'musicale', ossia determinata più che dalle battute serrate dei personaggi dalla struttura ritmico-tematica, a sua volta dettata dal ritmo anapestico del verso decasillabo: in effetti non accade niente di nuovo e i personaggi si limitano ad uscire allo scoperto; domina quindi l'effettistica sonora. Non è un caso che qui più che altrove ci si discosti dalla commedia, in cui i personaggi escono di scena alla spicciolata, lasciando Bartolo a sfogare la sua rabbia in totale solitudine: l'opera viceversa necessita dell'assieme e dell'accumulo di mezzi sonori da cui trae l'effetto di concitazione necessario nel finale 'intermedio', laddove il dramma non può che affidarsi alla voce tonante ed isterica del vecchio scornato. Contrasto di omofonia ed imitazioni, sovrapposizione testuali, accelerazioni e rallentamenti, formule ritmico melodiche mobili, selezione o accumulo dei personaggi coinvolti: al di là dell'interesse dei singoli elementi musicali lo svolgimento dell'azione amplifica

a dismisura le accelerazioni, l'affollamento o la rarefazione delle battute già proprie della commedia recitata.

Al di là della novità del soggetto e della singolarità della realizzazione, o forse proprio per questi motivi, il successo dell'opera fu discontinuo e differenziato di piazza in piazza. Nella sua prima fase russa il lavoro passò rapidamente dal Teatro Imperiale ad altri teatri cittadini (al Teatro Pubblico nel 1784-85); fu poi tradotto in russo e messo in scena da una compagnia locale (1790) e, ritradotto nella lingua d'origine, in francese nel 1797; giunse infine a Mosca nel 1797-1799. Le conseguenze più significative si ebbero però dall'adozione del *Barbiere* in terra viennese, e precisamente al Burgtheater (1783). Quella messinscena era stata preparata dalla presenza incessante sulla piazza viennese della commedia di Beaumarchais negli anni immediatamente precedenti (dal 1776 al 1783): proprio l'opera di Paisiello indurrà l'uscita dal cartellone della commedia, sostituendosi ad essa. Giuseppe II, interessato già da tempo alla produzione del compositore italiano, aveva favorito la scelta di quel lavoro intravedendone acutamente le singolari proprietà, che andavano in direzione della riforma del cartellone dei teatri viennesi da lui stesso sostenuta. Nella postfazione del libretto viennese le motivazioni di quella replica ed una sorta di ricapitolazione dell'estetica della commedia in musica (da cui anche la commissione del *Re Teodoro in Venezia* a Casti e Paisiello) e delle caratteristiche di questo teatro 'di confine':

Non v'è alcun che non sappia qual differenza passi tra il rappresentar una commedia recitando, e cantando. La necessità di parlare, di muoversi e di fare per certo modo ogni atteggiamento, e ogni gesto a legge di battuta, il rigore del tempo prescritto a ogni sillaba, e le difficoltà ed attenzione che con sé porta ed esige l'esatta esecuzione del canto, non lasciano spazio al cantore di far tutto quello che il comico attore può fare e lo costringono per così dire ad accennare in abbozzo le azioni. Non si meravigli però il cortese spettatore di questa Commedia se dagli attori italiani non è con tutte quelle grazie, e quei pregi di azione rappresentata che per propria lor confessione lo fu dalla valorosissima compagnia comica tedesca. Anche le scene che il traduttore italiano, fu obbligato di abbreviare per non esser troppo prolisso, tolgono in gran parte il fondo grazioso, e ridicolo di questa bella rappresentazione: a questo però può esser bastevole compenso la bellezza, ed eccellenza della musica, la suavità del canto, e l'indefesso studio della compagnia nostra di renderli con la sua diligenza sempre più accetta a un gentilissimo pubblico, e tanto verso lei benemerito.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> BARBIERE / DI / SIVIGLIA / *dramma giocoso* / IN QUATTRO ATTI / *da rappresentarsi* / NEL TEATRO DI CORTE / L'ANNO 1783. / IN VIENNA [P]RESSO Nob. de KURZBECK.

La prima italiana del *Barbiere* si ebbe a Caserta nel medesimo 1783, ma non si trattò del secondo battesimo ufficiale del compositore in terra partenopea data la riservatezza dell'occasione, di cui si hanno scarsissime notizie. Sulla scena napoletana Paisiello si ripresentò viceversa con un più rassicurante *Antigono* (1785), su soggetto al solito metastasiano. A Napoli il *Barbiere* giunse nel 1787, unica esecuzione in quella sede. È probabile che l'aspetto inusuale dell'opera (pur ricondotta alla tradizionale misura di tre atti e arricchita di un finale aggiunto per il Teatro dei Fiorentini) e l'intreccio propriamente 'comico', più che parodistico o paradossale, non rientrassero nelle preferenze del pubblico. A quel periodo risalgono opere assai più fortunate, dal *Pirro* (opera seria ma con finali 'd'azione', 1787), alla *Nina, opéra-comique* italiano con dialoghi parlati (1789-90): opere che parlano a loro modo un linguaggio intermedio, rivolto nuovamente ad una idea complessiva di teatro.

Uscito con danni tutto sommato lievi dalla Rivoluzione, il compositore fallì proprio nell'ultimo suo *exploit*, quello parigino. Il fiasco della *Proserpine*, su un antico soggetto di Quinault, composta per le scene napoleoniche dell'Opéra (1803), segna in fondo la fine di una specie teatrale: quella del teatro musicale commisurato, come dimensione e carattere complessivo, alla grandezza politica del committente, ossia di un certo modo sei-settecentesco di far opera. Al *Barbiere* va invece il merito di aver contribuito ad associare all'opera italiana le forme e i temi dell'attualità letteraria internazionale di impronta borghese, da cui, dimenticato Paisiello, deriverà una moltitudine di soggetti 'moderni'.

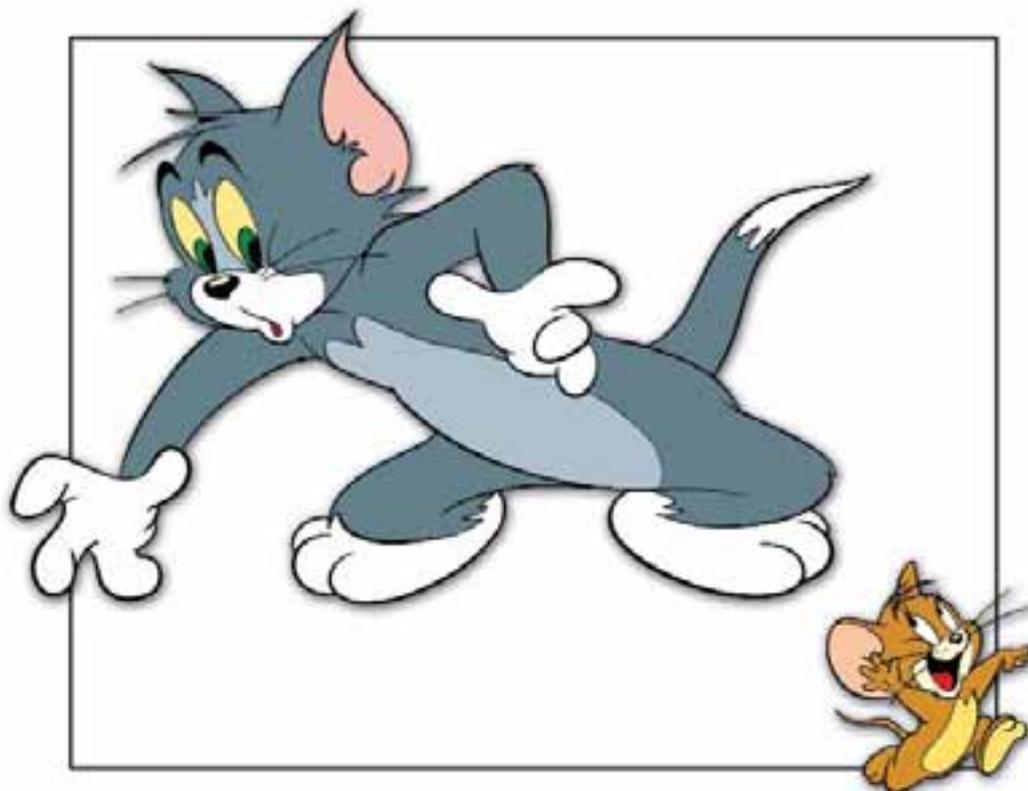
Marco Beghelli – Saverio Lamacchia

## Il vero Figaro

Il personaggio di Figaro è oggi – e da oltre un secolo – ben radicato nell'immaginario comune: una *maschera*, come Arlecchino, come Pulcinella. Ha un suo abito inconfondibile, dalla figurine Liebig d'inizio Novecento, ai cosiddetti 'calendarietti del barbiere' del dopoguerra, fino ai libri sonori con le opere narrate ai bambini di questi ultimi anni; ha un pensiero, un carattere, una verve ben definita; ha persino una sigla musicale tutta sua, affibbiatagli nel 1816 dal buon Rossini, diffusasi ben al di fuori del ristretto ambito melodrammatico d'origine e divenuta persino un simbolo sonoro di spensieratezza, di bonarietà, di dinamismo: «Larallallera, larallallà!».

Basterebbe analizzare, anche solo superficialmente, il repertorio dei cartoni animati di Hanna & Barbera, i vari episodi di *Tom and Jerry*, ad esempio, specie quelli dell'epoca d'oro prodotti da Fred Quimby negli anni Quaranta-Cinquanta, che ancora spopolano sui nostri teleschermi, per rendersi conto della portata del fenomeno: non troviamo soltanto la messinscena dell'intera, celeberrima cavatina di Figaro nella pomposa esecuzione del gatto, continuamente disturbata dai dispetti del topolino (in *The Cat above and the Mouse below*), ma – ciò che qui importa assai più – alcuni stralci dell'aria rossiniana divengono simboli musicali *tout court* per quelle colonne sonore: in particolare la coda vertiginosa che suona sulle parole «Ah bravo Figaro, bravo bravissimo», adottata in pianta stabile come immancabile sottolineatura della gran lena (la rapidità di un'azione, l'efficienza di un'impresa, la sfrenatezza di un personaggio), così come un tocco appena della *Marche funèbre* di Chopin è sufficiente a sottolineare ogni situazione di disfatta o la ninnananna di Brahms un momento di rilassatezza.

Ecco, dunque, chi è Figaro: un tipo «Bravo bravissimo» (come gli intraprendenti ragazzini dei concorsi musicali televisivi di Mike Bongiorno), uno pieno di idee, di trovate, di felici pensieri. Ne siamo tanto convinti che, quando torniamo ad assistere per l'ennesima volta all'opera rossiniana, non facciamo neppure caso al fatto che ogni sua iniziativa si tramuti di fatto in



Tom & Jerry. © Turner Entertainment Co.

fallimento, attribuendogli al contrario d'istinto il buon esito dell'intera vicenda. A ingannarci è proprio la musica affibbiatagli da Rossini, sin dal suo ingresso. Sappiamo con certezza l'effetto sortito dal *Sacre du printemps* stravinskiano sui parigini del 1913; non abbiamo invece purtroppo riscontri sull'impatto che una musica come la cavatina di Figaro potesse sortire fra i primi ascoltatori rossiniani. Chi scrive cova un desiderio irrealizzabile: essere un musicologo consapevole conoscitore della produzione operistica primottocentesca ma ignaro totalmente del *Barbiere* di Rossini, per farsi travolgere un giorno, all'improvviso, dall'ondata di piena che quel brano costituisce, e saggiare l'effetto che fa: sogno precluso a chiunque sia cresciuto nella nostra società occidentale, che prima dei dieci anni ci mette a contatto, in un modo o nell'altro, con quella musica, attraverso un cartone animato, un film, una pubblicità, inculcandola nel nostro patrimonio genetico, come *Fra Martino campanaro*. Rimane dunque a noi oggi concesso soltanto lo stupore che proviamo nel rilevare quanto fossero piatti e amorfi i versi proposti dal librettista di turno Cesare Sterbini:

Largo al factotum  
Della città.  
Presto a bottega,  
Che l'alba è già.  
La ran la lera,  
La ran la là.

e quanta vitalità abbiano poi ricevuto dalle note di Rossini, con le quali il testo si fa frizzante, incontenibile, pazzamente disarticolato, proprio com'è l'immagine di Figaro che ognuno di noi serba in corpo.

Avviene poi, un giorno, che allo spettatore più curioso capiti d'avvicinarsi all'omonima commedia di Beaumarchais, fonte drammatica dell'opera rossiniana, e di sentire per l'intera recita la mancanza incalcolabile di tale musica vitalizzante, col risultato che il personaggio rischia di uscirne più loffio di come lo conoscevamo. Ci avviciniamo allora fiduciosi all'opera di Paisiello, che di musica sopraffina ne ha una certa misura, e l'effetto tende ad essere il medesimo. La maschera soffoca la realtà. Ma chi è, dunque, il *vero* Figaro?

#### *La declinazione di un mito*

Gli annali del teatro e dello spettacolo in genere ci tramandano numerosissimi titoli con Figaro protagonista: alla trilogia francese di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais che dette notoriamente i natali al personaggio (*Le barbier de Séville*, 1775; *Le mariage de Figaro*, 1784; *L'autre Tartuffe, ou La mère coupable*, 1792) segue infatti una lunga serie di appropriazioni drammatiche, operistiche, coreografiche e da ultimo cinematografiche dell'una o dell'altra *pièce* (le opere di Paisiello e Rossini sono soltanto due della decina di partiture cresciute sulla prima puntata del *serial*, a partire dalle musiche di Friedrich Ludwig Benda del 1776, e non meno numerosi si annoverano i lavori di vario tipo imperniati sulle vicende delle *Nozze di Figaro*, fra i quali l'opera mozartiana costituisce naturalmente il vertice artistico, mentre il recentissimo *The Ghosts of Versailles* di John Corigliano, che ha furoreggiato al Metropolitan di New York negli anni Novanta, mette ancor oggi in scena personaggi della *Madre colpevole*).

Quel che più stupisce è tuttavia la rivisitazione completa del personaggio, divenuto appunto – in quanto maschera – il possibile protagonista di altre e nuove vicende. Si pensi alla diffusione che godette nell'Ottocento italiano *Il testamento di Figaro* (1837) di Francesco Augusto Bon (1788-1858), capocomico della Compagnia Reale Sarda: una commedia pensata come anello di congiunzione fra le vicende delle *Nozze di Figaro* e quelle

della *Madre colpevole*. Ma già nel 1789 aveva preso vita in Francia *Les deux Figaro ou Le sujet de comédie*, un testo che l'attore e drammaturgo Martelly (Honoré-Antoine Richaud) scrisse in risposta alle critiche rivoltegli da Beaumarchais stesso sulla sua interpretazione di Almaviva nel *Marriage de Figaro*; ridotto per le scene italiane dal suddetto Bon, con Felice Romani divenne a sua volta un libretto d'opera: *I due Figaro, ossia Il soggetto di una commedia* (1820). Il finto Figaro è qui lo stesso Cherubino (in Martelly suo fratello maggiore, in quanto il paggio si suppone morto in guerra sin dalla terza parte della trilogia di Beaumarchais), che non riconosciuto torna in casa Almaviva dodici anni dopo le ben note vicende («e in dodici anni / il giovinetto paggio e delicato / in un uom grande e grosso eccol cambiato»). «Decorato del nome famoso / del più destro e fedel servitore», Cherubino è deciso a sposare in incognito la figlia degli Almaviva (il «Soggetto di una commedia» cui allude il sottotitolo è quello che il giovane scrittore Plagio va cercando fra i noti personaggi, come spunto per una sua nuova composizione drammatica: Felice Romani ripete quindi qui il personaggio del Poeta Prosdocimo, sperimentato sei anni prima nel *Turco in Italia* per Rossini; ma in entrambi i casi l'idea metateatrale tanto lodata per la sua genialità non può vantare paternità romaniana).

Il successo dei *Due Figaro* si misura nelle innumerevoli intonazioni di cui godette, al pari di un libretto settecentesco: Michele Carafa (1820), Dionisio Bogrioldi (1825), Giacomo Panizza (1826), Saverio Mercadante (1835) e Antonio Speranza (1839) sono i nomi dei relativi compositori, artefici di prodotti effimeri, tutti dimenticati oggi, ma che rafforzarono la diffusione della *pièce* francese, assunta a tale popolarità da far scrivere sul libretto di una ripresa dell'opera di Speranza (1840): «Il soggetto fu tolto nel 1820 da una commedia del signor Martelly: essa è troppo nota perché ci dilunghiamo a darne un programma».

Che Figaro, a un terzo di secolo, fosse assurto ormai a personaggio mitico lo dimostra in via definitiva – se tutto ciò ancora non bastasse – un ultimo libretto d'opera che resta qui d'obbligo citare: *Il nuovo Figaro*, scritto nel 1832 da Jacopo Ferretti (l'autore della *Cenerentola* rossiniana) e messo in musica da Luigi Ricci (quello di *Crispino e la comare*): «L'intreccio di questo Melodramma è tratto in parte da una Farsa del sig. Scribe intitolata: *L'Ambassadeur*, ed in parte dalla riduzione italiana eseguita dal sig. Marchionni sotto il titolo: *Il nuovo Figaro*», comunica il poeta al suo pubblico; sta di fatto che Figaro non è più, lì, un personaggio della commedia, fondata su tutt'altro soggetto, ma un appellativo d'antonomasia, attribuito allo scaltro protagonista (di nome – accidenti, quanti rimandi intertestuali – Leporello!), che si autodefinisce, appunto, «novello Figaro»:

Bravo! Viva il nuovo Figaro,  
Tutta Napoli dirà.

(come se oggi dicessimo «un novello Rambo» o «il nuovo Totò»).

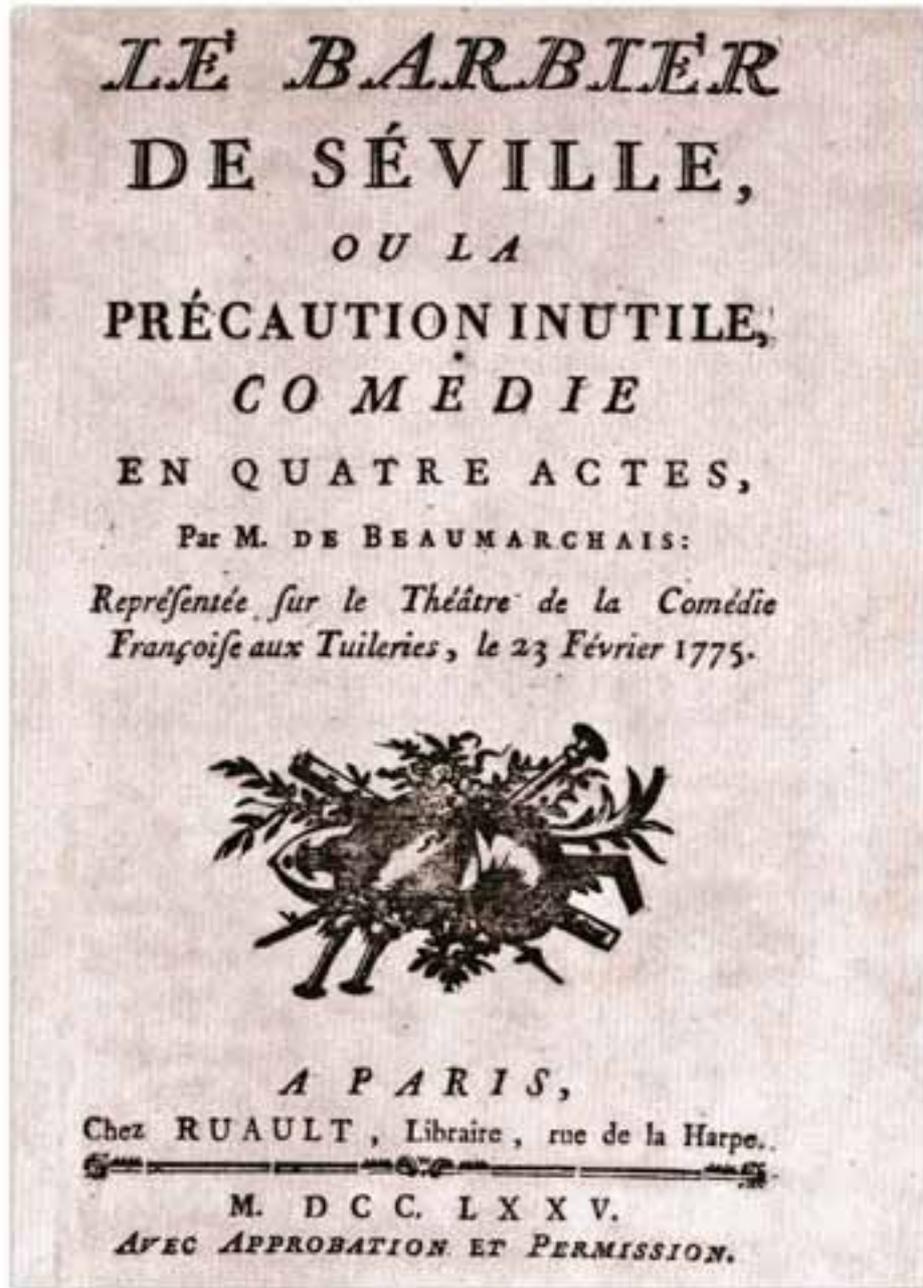
Ebbene, quali erano nel 1832 le caratteristiche per 'dare del Figaro' a una persona? Secondo Ferretti, che ne dipinge a mano a mano i tratti, il suo Leporello è un personaggio pieno di grande considerazione di sé («I barbieri san tutto») e delle proprie possibilità inventive («Lambicco il mio cervello: / studio, contemplo, medito»), ma sempre pronto al raggiro («Cabale, astuzie, inganni / io fo di nuovo conio»), capace di dire di coloro che lo contornano:

Poveri stupidi! – non sanno leggere  
Le idee fantastiche, – che bollon qua!  
Son come pecore, – senza sospetto;  
Ma il mio progetto – gli stordirà.

Per contro, viene di volta in volta appellato dagli altri come «factotum», è vero, e «bel giovinotto» ruminatore di continui pensieri («Che cosa medita? – che cosa mormora? / che mai fantastica? – che tenterà?»), ma anche trafficone in senso spregiativo («Leporello... quel bel tomo / tiene il fil della matassa!»), inventore di «fole», avido di danaro (con la borsa piena si riesce sempre a farlo agire a comando: «Già... chi paga ha ragione»), e soprattutto di scarsa moralità («briccone», «birbante» «buffone» e «l'arcifanfano dei balordi» sono gli appellativi affibbiatigli a ripetizione, senza mezzi termini). Questa è l'immagine ottocentesca di Figaro, radicata ai suoni di rappresentazioni di tanto Rossini, di qualche Mozart e Paisiello, nonché di alcuni lavori minori: un'immagine distante mille miglia dalla figura positivamente eroica oggi invalsa.

### *Il Figaro di Beaumarchais*

L'idea di un Figaro furbo, scaltrissimo, motore inarrestabile dell'azione, cozza drasticamente con il Figaro confusionario e maldestro dipinto dal suo creatore Beaumarchais, che nella *Lettera moderata sulla caduta e la critica del «Barbiere di Siviglia»* lo dice «un tipo originale, un uomo noncurante, che ride tanto del successo quanto del fallimento delle sue imprese». Nel *Marriage* è la Contessa stessa a definirlo «étourdi», dopo il clamoroso fallimento dell'intrigo fondato sul finto biglietto – e quello di *sventato* non era certo un aggettivo innocente nella tradizione teatrale francese, stante l'omonima commedia di Molière *L'étourdi*. Qual mai piano da lui ordito giunge infatti a buon fine? Che «invenzione prelibata», per dirla col librettista di Rossini,



Frontespizio della prima edizione del *Barbier de Séville* di Beaumarchais. Fu stampata lo stesso anno un'altra edizione, contenente la *Lettre modérée* e recante nel frontespizio la dicitura «Représentée et tombée [...]», e un'epigrafe dalla *Zaire* di Voltaire (cfr. ARNOULD, *La genèse* cit. p. 83 e Tavola XIII).

sarebbe mai quella d'indurre il Conte a introdursi nella casa del sospettosissimo Dottor Bartolo in abito da soldato (una figura sociale di sempre dubbia affidabilità) e per giunta ubriaco? Di fatto, Bartolo non si fiderà neanche un poco (e come potrebbe!), denunciando palesemente quel piano per ciò che è: una vera sciocchezza. Toccherà allora al Conte, messosi nei guai grazie ai consigli di Figaro, tirarsene fuori di propria iniziativa.

Se vogliamo dunque valutare il personaggio di Figaro nel suo complesso, possiamo ben ammettere ch'è un campione di simpatia e di vitalità, non certo di abilità. La sua scaltrezza è di corto respiro, e si realizza non tanto nelle capacità strategiche, quanto nell'arguzia delle memorabili sentenze: la sua migliore qualità è la risposta pronta e arguta, quella presenza di spirito che nessuno può disconoscergli. Ma «Que les gens d'esprit sont bêtes!», dice Susanna, cogliendo in una frase l'indole di colui che pur ha scelto per marito: «Che asinacci sono le persone di spirito!». E paradossalmente Figaro riesce infatti a creare più problemi (in senso tecnico-drammatico: ostacoli e peripezie) di quanti non sappia risolverne: compito, quest'ultimo, che nel *Barbier* (e ancor più nel *Barbiere*) spetta al Conte, forte del suo lignaggio, nel *Mariage* (nonché nelle *Nozze*) alle ben più scaltre Contessa e Susanna, dotate di grande intuito e intraprendenza. Del resto, secondo una diffusa tradizione sia della commedia sia dell'opera buffa, i servi furbi poco riflettono e molto agiscono d'impulso; le loro idee sono per lo più trovate estemporanee, che nondimeno tendono a propagandare come ben ponderati piani di battaglia: e questo è di per sé un ingrediente comico.

Scrivono Vladimir Propp (in *Comicità e riso*): «Nella tragedia noi simpatizziamo per lo sconfitto, nella commedia per il vincitore. Nella commedia la vittoria procura piacere allo spettatore anche quando essa viene ottenuta con mezzi di lotta non proprio irreprensibili, purché essi siano ingegnosi, astuti e testimonino il carattere allegro di chi li usa. Questi servi astuti li incontriamo in moltissime commedie di Molière», secondo una tradizione (ci ricorda lo stesso Beaumarchais nella prefazione al *Mariage*) usa a presentarci il *valet*, il servo, proprio come un poco di buono, mentre il *seigneur*, il padrone, tenderà col tempo a divenire vieppiù autosufficiente nei suoi intrighi (il fenomeno è stato ben studiato da Gérard Gouvenet). Figaro rappresenta dunque l'ennesimo *valet* del teatro francese, la cui funzione drammaturgica è giustappunto quella di 'far commedia', d'innescare le principali situazioni comiche atte a strappare un sorriso o fin grasse risate al pubblico convenuto in teatro, che proprio da quelle 'digressioni' buffonesche è attratto, non certo dall'esito della vicenda, sempre scontato in una commedia e quindi – per dirla con Dahlhaus – del tutto trascurabile: «la sua parte più irrilevante».

Al Conte d'Almaviva, forte del suo lignaggio (e specialmente a quello assai tracotante di Sterbini e Rossini), sarebbe invero bastata un'unica, semplice azione di forza attuata sin dall'alba per strappare a Bartolo una Rosina che altro non attendeva se non un giovane amabile pronto a toglierla dalla gabbia. Gli intrighi di Figaro non sono affatto decisivi per la *resolutio* del dramma; semmai contribuiscono paradossalmente ad allontanarla più che ad avvicinarla, facendo procrastinare fino a notte fonda l'azione di forza del Conte (cioè il rapimento della fanciulla) ed evitando così un esito che avrebbe anche potuto rivelarsi tragico (sullo stesso soggetto, scrive ancora Beaumarchais, «si sarebbe potuto fare, con pari successo, una tragedia»). In breve, il *valet* è un 'macchinista' per il quale vitalità non fa il paio con abilità: il suo compito drammaturgico è quello d'imbrogliare la matassa, piuttosto che sbrogliarla, facendo così in modo che il *dénouement* scaturisca non prima delle tre ore canoniche di durata della *pièce* (se ciò non fosse, la commedia terminerebbe in anticipo sui tempi teatrali convenzionali).

Schivando la tragedia, Figaro fa insomma salva la commedia. Nulla vieta, comunque, che nella sua incontenibile vanagloria, egli continui ad attribuirsi valori sopra misura: nel famoso monologo del quinto atto del *Marriage*, ascriverà spudoratamente a sé ogni merito sul matrimonio concluso fra il Conte e Rosina, oggetto del *Barbier*, laddove l'unica trovata in loro favore andata a buon fine è stata giust'appena quella di rompere un paio di piatti per distrarre momentaneamente l'attenzione di Bartolo; e altrettanto spudoratamente, nel terzetto risolutivo del *Barbiere* rossiniano, si autoincenserà «Guarda guarda il mio talento / che bel colpo seppe far», pur non avendo contribuito in nulla alla riconciliazione tra il Conte e Rosina. Non dimeno, la vicenda portante del *Barbiere di Siviglia* – afferma con buona ragione Enzo Giudici – potrebbe ben svolgersi e concludersi anche senza l'apporto di Figaro, la cui funzione di tramite fra 'il dentro' e 'il fuori' che gli competerebbe (essendo colui che ha facoltà d'entrare liberamente in casa di Bartolo) viene di fatto *baipassata* dal Conte in tutta autonomia, capace com'è, con i suoi travestimenti, d'entrare in quella casa come e quando gli pare. Che tuttavia il pubblico finisca col credere all'efficacia delle vulcaniche invenzioni del barbiere factotum è una realtà innegabile, frutto di un diffuso abbaglio interpretativo che qui vogliamo tentare di dissolvere.

#### *La mistificazione ideologico-politica*

La principale ragione del travisamento drammatico diffusosi attorno al personaggio di Figaro è probabilmente dovuta alla tradizionale lettura politica delle opere di Beaumarchais, che ha voluto riconoscere in Figaro una sorte

di eroe libertario (vedi, fra le più citate, le tesi di Yves Moraud). Dall'Ottocento fino ai giorni nostri, la ricezione del *Mariage* e del *Barbier* – e di riflesso dei melodrammi che ne discendono, specie il *Barbiere* rossiniano – è rimasta infatti fin troppo condizionata dalla Rivoluzione francese, che dette commedie hanno avuto la ventura di precedere di pochi anni. Così il teatro di Beaumarchais è stato spesso giudicato come *anticipatore* di conflitti sociali che certo già s'affacciavano a Parigi come altrove, ma che sarebbero esplosi solo dopo qualche anno: un caso sintomatico di come e di quanto la storia politica possa condizionare sovrainterpretazioni estetiche del tutto gratuite. Alla base di tali mistificazioni sta perlopiù quel concetto regolativo, durissimo a tutt'oggi da estirpare, che tende a stabilire un legame *necessario* (e non solamente eventuale, spesso difficilmente afferrabile) tra la storia delle idee e la storia delle arti: all'artista – a quello di teatro più che ad altri – si attribuiscono, romanticamente, doti di preveggenza, nonché la capacità di portare a compimento quanto nel mondo reale sta magari appena appena fermentando. La ricezione comune ha quindi sopravvalutato Figaro facendone appunto un eroe 'rivoluzionario' che, in quanto tale, non può rivelarsi se non un tipo scaltro ed efficiente, un vero simbolo dell'uomo nuovo, della classe sociale in ascesa. S'incorre così nell'errore di trasformare in borghese il più schietto dei popolani, là dove fra Terzo e Quarto Stato sussisteva una distanza ancor maggiore che fra aristocrazia e borghesia.

La Rivoluzione Francese, certo, ha un fascino magnetico tutto suo, capace di calamitare a sé ogni evento circostante. Ma è una calamita che attira nella direzione sbagliata, in avanti piuttosto che indietro. A tale lettura teleologica vanno da tempo ponendo freno alcuni studiosi di Beaumarchais e del teatro francese (Louis de Loménie, Philippe van Thiegem, Jacques Scherer, Enzo Giudici, Andrea Calzolari, William D. Howarth), dando vita a una corrente di pensiero contrapposta al dire comune, mentre in campo musicologico si tende ancora a conservare i vecchi *clichés* interpretativi, con rare, illuminanti eccezioni: vedi gli studi di Frits Noske sulle tensioni sociali nelle opere mozartiane, quelli di Mary Hunter sull'opera buffa a Vienna e di Nicholas Till su Mozart e l'Illuminismo. Sempre e comunque di *Mariage/Nozze* si tratta, mentre a fatica viene formulato analogo giudizio sul Figaro del *Barbier/Barbiere* (lo stesso Noske commenta: «il fatto che [nelle *Nozze*] egli non abbia successo potrebbe far concludere che non è lo stesso uomo dell'eroe del *Barbiere di Siviglia*»). Sintomatico quanto ebbe a scrivere sul tema Riccardo Bacchelli, nella sua pionieristica biografia rossiniana: «Prendersi, e con disinvoltura, quest'altri schiaffi da Susanna [nelle *Nozze* mozartiane] è l'unica maniera di cavarsela per Figaro grullo. Altr'aria, dunque, nella com-



1. Frontespizio del libretto de *I due Figaro* di Michele Carafa (la prima intonazione del libretto di Romani). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Gaetano Crivelli (Almaviva; 1768-1836), Filippo Galli (Cherubino; 1783-1853), Elisabetta Ferron (Inez), Nicola De Grecis (Figaro; 1773- m. dopo il 1826), Giuseppe Fioravanti (Plagio; m. dopo il 1843), Elena Baduera (Contessa), Fanny Eckerlin (Susanna).

2. Frontespizio del libretto de *I due Figaro* di Giovanni Speranza. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Raffaele Scalese (Almaviva), Angela Villa (Contessa), Teresa Brambilla (Inez), Giovanni Battista Verger (Cherubino), Luigi Maggiorotti (Figaro), Rita Gabussi (Susanna), Giovanni Quattrini (Plagio).

3. Frontespizio del libretto de *I due Figaro* di Giovanni Panizza. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Giuseppe Passanti (Almaviva), Gioconda Vitali (Contessa), Emilia Bonini (Ines), Giovanni Bottari (D. Carlo), Marianna Leonardi (Susanna), Domenico Remolini (Plagio).

4. Frontespizio del *Barbiere* di Morlacchi (il libretto è lo stesso musicato da Paisiello). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

5. Frontespizio de *Il nuovo Figaro* di Luigi Ricci (libretto di Jacopo Ferretti). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Giuseppe Frezzolini (Barone Sigismondo di Warthenkopen-



burgen), Lina Roser Balfe (Amalia), Francesco Pedrazzi (Andrea di Cernay), Luigi Goffredo Zuccoli (Leporello), Margherita Rubini (Carlotta), Gaetano Fontana (Principe Federico di Wartensleben), Agostino Rovere (Demetrio).

6. Frontespizio del libretto per la ripresa del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello a Ferrara, 1787. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Maddalena Granati (Rosina), Filippo Scalzi (Almaviva), Girolamo Vedova (Bartolo), Antonio Brizzi (D. Basilio), Petronio Marchesi (Figaro).

7. Frontespizio del libretto per la ripresa del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello a Reggio, carnevale 1788. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Clotilde Chiossi (Rosina), Gioanni [sic] Sforzini (Almaviva), Pietro Majeroni (Bartolo), Antonio Viscardini (Figaro), Girolamo Cruciani (Don Basilio).

media rossiniana, altro secolo, quando Figaro non è mai grullo».

È ben vero che Sterbini enfatizza il lato brioso e scanzonato del personaggio, adombrandone certe sfaccettature psicologiche: il lato scettico del suo carattere, per dirne uno, scompare praticamente del tutto, e se il Figaro 'originale', quello cioè del *Barbier* di Beaumarchais (e conseguentemente del *Barbiere* di Paisiello) è uno che ride per non piangere e s'adatta ad ogni lavoro per necessità di sopravvivenza, il Figaro ottocentesco ride canta balla e s'industria, al contrario, per vocazione, spinto dall'irrefrenabile vitalità che lo porta ad essere un tutt'fare. Ma non va dimenticato, nella nuova immagine assunta dal personaggio, il 'valore aggiunto' attribuitogli dalla musica rossiniana (vitalissima e irrefrenabile, appunto), nonché l'ulteriore travisamento indotto da oltre un secolo di tradizione esecutiva. Il *Barbiere di Siviglia* che conosceva Bacchelli era infatti sensibilmente diverso da quello messo in musica da Rossini, sul piano musicale, interpretativo e drammaturgico. Basterebbe riascoltare la prima edizione discografica a grande diffusione di quest'opera, quella prodotta a 78 giri dalla Columbia nel 1929 e ristampata ancor oggi (protagonista Riccardo Stracciari), per rendersi conto di quale fosse la versione *vulgata* fino al giorno in cui più attente istanze filologiche e stilistiche non hanno cominciato a ristabilire le giuste proporzioni originali: due brani importanti sostituiti con altri di autori diversi, un terzo totalmente omissso, recitativi ridotti all'osso.

Non sono cavilli: il brano cassato era (ed è cassato a tutt'oggi nella gran parte delle esecuzioni) il grande rondò di bravura del Conte «Cessa di più resistere», posto a suggellare lo scioglimento della vicenda, la cui assenza squilibra totalmente i pesi drammatici dei personaggi, riducendo l'Almaviva Grande di Spagna a un bellimbusto bizzoso capace soltanto di cantare un paio di serenate svenevoli e di fare il buffone per tutta l'opera, passando da un travestimento all'altro (che il titolo stesso del capolavoro rossiniano recitasse in origine *Almaviva, o sia L'inutile precauzione* la dice lunga su chi fosse il vero e forte protagonista nelle intenzioni dei loro autori). Ridotta inoltre Rosina a una sorte di bambolina meccanica (la prassi dell'epoca ne riscriveva la parte per soprano leggero, tutto gorgheggi e sospiretti) e Bartolo a quel 'babbione' che non vorrebbe essere («il Tutore è un poco meno imbecille dei soliti ingannati del Teatro», puntualizza Beaumarchais nella citata *Lettera moderata* – anzi, diremmo noi, non è imbecille neanche un poco, ostacolo durissimo quale si presenta al Conte), rimaneva a campeggiare in musica il solo Figaro, beneficiato dai tanti tagli dei recitativi secchi che, riducendo al minimo i dialoghi, offuscavano i particolari dell'intreccio drammatico trasformando il nostro barbiere in un macchinatore di sicuro successo: quello (auto)delineato sin dal primo apparire, nell'irre-

frenabile cavatina «Largo al factotum». Se poi si aggiunge che la vocalità con cui veniva affrontato tale cavallo di battaglia non era quella leggera e sfumata del buffo d'ascendenza settecentesca, sibbene la spavalda e vigorosa emissione canora del baritono verdiano uso a cantare «Cortigiani, vil razza dannata» (e i campioni di tale approccio si chiamarono Titta Ruffo, Gino Bechi, Tito Gobbi, Ettore Bastianini *etc. etc.*) riesce facile immaginare come Figaro non potesse uscirne né grullo né pasticcione, ma eroe a tutto tondo. E i momenti di confusione che si trova a produrre suo malgrado (l'ingresso tardivo in casa di Bartolo nella scena del soldato ubriaco fa precipitare irrimediabilmente la situazione, invece di porvi rimedio) verranno amabilmente accolti dal pubblico come il dazio da pagare alla convenzione dell'opera buffa (non a caso l'episodio manca in Beaumarchais), un genere che abbisogna del subbuglio in scena per dar vita a grandi pezzi concertati nei quali le ragioni del dramma cedono il passo alle necessità della musica, e qualsivoglia incoerenza scenica si trova ad essere fagocitata dallo strepito sonoro, impedendo allo spettatore ogni ulteriore disamina in termini di verosimiglianza drammatica.

Ecco allora che, ricondotto momentaneamente alla diversa realtà dell'opera di Paisiello (il cui libretto è esemplato direttamente sulla commedia di Beaumarchais, proponendone poco più che una fedele traduzione in versi italiani), lo spettatore moderno rischia di non ritrovare in Figaro – e proprio e soprattutto in Figaro – il personaggio, la maschera che ben conosce. Basti appunto pensare alla cavatina di presentazione: inquietamente moderna in Rossini, uno di quei brani senza tempo che funzionano oggi come ieri (si pensi all'uso fattone nella prima sequenza del film *Mrs. Doubtfire* con Robin Williams), nettamente datata in Paisiello, al pari di tutta la musica di quell'opera, rappresentativa com'è di un certo modo di essere settecentesco, tra sentimentalismo e *lumières* (ben lo aveva capito Stanley Kubrick, per fornire un altro esempio cinematografico, che ad accompagnare in sottofondo uno dei più diffusi passatempi aristocratici a margine della Guerra dei Sette Anni scelse in *Barry Lindon* proprio la canzone del Conte con mandolino obbligato «Saper bramate»).

Ebbene, se Figaro è davvero un uomo dell'Illuminismo, non è certo un uomo della Rivoluzione, men che meno quello di Paisiello: «If the eighteenth century ended in revolutions it was certainly not because they had been on the Enlightenment agenda», scrive acutamente il citato Nicholas Till. Ma non lo è neppure il Figaro di Mozart, nonostante la sopravvalutazione politica che si è sempre voluto fare del *Mariage*. E non solo perché in Mozart-Da Ponte viene snaturato – come si suol dire – il contenuto ideologico del grande monologo di Figaro, che perderebbe nell'opera la sua por-

tata sociale per ridursi a una meschina tirata sulla fedeltà delle donne: anche in Beaumarchais, l'impronta antiaristocratica di quella lunghissima pagina che principia col triplice grido contro il gentil sesso – «Ô femme! femme! femme!» – e conclude con la triplice imprecazione verso la *femme* che l'ha messo in croce – «Suzon, Suzon, Suzon! que tu me donnes de tourments!» – si riduce a ben guardare a poche, isolate espressioni contro il padrone che vuole insidiargli la moglie, diluite nel racconto delle mille disavventure occorsegli dal dì in cui nacque fino ai giorni presenti.

Non dovevano essere certo queste poche recriminazioni uscite dalla bocca di un uomo roso dalla gelosia a far temere per la stabilità dell'ordine costituito l'Imperatore d'Austria Giuseppe II, come vorrebbe farci intendere la famosa scena di un'altra pellicola cinematografica: l'*Amadeus* di Miloš Forman sulla scorta dell'omonima commedia di Peter Shaffer. Se a Vienna il soggetto di Beaumarchais restava proibito all'epoca di Mozart, era semmai per la sua licenziosità, con tanto d'incesto sventato all'ultimo istante. Lo stesso Giuseppe II era infatti impegnato all'epoca in un lento ma rigoroso progetto egualitaristico, che costringeva ad esempio i nobili a pagare le stesse tasse dei comuni cittadini e, a partire dal 1787 (l'anno successivo alle *Nozze di Figaro*) di soffrire le stesse pene umilianti per i crimini commessi, mentre sanciva con forza – per restare al soggetto della commedia – il diritto della libertà matrimoniale dei servi (il *droit du seigneur*, se mai esistito, era nel Settecento una sorta di mito – è ambientata nel Medioevo, quando lo *ius primæ noctis* esisteva eccome, l'omonima commedia di Voltaire, probabile fonte del *Mariage* – anche se sicuramente, almeno nell'Europa centrale, il signore aveva facoltà di negare il matrimonio ai suoi servi).

Riletti dunque senza preconcetti ideologici, sia il *Barbier* sia il *Mariage* non suonano propriamente come commedie rivoluzionarie, ma paradossalmente sin conservatrici, non annidandosi fra le loro battute volontà alcuna di trasformare l'ordine sociale esistente (così come non ve n'è traccia fra le pagine dei grandi illuministi, da Rousseau a Lessing). La politica e le lotte di classe non sono affatto al centro di quella drammaturgia. Bastasse la semplice imprecazione contro i capricci di un padrone per parlare di ribellione di classe, allora anche la Despina del *Così fan tutte* – per citare ancora Mozart e Da Ponte – dovrebbe assurgere al grado di rivoluzionaria *en titre*, quando nel suo primo recitativo s'affaccia sulla scena sbattendo stizzita la cioccolata per le padroncine, lamentandosi di poterla solo guardare senza assaggiarla! Al contrario, lo stesso Beaumarchais doveva essere di natura tutt'altro che rivoluzionaria, se fra i suoi scritti si trovano sparse critiche come quella rivolta alla «passione licenziosa che gli Inglesi chiamano libertà»: con le parole di Felice Filippini, «Beaumarchais era dopotutto l'uo-

mo del tempo precedente, non del tempo nuovo». Mantenne infatti stretti ed organici rapporti con il regime di Luigi XVI, e dal sovrano stesso, dopo un accurato studio della questione, ottenne l'autorizzazione alla libera rappresentazione del *Mariage de Figaro* sulle scene francesi, segno che in definitiva non veniva ritenuto una commedia pericolosa (al contrario di altre *pièces* pur applaudite dal pubblico, come il *Turcaret* di Alain-René Lesage o il *Mahomet* di Voltaire, che finirono per essere bandite dai teatri di Francia per ordini superiori).

L'enfatica stilizzazione – per dirla con Rainer Warning – che ha fatto del *Mariage* una *pièce* rivoluzionaria, anzi il primo atto della rivoluzione stessa, è dunque tutta frutto di una ricezione tardiva, discendente dallo sguardo retrospettivo dell'Ottocento borghese che amò ricondurre le proprie origini storiche alla sacrosanta protesta di un servo, desideroso però soltanto di non perdere la sua donna (che in quel momento egli ritiene peraltro essere consenziente al tradimento: altro che sopruso del potente!). Figaro non può dunque essere considerato l'uomo nuovo *ante litteram*, come lo dipingono tante divulgazioni dell'opera rossiniana, essendo assai più legato alla tradizione, a vecchi stereotipi. Né la riconosciuta intraprendenza gli evita in Beaumarchais di patir la fame come qualsiasi uomo della sua condizione: quella del Conte che lo appella «grasso e tondo» al primo incontro, dopo tanti anni di lontananza, è infatti una chiara ironia dai più fraintesa (ma non dai contemporanei di Paisiello, che nella gran parte dei libretti a stampa dell'opera successivi alla prima rappresentazione eliminano ogni possibilità di equivoco, sostituendo «Sei così grosso e grasso / io non t'avea certo conosciuto» con «Come sei pur cangiato!», se non addirittura con un del tutto esplicito «Sei così dimagrato / ch'io non t'aveva certo conosciuto»). Persino il presunto attaccamento di Figaro al danaro (si ricordi l'antonomasia ottocentesca di Ferretti citata all'inizio), tratto in sé quanto mai borghesizzante, andrà opportunamente ricondotto alla classica *gag* – Molière n'è pieno – del servo che attiva il cervello solo dopo essere stato opportunamente pagato. E la stessa borsa reclamata da Figaro

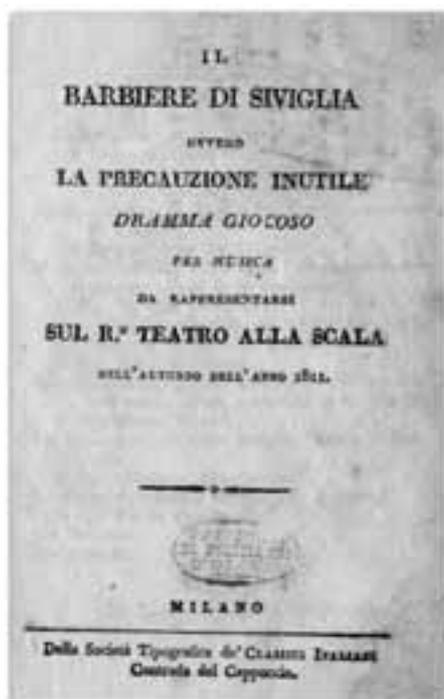
CONTE Porterò meco...  
 FIGARO La borsa piena.  
 CONTE Sì, quel che vuoi, ma il resto poi...

ha tutt'altro scopo che non quello di rimpinguare le tasche del barbiere, come chiarisce la lettura della commedia d'origine. Così il passo torna in Paisiello, che quella fedelmente traduce:

CONTE Ma dell'oro! perché?  
 FIGARO Perché a dirla, signore, schiettamente,



1



2

1. Frontespizio del libretto per la ripresa del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello a Verona, 1808. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Adele Delmani (Rosina), Giambattista Piantanida (Almaviva), Giambattista Brocchi (Bartolo; a San Pietroburgo il primo Figaro e il primo Ernesto nel *Mondo della luna*), Giambattista Binaghi, Carlo Meruzi (D. Bartolo).

2. Libretto per la ripresa del *Barbiere* di Paisiello a Milano, 1811. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Claudio Bonoldi (Almaviva; 1783-1846), Lorenza Correa (Rosina; 1773-dopo il 1831), Luigi Zamboni (Figaro; 1767-1837; il futuro primo Figaro rossiniano), Nicola De Grecis (Bartolo; 1773- dopo il 1826), Pietro Vasoli (Don Basilio).

3. Libretto per la ripresa del *Barbiere di Siviglia* di Paisiello a Napoli, 1819. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). I dialoghi in prosa sostituiscono i recitativi, secondo un genere di spettacolo (di ascendenza francese) che ha il suo modello italiano nella *Nina*. Nella parte di Figaro un giovanissimo baritono, destinato a una carriera straordinaria: Antonio Tamburini (1800-1876).

4. Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione del *Barbiere* di G. Rossini. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Manuel Garcia (Almaviva; 1775-1832), Bartolomeo Botticelli (Bartolo), Geltrude Righetti Giorgi (Rosina; 1793-1862), Luigi Zamboni (Figaro; 1767-1837), Zenobio Vitarelli (Basilio).



3



4

senza d'un poco d'or non si fa niente.

Da uomo navigato, che conosce i cittadini del mondo, Figaro è dunque ben consapevole che il Conte dovrà ricorrere con tutta probabilità alla corruzione per portare a compimento il suo piano, come di fatto avverrà quando sarà giunto il momento di ridurre a buon partito quell'approfitatore di Don Basilio (appena dipinto, nei versi precedenti, come «un pover disperato / che la musica insegna alla pupilla, / bisognoso all'eccesso...»).

Per concludere, la nostra visione 'democratica' e 'borghese' di Figaro, uomo nuovo contrapposto al vecchio mondo in cui si trova a vivere, proviene da una rilettura ottocentesca alquanto tendenziosa, cui il capolavoro di Sterbini e Rossini ha forse contribuito attraverso parole e musica non sempre 'neutrali' (col senno di poi), ma di certo finalizzate a una società – quella romana del 1816 – che la storia ci tramanda come pregiudizialmente antinapoleonica e particolarmente resistente alla propaganda rivoluzionaria (fino almeno alla pacificazione politica promossa da Pio VII, già imprigionato dalle truppe francesi). Il barbiere di Beaumarchais – e con esso quello di Paisiello – appare insomma come un personaggio più complesso

di quello rossiniano, che sembra invece conoscere solo la dimensione dell'*hic et nunc*, e il cui passato rimane del tutto irrilevante; si ha di fatto la sensazione di coglierlo in un momento qualsiasi della sua vita, e che quel momento sia poi uguale a tutti gli altri: una *maschera*, si diceva all'inizio, predefinita e immutabile, e come tale accolta nell'orizzonte culturale che oggi ci pertiene. A diffondere siffatta lettura ottimistica senza riserve, ribaltata poi sul piano socio-politico, è probabile che non sia stata del tutto estranea una vecchia tradizione critica che attribuisce all'opera comica del Settecento stretti legami con la nascente borghesia, contrapponendola all'opera seria, d'indole aristocratica e assolutistica. Ma è forse anche questo un luogo comune, che magari qualcuno provvederà presto ad abbattere del pari.

*Questo testo è il frutto congiunto delle ripetute discussioni fra i due autori attorno alla dissertazione Il vero Figaro: un servo intrigante ma 'stordito' da Beaumarchais a Mozart a Rossini (titolo provvisorio) che Saverio Lamacchia ha in cantiere nell'ambito del Dottorato in Musicologia e beni musicali attivo nell'Alma Mater Studiorum – Università degli studi di Bologna, e da cui provengono molte delle idee qui esposte. Nomi e citazioni cui si allude vanno riferiti alle seguenti pubblicazioni:*

- T. R. ADAMS, *Tom and Jerry: Fifty years of cat and mouse*, London, Pyramid Books, 1991.
- ÉMILE JULES FRANÇOIS ARNOULD, *La Genèse du «Barbier de Séville»*, Dublin-Paris, Dublin University Press-Minard, 1965.
- RICCARDO BACCHELLI, *Rossini e esperienze rossiniane*, Milano, Mondadori, 1959.
- SERGIO BASSETTI, *La musica secondo Kubrick*, Torino, Lindau, 2002.
- MARCO BEGHELLI, *La precoce fortuna delle «Nozze di Figaro» in Italia*, in *Mozart. Gli orientamenti della critica moderna*, a cura di Giacomo Fornari, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1994, pp. 179-224.
- ANDREA CALZOLARI, Introduzione a *La trilogia di Figaro: Il barbiere di Siviglia, Il matrimonio di Figaro, La madre colpevole*, Milano, Mondadori, 1981.
- CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. VI, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162.
- FRANCESCO FILIPPINI, Note di presentazione a *Il barbiere di Siviglia e Le nozze di Figaro*, Milano, Rizzoli, 1951 e 1953.
- ELVIO GIUDICI, *Beaumarchais nel suo e nel nostro tempo: «Le barbier de Séville»*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1964.
- GÉRARD GOVERNAT, *Le type de valet chez Molière et ses successeurs: Regnard, Dufrenoy, Dancourt et Lesage: caractères et évolution*, New York, Peter Lang, 1985.
- WILLIAM D. HOWARTH, *Beaumarchais and the theatre*, London-New York, Routledge, 1995.
- MARY HUNTER, *The culture of opera buffa in Mozart's Vienna: A poetics of entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

- 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. Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft», XIII, 2003, pp. 20-27.
- ID., «*Que les gens d'esprit sont bêtes*», ossia *Figaro poco scaltro e molto 'stordito'*, di prossima pubblicazione su «La Nuova Secondaria».
- LOUIS DE LOMÉNIE, *Beaumarchais et son temps. Études sur la société en France au XVIII<sup>ème</sup> siècle, d'après des documents inédits*, Paris, Michel Lévy Frères, 1856.
- YVES MORAUD, *La Conquête de la liberté de Scapin à Figaro: valets, servantes et soubrettes de Molière à Beaumarchais*, Paris, Presse universitaire de France, 1981.
- FRITS NOSKE, «*Le nozze di Figaro*»: tensioni sociali in ID., *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 32-55.
- VLADIMIR PROPP, *Comicità e riso: letteratura e vita quotidiana*, a cura di G. Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988.
- JACQUES SCHERER, *Analyse dramaturgique* annessa all'edizione del *Mariage de Figaro*, Paris, SEDES, 1966.
- ID., *La Dramaturgie de Beaumarchais*, Paris, Nizet, 1954, 1999<sup>5</sup>.
- ID., Prefazione a *Le barbier de Séville*, Paris, Gallimard, 1998.
- PIERRE SHAFFER, *Amadeus*, a cura di Masolino d'Amico, Torino, Einaudi, 1987.
- PHILIPPE VAN TIEGHEM, *Beaumarchais par lui-même*, Paris, Aux Editions du Seuil, 1960.
- NICHOLAS TILL, *Mozart and the Enlightenment. Truth, virtue and beauty in Mozart's operas*, London-Boston, Faber and Faber, 1992.
- RAINER WARNING, *Komödie und Satire am Beispiel von Beaumarchais' «Mariage de Figaro»*, «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», LIV, 1980.



Copertina dello spartito Ricordi.

Andrea Chegai  
Bibliografia

Fra i molti autorevoli compositori italiani d'opera del Settecento, Paisiello non può obiettivamente lamentare una scarsa bibliografia storico-critica, soprattutto al confronto con la penuria di studi dedicati a Traetta, Piccinni, Sarti o altri musicisti altrettanto ragguardevoli. A sollevare fin dai primordi della storiografia un certo interesse nei confronti del musicista tarantino fu senz'altro l'aspetto biografico: attivo a Napoli, San Pietroburgo, Vienna, Parigi, prima e dopo la Rivoluzione francese, Paisiello ben si prestava a una indagine storico-sociale d'ampio respiro in cui potessero trovare spazio riflessioni e indagini sulla professione del musicista di corte e comparazioni varie su impieghi e mansioni nei diversi contesti.

Tralasciando i titoli più antichi e focalizzando la nostra attenzione su testi relativi in tutto o in parte al *Barbiere*, in questo quadro generale si collocano un breve ma significativo scritto di Salvatore Panareo,<sup>1</sup> che per primo ha richiamato l'attenzione su documenti epistolari rilevanti riguardo alla trasferta nordica del compositore, la classica monografia di Andrea Della Corte<sup>2</sup> (ma lo studioso dedica a Paisiello anche altri titoli), la più recente compilazione di Antonio Ghislanzoni,<sup>3</sup> fino alle pubblicazioni di Ino Leland Hunt e Dino Foresio.<sup>4</sup> Assoluto valore mantengono i voluminosi studi di Robert Aloys Mooser che, pur non essendo rivolti direttamente al nostro, offrono l'opportunità di ricavarne trasversalmente il profilo professionale, documentato con gran quantità di informazioni relative ai dati contrattuali, al repertorio circostante in lingue diverse, alla vita spettacolare a corte e nei teatri piomboburghesi.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> SALVATORE PANAREO, *Paisiello in Russia*, Trani, Vecchi, 1910.

<sup>2</sup> ANDREA DELLA CORTE, *Paisiello*, Torino, Fratelli Bocca, 1922.

<sup>3</sup> ANTONIO GHISLANZONI, *Giovanni Paisiello. Valutazioni critiche rettificcate*, Roma, De Santis, 1969.

<sup>4</sup> INO LELAND HUNT, *Giovanni Paisiello. His life as an opera composer*, New York, NOA, 1975; DINO FORESIO, *Paisiello nella vita, nell'arte, nella storia*, Taranto, Mandese, 1985.

<sup>5</sup> Si vedano in particolare: *Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIème siècle*, 3 voll., Genève, Mont-Blanc, 1948-51, *L'opéra comique français en Russie au 18. siècle*,

L'incrocio di Paisiello con la realtà teatrale viennese (ossia con la 'riforma' delineata da Giuseppe II) e la collaborazione con l'abate Casti trovano spazio nei classici lavori di Hadamowsky e Michtner.<sup>6</sup> Le vicende del *Re Teodoro* in particolare e i suoi presupposti estetici sono state recentemente studiate da Russo e Degrada;<sup>7</sup> Russo ha curato anche l'edizione critica del *Barbiere*.<sup>8</sup> Queste ultime indicazioni bibliografiche si riconducono inevitabilmente al non piccolo numero di saggi rivolti alla relazione a distanza fra Paisiello e Mozart, soprattutto in merito all'effetto *Barbiere* sulle *Nozze di Figaro*. In particolare si veda il ricco articolo di Lippmann pubblicato su «Analecta musicologica»,<sup>9</sup> dove si esaminano comparativamente esempi tratti dalle partiture paisielliane e altrettanti passi mozartiani: le analisi e le derivazioni, quando vi sono, sono contestualizzate al linguaggio e alle proprietà compositive e teatrali dell'epoca. Numerosi spunti in materia si trovano anche in un più breve scritto di Robinson<sup>10</sup> e in due saggi di Hertz ora compresi nel suo prestigioso volume mozartiano.<sup>11</sup>

---

Genève-Monaco, Kister, 1954, *Opéras, intermezzos, ballets, cantates, oratorios joués en Russie durant le 17. siècle avec l'indication des œuvres de compositeurs russes parues en Occident a la même*, Bale, Bärenreiter, 1964.

<sup>6</sup> FRANZ HADAMOWSKY, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966. Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, Wien, Prachner, 1966; OTTO MICHTNER, *Das alte Burgtheater als Opernbühne. Von der Einführung des deutschen Singspiels (1778) bis zum Tod Kaiser Leopolds 2. (1792)*, Wien, Hermann Bohlaus Nachf., 1970.

<sup>7</sup> FRANCESCO PAOLO RUSSO, *Paisiello e l'«Opera imperialregia»*. Note sulla genesi de «*Il re Teodoro in Venezia*», Convegno Italo-tedesco Mozart, Paisiello, Rossini e l'opera buffa, (Rom 1993), «Analecta Musicologica», xxxi, 1998, pp. 203-234, in cui si commentano numerose testimonianze e si offre una convincente visione d'insieme; FRANCESCO DEGRADA, «*Il re Teodoro*» in Venezia: un apologo politico nella Vienna di Mozart ne *Il teatro musicale italiano nel Sacro romano impero nei secoli XVII e XVIII*, Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII e XVIII (Lovenò di Menaggio, Como, 15-17 luglio 1997), a cura di Alberto Colzani, Norbert DubowY, Andrea Luppi, Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 441-459.

<sup>8</sup> GIOVANNI PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, Laaber, Laaber-Verlag, 2001 (già sua tesi di dottorato: FRANCESCO PAOLO RUSSO, *Il barbiere di Siviglia di Giovanni Paisiello: edizione critica*, Dottorato di ricerca in filologia musicale, Università degli studi di Pavia, 1995).

<sup>9</sup> FRIEDRICH LIPPMANN, *Paisiello und Mozart in der Opera Buffa*, «Analecta Musicologica» cit., pp. 117-202.

<sup>10</sup> MICHAEL F. ROBINSON, *Paisiello, Mozart and Casti in Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991 Baden-Wien*, a cura di Ingrid Fuchs, Tutzing, Schneider, 1993, pp. 71-79.

<sup>11</sup> *Costructing «Le nozze di Figaro» e Setting the stage for «Figaro»*, in DANIEL HEARTZ *Mozart's operas*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, University of California Press, 1990, pp. 133-155 e 123-131. Vedi anche PAOLO GALLARATI, *Mozart e la commedia del secolo XVIII*, ora in Id., *L'Europa del melodramma. Da Calzabigi a Rossini*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999, pp. 217-231.



*Il barbiere di Siviglia* di Paisiello al Teatro Comunale di Firenze (1953); allestimento di Carlo Maestrini. In scena: Roberto Vecchi (Don Basilio), Giorgio Onesti (Bartolo), Carlo De Antoni (Almaviva) e Marinella Meli (Rosina).

In questo specifico settore debbono essere segnalati i significativi studi di Platoff su aspetti stilistico-morfologici di arie, concertati e finali;<sup>12</sup> in italiano vedi anche due saggi pubblicati in tempi diversi sulla «Rivista italiana di musicologia», rispettivamente di Blanchetti e Lippmann.<sup>13</sup> Dalla lettura complessiva di questi lavori consegue un'immagine sufficientemente esaustiva del linguaggio musicale comico dell'epoca e dei canoni compositivi che accomunano autori di diversa levatura ma parimenti coinvolti nella vita teatrale.<sup>14</sup> La

<sup>12</sup> JOHN PLATOFF, *Music and drama in the opera buffa Finale: Mozart and his contemporaries in Vienna (1781-1790)*, Diss. Univ. of Pennsylvania, Anna Arbor, UMI, 1984; ID., *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «The Journal of Musicology», vol. VII/2 (Spring), 1989, pp. 191-229; ID., *The buffa aria in Mozart's Vienna*, «Cambridge Opera Journal», II/2, 1990, pp. 99-120; ID., *How original was Mozart? Evidence from opera buffa*, «Early Music», XX/1, 1992, pp. 105-117.

<sup>13</sup> FRANCESCO BLANCHETTI, *Tipologia musicale dei concertati nell'opera buffa di Giovanni Paisiello*, «Rivista italiana di musicologia», XIX, 1984, pp. 234-260; FRIEDRICH LIPPMANN, *Il «Grande Finale» nell'opera buffa e nell'opera seria: Paisiello e Rossini*, *ivi*, XXVIII/1-2, 1992, pp. 225-255.

<sup>14</sup> Lo specifico repertorio dell'*opéra-comique* in Italia, che interessa di riflesso anche certo Paisiello, è analizzato da MARCO MARICA, *L'opéra-comique in Italia. Rappresentazioni, traduzioni e derivazioni (1770-1830)*, Dottorato di ricerca in storia e analisi delle culture musicali, Università degli studi La Sapienza, Roma, 1998.

trasmigrazione di elementi (testo e musica) dal *Barbiere* di Paisiello a quello di Rossini riscuote invece a tutt'oggi interesse assai minore di un tempo.<sup>15</sup>

Per una visione d'assieme e un efficace inquadramento storico e professionale del musicista risultano di grande utilità, nuovamente, i numerosi studi di Michael F. Robinson dedicati all'autore, a partire da due ampie voci enciclopediche (ove si riproducono anche altre indicazioni bibliografiche).<sup>16</sup> Sull'opera napoletana, perlopiù precedente a Paisiello, vedi ancora il volume Robinson ad essa dedicato (relativamente alla produzione locale del compositore utili anche altri contributi minori).<sup>17</sup> Il lavoro più cospicuo di Robinson in materia di studi paisielliani, di considerevole utilità per la ricerca, è il catalogo tematico in due volumi<sup>18</sup>, dove vengono risolte questioni relative ad attribuzioni, fonti e riscritture, con descrizione dettagliata della strutturazione interna delle diverse opere.

<sup>15</sup> Si veda comunque VOLKER SCHERLISS, *Il Barbiere di Siviglia. Paisiello und Rossini*, «Analecta musicologica», XXI, 1982, pp. 100-126 e RICKY RICARDO LITTLE, *A comparative study of «Le barbier de Seville», the original play, and the two operas «Il barbiere di Siviglia» by Giovanni Paisiello e Gioachino Rossini*, Ann Arbor, UMI, 1985.

<sup>16</sup> «Paisiello», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, MacMillan, 1980, xvi, pp. 97-102; *Paisiello* in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1988, vol. V, pp. 514-521. Per un quadro della produzione coeva vedi anche PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT/Musica, 1984 e ANDREA CHEGAI, *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Firenze, Le Lettere, 2000<sup>2</sup>.

<sup>17</sup> MICHAEL F. ROBINSON, *L'opera napoletana, Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, Marsilio, 1984; cfr. anche il raro ULISSE PROTAGIURLEO, *Paisiello e i suoi primi trionfi a Napoli*, Napoli, Artigianelli, 1925 e VANDA MONACO, *Giambattista Lorenzi e la commedia per musica*, Napoli, Berisio, 1968.

<sup>18</sup> *Giovanni Paisiello: a thematic catalogue of his works*, 2 voll., con l'assistenza di Ulrike Hofmann, Stuyvesant (N.Y.), Prendragon Press, 1991-94 (l'opera prende il posto dell'anziano EUGENIO FAUSTINI-FASINI, *Opere teatrali, oratori e cantate di Giovanni Paisiello 1764-1808. Saggio storico-cronologico*, Bari, Laterza & Figli, 1940).

## Online

a cura di Roberto Campanella

«C'est la faute à Voltaire»

Quando nell'agosto del 1785 la regina Maria Antonietta – bollata dal popolo francese come «L'Autrichienne» o, in analogia con la situazione di grave dissesto finanziario, «Madame Déficit» – interpretò con verosimile entusiasmo la parte di Rosina nel *Barbiere* del voltairiano Beaumarchais, che pure era stato da poco messo al bando, non poteva immaginare che, forse anche a causa della potenziale forza sovversiva di quella commedia, avrebbe conosciuto la prigione e poi il patibolo, a tragica imitazione del suo augusto consorte. Del resto, in quegli anni cruciali, non era facile per nessuno interpretare i segni dei tempi, tantomeno per l'ingenua e superficiale sovrana, passata alla storia per l'atroce *gaffe* delle *brioche*: erano anni in cui i nuovi principî dell'Illuminismo facevano sussultare l'intera Europa, per il momento ancora con la forza pura e semplice delle idee, in seguito anche con quella, ben più temibile, delle armi.

Si stava ormai esaurendo l'esperienza del dispotismo illuminato, teorizzato da Voltaire, che non aveva alcuna fiducia nell'iniziativa popolare («Tout pour le peuple, rien par le peuple»); un'impostazione politica che, se non era riuscita ad attecchire in Francia, per l'arroganza della nobiltà, contraria ad ogni riforma in un clima di forte contrapposizione sociale, aveva prodotto esiti d'un certo rilievo soprattutto nell'Austria di Maria Teresa e Giuseppe II, ma anche in altre nazioni, tra cui la Russia, governata dall'intelligente e spregiudicata Caterina. Lettrice di Voltaire, Diderot, Montesquieu, Beccaria, si sforzò di rinnovare il proprio regno, su cui pesavano ancora vincoli e privilegi di tipo feudale, anche se si guardò bene dall'abolire la servitù della gleba e, nei momenti di pericolo, usò la mano pesante senza troppi 'distinguo', colpendo duramente i contadini sobillati da Pugačëv come gli intellettuali giacobini. Era il classico paternalismo «del bastone e la carota», che intanto permise la penetrazione di nuove idee, l'innescò di un seppur timido e lento processo di rinnovamento in una realtà segnata da un secolare immobilismo.

Oculata amministratrice e abile stratega in politica estera, la zarina mostrò una spiccata sensibilità estetica: la collezione conservata all'Ermitage, una delle più importanti al mondo, ch'ella mise insieme senza badare a spese, ne è significativa testimonianza. Al suo interesse per l'arte si deve, inoltre, la nomina a Maestro di corte, nonché Sovrintendente all'Opera italiana di un musicista di prim'ordine qual era Giovanni Paisiello, che aveva già ottenuto il successo a Napoli e in altre importanti città italiane, e che si sarebbe meritato anche in seguito il convinto apprezzamento da parte delle più insigni teste coronate d'Europa; non ultimo quel Napoleone, che nutrì per il musicista tarantino una vera e propria adorazione. Ma per una percezione piena della stima di cui godeva Paisiello anche tra gli 'addetti ai lavori', basti ricordare che a Vienna Mozart – il quale probabilmente colse nel *Re Teodoro in Venezia* un importante esempio di commedia «di mezzo carattere», genere che avrebbe poi portato ad esiti sublimi – lo onorò della sua sincera amicizia: al nostro geniale Amadé, tra l'altro, piaceva suonare con lui in un quartetto, di cui, oltre a Sarti, faceva parte anche il sommo Haydn. Oppure pensiamo alle *Variazioni per pianoforte*, composte da Beethoven su due arie dall'opera *La molinara*: «Quant'è più bello l'amore contadino» e «Nel cor più non mi sento»,<sup>1</sup> dalla quale trasse spunto anche Paganini per la sua Introduzione e variazioni per violino, op. 38.

Alla corte della generosa Caterina, che gli accordò uno stipendio di ben quattromila rubli, Paisiello compose varie opere, di cui la più importante è *Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile*, che musicò con indubbia inventiva e consumata perizia, mettendo in mostra la sua originale vena comica. Forse, al pari della sprovveduta Maria Antonietta, neanche il compositore si rese conto della valenza politica sottesa alle astuzie di Figaro, grazie alle quali il 'navigato' barbiere si fa beffe dei potenti o ne asseconda le voglie, mettendo in risalto la sua proverbiale intraprendenza di fronte ad una nobiltà anacronisticamente oziosa e parassitaria. In effetti Paisiello, come altri protagonisti della vita culturale di quell'epoca tormentata (pensiamo ad un altro musicista di formazione napoletana, Cimarosa, o ad un poeta 'civile' come Vincenzo Monti) non seppe confrontarsi con avvenimenti più grandi di lui e mise disinvoltamente la propria arte ora al servizio dei Borboni (per cui compose addirittura l'inno reale,<sup>2</sup> che compare in certi siti separatisti meridionali come *Inno nazionale del Regno delle Due*

---

<sup>1</sup> Le due serie di variazioni, in formato MIDI, sono disponibili al seguente indirizzo: <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/Beethoven-Midi-Variazioni-Pianoforte.html>

<sup>2</sup> L'inno si può ascoltare all'interno del sito dell'Arma dei Carabinieri: [http://www.carabinieri.it/cittadino/download/audio\\_video/Banda\\_Esecuz\\_1992\\_Inni\\_Marce.html](http://www.carabinieri.it/cittadino/download/audio_video/Banda_Esecuz_1992_Inni_Marce.html)

*Sicilie*<sup>3</sup>) ora dei loro nemici (i fautori della Repubblica partenopea, i Bonaparte, Gioacchino Murat); il che gli costò non poco sul piano personale. Alla fine, con la restaurazione dei 'legittimi' sovrani sul trono di Napoli, venne destituito da ogni incarico: e in breve tempo morì, povero e solo, dopo tanta effimera gloria.

Se quella di Paisiello non «fu vera gloria», è innegabile, tuttavia, che alcune sue opere sono ancora oggi piuttosto vitali: tra esse la *Nina o sia La pazza per amore* e, appunto, *Il barbiere di Siviglia*, il cui valore è testimoniato dal fatto puro e semplice di essere, anche ai nostri giorni, abbastanza spesso in cartellone, reggendo dignitosamente il confronto con il ben più popolare capolavoro rossiniano. A tal proposito il sito di musica classica *Promart* contiene una tabella che dimostra proprio quanto si è appena sostenuto, riportando – seppure in modo un po' approssimativo – i nomi degli interpreti relativi alle rappresentazioni avvenute in Italia negli ultimi dieci anni.<sup>4</sup>

Per quanto riguarda la presenza di siti web dedicati al compositore, la situazione non è esaltante, anche se non manca qualche pagina degna di nota. Tra le biografie (in italiano) l'unica dotata di un minimo di articolazione e approfondimento è quella offerta dal sito dell'Istituto Musicale «Giovanni Paisiello» di Taranto, divisa in periodi e corredata di belle foto, cui si aggiunge l'elenco delle opere teatrali con luogo e data della prima.<sup>5</sup> Più stringate le altre, che più o meno si limitano a citare gli avvenimenti e le composizioni essenziali:<sup>6</sup> solo il profilo biografico all'interno del sito *La città di Napoli* riporta anche un autorevole giudizio critico di Andrea Della Corte sul teatro musicale, mentre quello presente sul *Dizionario Karadar* è arricchito da una piccola galleria fotografica.<sup>7</sup> Per un ulteriore commento estetico, sempre riguardante la produzione teatrale, si consulti l'anglofono *Composers.net*.<sup>8</sup>

Si è accennato alla fama di cui godette Paisiello in tutta Europa, una prova ne è offerta dai numerosi ritratti che effigiano il compositore: una serie di stampe, realizzate sulla base del ritratto giovanile, firmato da M.me Vigée Lebrun, sono disponibili all'interno di *Gallica*, la sezione digitale della Bi-

---

<sup>3</sup> Si vada, ad esempio, a <http://www.duesicilie.org/InnoDS.html>, che riporta anche il testo poetico prodotto, in tempi recenti, da Riccardo Pazzaglia. A quanto pare, il povero Paisiello viene tirato in ballo anche da morto!

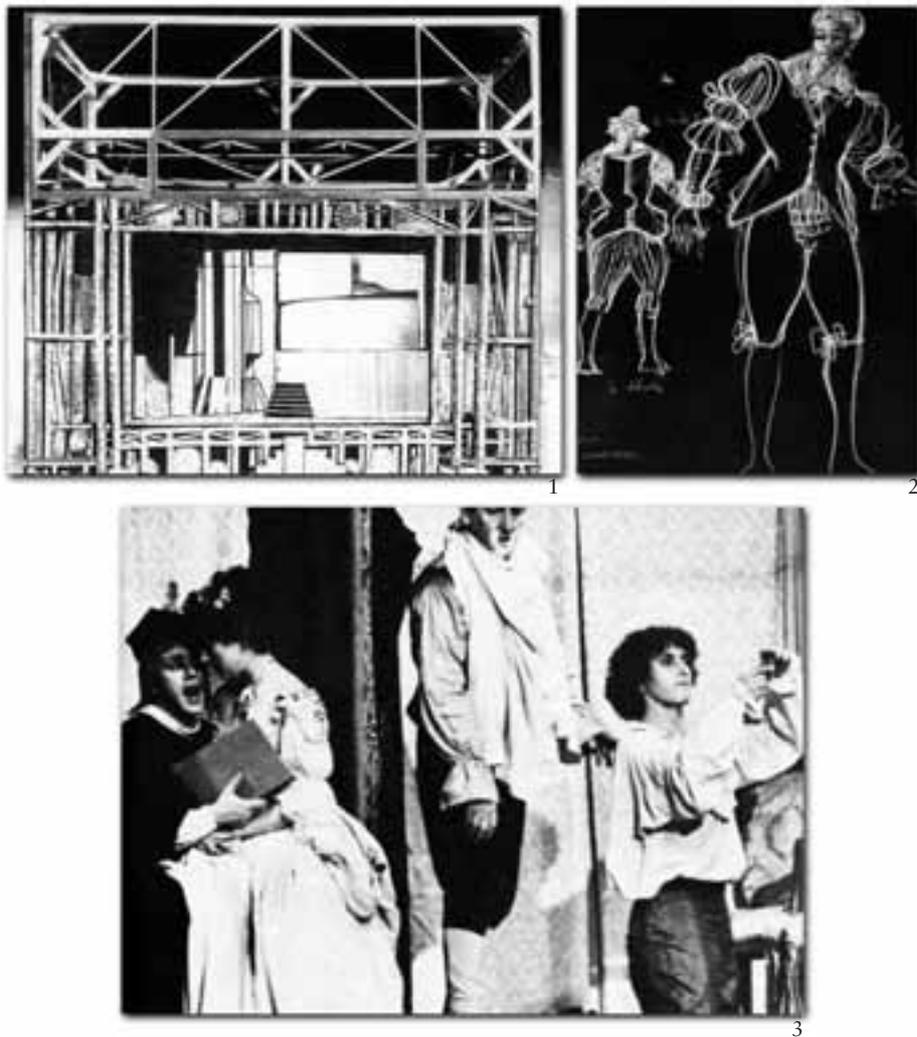
<sup>4</sup> <http://www.promart.it/archivio/Opere/Ope286.html>

<sup>5</sup> <http://www.paisiello.it/html/autore.htm>

<sup>6</sup> <http://www.tarantonline.it/personaggi.htm#paisiello>; <http://www.sanleucionline.it/personaggi/paisiello.htm>; <http://www.puccini.it/bollettino/paisiello.htm>; <http://www.turchini.it/paisiello.htm>; <http://www.turchini.it/paisiello.htm>

<sup>7</sup> <http://www.karadar.it/Dizionario/paisiello.html>

<sup>8</sup> <http://208.11.77.182/database/p/Paisiello.html>



1. Eugenio Guglielminetti, bozzetto dell'impianto scenico per il *Barbiere* di Paisiello (Napoli, Teatro Mediterraneo, 1974); regia di Ugo Gregoretti.

2. Eugenio Guglielminetti, figurini per il *Barbiere* di Paisiello (Napoli, Teatro Mediterraneo, 1974); regia di Ugo Gregoretti.

3. *Il barbiere di Siviglia* di G. Paisiello all'Opera di Amburgo (1979); allestimento di Paul Imbach. In scena: Wilfried Jochens (Almaviva), Ute Puhst (Rosina), Toni Blankenheim (Bartolo), Christfried Biebrach (Figaro).

bibliothèque nationale de France. Un'immagine del dipinto originale è offerta dal nostalgico *Real sito di San Leucio*, a corredo della già citata breve biografia,<sup>9</sup> mentre un altro ritratto del musicista ormai maturo, opera di Saverio Mercadante, si può vedere su *Italica* (RAI International online).<sup>10</sup> Il busto marmoreo di P. Pierantoni (1817), conservato nei Musei capitolini, è invece riprodotto su una pagina virtuale dell'*Enciclopedia britannica*.<sup>11</sup> Il ricordo del compositore pugliese è affidato anche all'ottocentesco Teatro Comunale di Lecce, a lui intitolato, di cui si può ammirare l'interno su *Trova Salento*,<sup>12</sup> mentre una foto della facciata è offerta da *Cliocom*.<sup>13</sup>

Vi è, però, chi vorrebbe dare a Paisiello ben altro rilievo tra gli autori del melodramma italiano: lo afferma Pietro Gallina in un articolo reperibile sul sito della paludatissima *Fondazione liberal*, nata per volontà di Ferdinando Adornato, che vanta tra i membri del comitato scientifico vari ministri dell'attuale governo. Il titolo del suo articolo, *Il riscatto di Paisiello leader dei dimenticati*, è piuttosto esplicito: l'ingiustificato oblio che ha segnato il destino del compositore, al pari di altri musicisti un tempo tanto celebrati – come Piccinni, Cimarosa, Cherubini e Spontini – suscita nell'autore un risentimento – a nostro avviso altrettanto ingiustificato – verso la fortuna di quella che definisce infelicamente «la banda dei cinque», vale a dire Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi e Puccini, in una polemica che lascia il tempo che trova.<sup>14</sup>

Ma occupiamoci del *Barbiere*. Il libretto, in una versione in due atti, anziché nei canonici quattro, si può trovare sul sito *Libretti d'opera*, che propone, altresì, una tabella indicante le scene in cui appare ogni personaggio, nonché una sorta di istogramma che misura proporzionalmente l'utilizzo dei vari registri vocali (denominati stranamente «tonalità»).<sup>15</sup> Una sintesi della vicenda si può leggere sul *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi), che contiene, come al solito, anche qualche cenno sulla genesi dell'opera e una breve analisi drammaturgico-musicale.<sup>16</sup> Un *file* musicale relativo a «La calunnia, mio signore», nell'interpretazione dello statuario Mario Petri è offerto da *Abeille Musique* nella pagina di presentazione di due CD, che ripropongono una pregevole esecuzione storica diretta da Renato Fasano a capo dei Virtuosi di Roma.

<sup>9</sup> <http://www.sanleucionline.it/personaggi/paisiello.htm>

<sup>10</sup> <http://www.italica.rai.it/principali/argomenti/altro/borbone/paisiello.htm>

<sup>11</sup> <http://www.britannica.com/eb/article?eu=59478>

<sup>12</sup> <http://www.trovasalento.it/monumenti/lecce7.htm>

<sup>13</sup> <http://www.clio.it/sr/cs/P.IT/PIT.15.html>

<sup>14</sup> <http://www.liberalfondazione.it/archivio/fl/numero3/riscatto.htm>

<sup>15</sup> <http://www.librettidopera.it/barsiv2/barsiv2.html>

<sup>16</sup> [http://www.delteatro.it/hdoc/result\\_opera.asp?idopera=2094](http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=2094).

Quanto alla fonte letteraria del mediocre libretto anonimo, a lungo erroneamente attribuito a Petrosellini, e a Beaumarchais, le pagine (per la maggior parte francofone) non mancano. Un esauriente profilo del poliedrico scrittore-avventuriero, uno dei personaggi più rappresentativi del Secolo dei Lumi, che si meriterà le lodi di Voltaire (e pubblicherà l'edizione integrale delle opere del filosofo), si trova su *alalettre.com*, che propone un'introduzione, la biografia e una pagina dedicata alle opere principali. Una cronologia della vita, redatta sulla base dell'edizione della Bibliothèque de La Pléiade, è inoltre presente sul portale *Lycos*, insieme al testo integrale di *Le barbier de Séville* e della sua prefazione polemica (la *Lettre modérée*).<sup>17</sup> Più sintetici, ma non meno significativi, i profili proposti sulle pagine virtuali della *Comédie française*<sup>18</sup> e del portale *Tiscali*.<sup>19</sup> Altre biografie (in inglese) si possono reperire, invece, su *Theatre history*<sup>20</sup> e *Pegasos*.<sup>21</sup> Una scarna cronologia anche in italiano è offerta dal sito ufficiale (italo-anglo-francofono) di Madame de Pompadour.<sup>22</sup> La riproduzione di una stampa con il ritratto di Beaumarchais, eseguita da Eugène Varin, si può reperire tra i documenti digitali messi a disposizione dalla Bibliothèque nationale de France,<sup>23</sup> che comprendono anche le opere complete dello scrittore, di cui si propone un'edizione del 1865.<sup>24</sup>

In conclusione, «diamo alla noia il bando, che sempre ci consuma»<sup>25</sup> e tuffiamoci nei piaceri (telematici)!

<sup>17</sup> <http://membres.lycos.fr/messiaen/figaro1.html>.

<sup>18</sup> <http://www.comedie-francaise.fr/biographies/beaumarchais.htm>.

<sup>19</sup> <http://www.chez.com/bacfrançais/biobeaumarchais.htm>.

<sup>20</sup> <http://www.theatrehistory.com/french/beaumarchais001.html>.

<sup>21</sup> <http://www.kirjasto.sci.fi/beaum.htm>.

<sup>22</sup> <http://www.madamedepompadour.com/galleria/lumi/beauma.htm>.

<sup>23</sup> <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07720171>.

<sup>24</sup> <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-29634&M=tdm&Y=Image>.

<sup>25</sup> GIOVANNI PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, atto I, scena II.

# Giovanni Paisiello

*a cura di* Mirko Schipilliti

Non devi pensare alla novità, né approfondire negli arcani della scienza musicale, ma ti basta sol cercare la verità. Studia il tuo contrappunto senza interruzione: esamina la musica de' buoni autori antichi e moderni; non ti stanca di leggere il Metastasio, ed altri drammatici poeti: e quando avrai scarabocchiato qualche pezzo di carta pecora, ed alcuni quinterni di carta da musica, scriverai giusto e con verità, e ciò farà apparir la tua musica scientifica e nuova.

GIOVANNI PAISELLO

- 1740 Giovanni Gregorio Cataldo Paisiello nasce il 9 maggio in un casolare nel piccolo paese di Roccaforzata, a una quindicina di chilometri da Taranto, figlio di Francesco, maniscalco e veterinario, e di Grazia Antonia Fuggiale. Terzogenito, ha due fratelli e tre sorelle.
- 1745 A Taranto inizia a frequentare gratuitamente la scuola dei Gesuiti. Il tenore Carlo Resta, direttore del coro, gli impartisce regolari lezioni di musica.
- 1754 Inizialmente destinato alla carriera giuridica, grazie alle sollecitazioni di Resta e al sostegno finanziario del nobile tarantino Don Girolamo Carducci e dell'avvocato Domenico Gagliardo, viene iscritto dal padre al Conservatorio di Sant'Onofrio a Napoli, dove per un anno è allievo di Francesco Durante, direttore dell'istituto.
- 1759 Divenuto «mastricello» ovvero allievo-docente in Conservatorio, collabora all'istruzione dei compagni più giovani e alla composizione di musiche per l'istituto, fra cui messe, mottetti, oratori, e un intermezzo buffo.
- 1763 Dopo la morte della madre, avvenuta nel 1762, prima di completare il previsto apprendistato di dieci anni, si licenzia dal Conservatorio, riuscendo a ottenere dall'impresario don Giuseppe Carafa la no-



1. *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello al Festival della Valle d'Itria (1982). In scena: Pietro Visconti (Almaviva) e Alessandro Corbelli (Figaro). Archivio del Centro Artistico Musicale «P. Grassi».

2. Emanuele Luzzati, bozzetto scenico per *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello al Teatro Petruzzelli di Bari (1985); regia di Maurizio Scaparro.

- mina di direttore musicale della compagnia del Teatro Marsigli-Rossi di Bologna.
- 1765 Dopo i primi drammi giocosi di successo, composti per Bologna, nel 1764 (*Il Ciarlone* e *I francesi brillanti*), e per Modena (*Madama l'umorista*), scrive anche per i teatri di Parma e Venezia, dove riscuotono molti consensi *L'amore in ballo*, seguito nel 1766 da *Le nozze disturbate*, al San Moisè.
- 1766 Desideroso di affermarsi anche a Napoli, vi ritorna richiamato dall'impresario del Teatro Nuovo, il quale gli commissiona la commedia *La vedova di bel genio*. Al Teatro Valle di Roma va in scena l'intermezzo *Le finte contesse*.
- 1767 Per il Teatro dei Fiorentini e il Teatro Nuovo di Napoli compone le commedie in dialetto *Le mbroglie de la Bajasse* e *L'idolo cinese*, seguite da altre opere in napoletano (*Il furbo malaccorto*, *L'osteria di Marechiaro*, nel 1868, e *Don Chisciotte della Mancia* nell'anno successivo), realizzate con una tale rapidità di scrittura da entrare presto in competizione con la produzione di Piccinni. *L'idolo cinese* viene rappresentato per ordine di re Ferdinando IV presso la Sala Grande del Palazzo Reale: seguono due opere serie per il Teatro San Carlo (la prima è *Lucio Papirio dittatore*) e una festa teatrale per le nozze del re con la principessa Maria Carolina d'Austria.
- 1768 Sposa la vedova e allieva Cecilia Pallini. Al Teatro dei Fiorentini *L'osteria di Marechiaro* riscuote enorme successo, raggiungendo le quarantuno repliche.
- 1771 Su libretti di Metastasio, vanno in scena a Modena *Il Demetrio*, e *Artaserse*. Al Teatro Regio di Torino viene rappresentato il dramma *L'Annibale in Torino*.
- 1772 Debuttano a Roma l'intermezzo *Semiramide in villa* e il dramma *Motezuma*, a Napoli le commedie *La Dardanè* e *Gli amanti comici*. È impegnato nella composizione dei dodici quartetti per due violini, viola e cembalo per l'Arciduchessa Maria Beatrice, completati l'anno seguente.
- 1774 Al Teatro Regio Ducale di Milano va in scena il dramma *Andromeda*. Grande successo per un trentennio ottiene il dramma giocoso *La frascatana*, allestito al Teatro San Samuele di Venezia.
- 1775 Va in scena *Il Demofonte* al Teatro San Benedetto di Venezia dove, nel Carnevale successivo, viene rappresentata *La discordia fortunata*.

Al Teatro Nuovo di Napoli vengono allestite le commedie *Le astuzie amorose* e *Socrate immaginario*. *La frascatana* va in scena nei teatri di Brescia, Firenze, Milano, Reggio Emilia, Torino, Verona, Vienna. Al Teatro della Pergola di Firenze debutta *Il gran Cid*.

- 1776 Grazie a una serie fortunata di amicizie (fra cui l'illuminista abate Galiani, la letterata Madame d'Épinay a Parigi e il suo amante filosofo Friedrich Melchior Grimm) la sua fama arriva a Caterina II di Russia: Paisiello firma un contratto triennale come nuovo direttore della compagnia operistica italiana alla corte di Pietroburgo, con l'incarico di comporre e concertare opere, cantate e feste teatrali. A Dresda va in scena *L'avaro deluso* (altro titolo per *La discordia fortunata*), al Teatro Valle e al Teatro Argentina di Roma *Le due contesse* e *La disfatta di Dario*. A Pietroburgo Paisiello non riceverà eccessive commissioni dall'imperatrice (scriverà dodici opere in sette anni). Dà lezioni di cembalo e armonia alla granduchessa Maria Fëdorovna, per la quale comporrà numerosi brani per tastiera. Prima opera, nel 1777, sarà il dramma *Nitteti*, su libretto di Metastasio. Per la nascita del granduca Alessandro, futuro Zar, compone il dramma *Achille in Sciro*.
- 1779 In Russia ottiene il rinnovo del contratto per altri tre anni, con aumento di stipendio. Il dramma giocoso *I filosofi immaginari*, libretto di Giovanni Bertati, va in scena al teatro dell'Ermitage, mentre a Carskoe Selo, sede della residenza estiva imperiale, viene allestito *Il Demetrio*.
- 1780 All'Ermitage viene rappresentata la festa teatrale *Alcide al bivio*, dove per la prima volta quasi tutti i recitativi figurano in forma accompagnata. Paisiello si dedicherà anche alla composizione di musica strumentale, in cui spiccano gli otto concerti per clavicembalo e orchestra (1780-1788), scritti spesso per nobili donne o allieve.
- 1781 Nonostante la proposta di un ulteriore rinnovo contrattuale, decide di rientrare non appena possibile a Napoli. A Carskoe Selo debutta *La serva padrona*, composta per l'onomastico del granduca Alessandro sullo stesso libretto usato da Pergolesi. Completa i due volumi di Sonate e Capricci per clavicembalo per la granduchessa Fëdorovna.
- 1782 Il 26 settembre al Teatro di Corte di San Pietroburgo va in scena il dramma giocoso *Il barbiere di Siviglia, ovvero La precauzione inutile*, successo strepitoso confermato in tutta Europa. Scrive le *Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il basso fondamentale sopra il cembalo*.

- 1783 La festa comica *Il mondo della luna*, rifacimento del *Credulo deluso*, tratta dall'omonimo lavoro di Goldoni, chiude il periodo russo di Paisiello, che intanto si vede sovraccaricato di incarichi: ispettore dell'opera seria, dell'opera buffa e dell'orchestra».
- 1784 Ottiene un permesso di un anno per allontanarsi da Pietroburgo. Dopo l'attesa nomina regale di «compositore della musica de' drammi» a Napoli, conferitagli alla fine del 1783, parte per l'Italia (a Pietroburgo gli succederà Cimarosa nel 1787). Il re di Polonia Stanislaw Poniatowski lo riceve a Varsavia, dove sosta per alcune settimane. A Vienna, dove viene rappresentato subito *Il barbiere di Siviglia*, lo accoglie Giuseppe II, che gli commissiona un'opera per il Burgtheater, *Il re Teodoro*, su libretto di Casti, successo trionfale anche nelle riprese in Austria e Germania. Vi assistono Da Ponte e Mozart, che avevano appena apprezzato *Il barbiere*. Mozart aveva composto le variazioni per pianoforte K 398 su «Salve tu, Domine» da *I filosofi immaginari*, e comporrà nel 1789 l'aria «Schon lacht der holde Fröling» K 580, per l'edizione tedesca del *Barbiere di Siviglia*.
- 1785 *Il re Teodoro* viene rappresentato anche al Teatro dei Fiorentini a Napoli, l'anno seguente alla Scala di Milano e in Francia, a Fontainebleau e Versailles. Il dramma per musica *Antigono* va in scena al Teatro San Carlo. In via eccezionale riesce a ottenere da Ferdinando IV una pensione mensile, ma con l'obbligo di comporre almeno un'opera all'anno per il San Carlo e le ulteriori musiche commissionate di volta in volta dal re, senza poter accettare nuovi incarichi (fino al 1790 non scriverà per altri teatri). Verso la metà del 1780-90 diventa suo allievo Giacomo Gotifredo Ferrari, futuro diffusore dell'opera mozartiana a Napoli, che raccoglierà e pubblicherà gli insegnamenti di Paisiello negli *Aneddoti piacevoli ed interessanti* editi a Londra nel 1830.
- 1787 Alla morte di Pasquale Cafaro, maestro di cappella reale, conquista ulteriore prestigio venendo nominato «maestro della real camera», e responsabile della composizione di musiche profane. Al San Carlo viene rappresentato *Pirro*, nel quale introduce per la prima volta un finale d'azione. Dopo la prima napoletana del 1786, *Le gare generose* vanno in scena anche a Praga – vi assiste Mozart – e a Londra.
- 1788 L'opera seria *Fedra* debutta al San Carlo; al Teatro dei Fiorentini va in scena la commedia *L'amor contrastato*, uno dei più grandi successi, rappresentato in seguito anche col titolo *La bella molinara*.



Il *re Teodoro* (II atto) in un allestimento del Teatro di Ludwigshafen e del Festival di Dresda (1997), ripreso dal Teatro La Fenice (1998) al Teatro Verdi di Padova e al Goldoni di Venezia; scene e costumi di Carlo Tommasi, regia di Michael Hampe.

- 1789 Dopo il dramma *Catone in Utica* al San Carlo, nuovo successo è la commedia *Nina ossia La pazza per amore*, capolavoro della maturità in scena al Belvedere di San Leucio a Caserta, quindi al Teatro dei Fiorentini, fra le opere più rappresentate di Paisiello. La prima delle ventisette messe composte fino al 1814 è la *Missa defunctorum*, scritta in occasione della morte di due dei figli di Ferdinando IV, e rivista nel 1799 per la morte di papa Pio VI.
- 1790 Dopo un contenzioso con l'impresario del San Carlo, riesce a farsi sciogliere dagli obblighi col teatro reale. Inizia a dedicarsi assiduamente alla composizione di musica sacra.
- 1792 Il 16 maggio il dramma *I giuochi di Agrigento* inaugura il Teatro la Fenice di Venezia. La tragedia *Elfrida*, su libretto di Calzabigi, va in scena al Teatro San Carlo.
- 1794 Al San Carlo debutta *Elvira*, ancora su libretto di Calzabigi. Al National Hoftheater di Vienna va in scena *La bella molinara*: sui temi dell'aria «Nel cor più non mi sento» e del quintetto «Quant'è più bello l'amor contadino» nel 1795 Beethoven, che assisterà alla sua ripresa

- al Kärntnerhortheater, comporrà le variazioni W0070 e W0069 (altri compositori che scriveranno variazioni su temi di Paisiello saranno Manfredi, Paganini e Bottesini).
- 1796 Viene nominato maestro di cappella del duomo di Napoli; conventi e monasteri gli commissioneranno musiche liturgiche.
- 1797 Su richiesta di Napoleone Bonaparte, suo grande ammiratore che lo citerà nel proprio romanzo *Clisson et Eugénie*, compone una *Musica funebre* per il generale Hoche.
- 1799 Durante i cinque mesi della Repubblica Partenopea, dopo l'invasione francese del Regno di Napoli nel 1798, Paisiello, deciso a rimanere in città senza seguire il re in Sicilia, riceve la carica di maestro di cappella nazionale. Al ritorno dei Borboni viene licenziato da tutti gli incarichi artistici, ma non viene arrestato, per non essersi compromesso eccessivamente.
- 1801 Il re di Napoli gli restituisce le cariche musicali precedentemente ricoperte, senza opporsi all'invito di Napoleone offerto a Paisiello affinché si rechi a Parigi presso il suo consolato.
- 1802 Un *Te Deum* viene eseguito a Notre-Dame a Parigi per celebrare il concordato francese col pontefice. Giunto nella capitale, Napoleone lo nomina direttore della musica sacra della propria cappella.
- 1803 Su invito di Napoleone compone la *tragédie-lyrique Proserpine*.
- 1804 All'incoronazione di Napoleone imperatore vengono eseguiti la seconda Messa in Si bemolle maggiore e il *Te Deum* composto per Ferdinando IV nel 1791. Decide di ritornare a Napoli, continuando a rimanere in contatto con l'imperatore francese e a percepire una discreta pensione.
- 1807 Dopo aver ricevuto la Legion d'Onore in Francia e la nomina di socio corrispondente dell'Accademia Imperiale di Lucca, grazie al nuovo governo di Napoli – prima sotto Giuseppe Bonaparte, poi sotto Gioacchino Murat – detiene la direzione di tutte le attività musicali di corte, e viene nominato inoltre, dal 1806 al 1813, membro del triumvirato di direttori del nuovo collegio statale di musica fondato da Giuseppe Bonaparte nell'ambito della riforma dei conservatori napoletani.
- 1808 Ultima opera, composta inizialmente per l'annullata venuta a Napoli di Napoleone, quindi per l'onomastico di Giuseppe Bonaparte, in sce-

na al San Carlo, è il dramma *I Pittagorici* su libretto di Vincenzo Monti, il cui successo gli fa ottenere l'onorificenza dell'Ordine delle Due Sicilie e la nomina a membro della Società Reale di Scienze ed Arti di Napoli. D'ora in poi si dedicherà esclusivamente alla musica sacra, per cui Napoleone gli assegna una pensione annua di mille franchi retrodatata al 1804.

- 1810 Viene nominato membro della sezione di Belle Arti all'Istituto di Francia, occupando il posto vacante dopo la morte di Haydn.
- 1815 Dopo il nuovo ritorno dei Borboni a Napoli, cerca di riacquistare le grazie del re Ferdinando con grande difficoltà, perduta la pensione francese, rimastagli solo la carica di «maestro della Real Cappella». Muore la moglie.
- 1816 A Roma debutta *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, fiasco a cui contribuiscono le contestazioni di alcuni sostenitori di Paisiello. Affetto da epatite, muore a Napoli il 5 giugno, nella casa di via Concezione a Montecalvario, mentre al Teatro Nuovo si rappresenta la *Nina*, alla presenza del re. Solenni i funerali celebrati nella Chiesa della Regia Arciconfraternita del Terz'ordine di San Francesco in Donnalbina: viene eseguita una *Messa da Requiem*, ritrovata fra i suoi manoscritti. Le spoglie vengono deposte nella Congrega dell'Immacolata, e successivamente traslate nella Chiesa di Santa Maria Donnalbina. Nel 1818 l'allievo G. De Dominicis pubblicherà il *Saggio sulla vita del cavalier Giovanni Paisiello*.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA  
STRUTTURA ORGANIZZATIVA

**SOVRINTENDENZA**

Giampaolo Vianello, *sovrintendente*  
Anna Migliavacca  
Cristina Rubini

**Area formazione**

Domenico Cardone, *responsabile*  
Simonetta Bonato  
Elisabetta Navarbi

**Servizi generali**

Ruggero Peraro, *responsabile*  
Stefano Callegaro  
Giuseppina Cenedese  
n.n.p.\*  
Gianni Mejato  
Gilberto Paggiaro  
n.n.p.\*  
Daniela Serao  
Thomas Silvestri  
Roberto Urdich  
n.n.p.\*

**DIREZIONE ARTISTICA**

Sergio Segalini, *direttore artistico*  
Marcello Viotti, *direttore musicale*

**Ufficio casting**

Luisa Meneghetti  
Susanne Schmidt

**Servizi musicali**

Cristiano Beda  
Santino Malandra  
Andrea Rampin  
Francesca Tondelli

**Archivio musicale**

Gianluca Borgonovi  
Gianfranco Sozza

**DIREZIONE  
PRODUZIONE E  
ORGANIZZAZIONE  
SCENICO-TECNICA**

Bepi Morassi,  
*direttore*  
**Area produzione**  
Massimo Checchetto,  
*responsabile allestimenti  
scenici*  
Paolo Cucchi,  
*direttore di palcoscenico*  
Lucia Cecchelin  
n.n.p.\*  
Giovanni Pilon  
Francesca Piviotti  
Lorenzo Zanoni

**DIREZIONE  
MARKETING E  
COMMERCIALE**

Cristiano Chiarot,  
*direttore*  
Gianni Bacci  
Rossana Berti  
Nadia Buoso  
Laura Coppola  
Barbara Montagner  
Lorenza Pianon

**DIREZIONE  
PERSONALE  
E SVILUPPO  
ORGANIZZATIVO**

Paolo Libettoni,  
*direttore*  
Giovanna Casarin  
Antonella D'Este  
Lucio Gaiani  
Salvatore Guarino  
Alfredo Iazzoni  
Stefano Lanzi  
Renata Magliocco  
Fernanda Milan  
n.n.p.\*  
Lorenza Vianello

**DIREZIONE  
AMMINISTRATIVA  
E CONTROLLO**

Tito Menegazzo,  
*direttore*  
Elisabetta Bottoni  
Andrea Carollo  
n.n.p.\*  
Anna Trabuio

\* n.n.p.: nominativo non pubblicato per mancato consenso

AREA ARTISTICA

*direttore musicale di palcoscenico*  
Giuseppe Marotta

*maestro rammentatore*  
Pierpaolo Gastaldello

*maestro di sala*  
Stefano Gibellato

*maestri di palcoscenico*  
Silvano Zabeo  
Roberta Ferrari  
Roberto Bertuzzi

*maestro alle luci*  
Gabriella Zen

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

*Violini primi*

Roberto Baraldi <sup>3</sup>  
Nicholas Myall •  
Gisella Curtolo •  
Fabio Sperandio • <sup>1</sup>  
Pierluigi Pulese  
Mauro Chirico  
Pierluigi Crisafulli  
Loris Cristofoli  
Andrea Crosara  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Annamaria Pellegrino  
Daniela Santi  
Mariana Stefan  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

*Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Enrico Enrichi  
Mania Ninova  
Luciano Crispilli  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Frascini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Marco Paladin  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
n.n.p.\*  
Roberto Zampieron

*Viola*

Daniel Formentelli •  
Alberto Lattuada • <sup>1</sup>  
Antonio Bernardi  
Paolo Pasoli  
Elena Battistella  
Ottone Cadamuro  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio  
Katalin Szabó  
Maurizio Trevisin  
Roberto Volpato

*Violoncelli*

Alessandro Zanardi •  
Emanuele Silvestri • <sup>1</sup>  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Bruno Frizzarin  
Gabriele Garofano  
Paolo Mencarelli  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Maria Elisabetta Volpi  
Loris Balbi <sup>1</sup>

*Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratissoli •  
n.n.p.\*  
Marco Petruzzi  
Ennio Dalla Ricca  
Walter Garosi  
Giulio Parenzan  
Denis Pozzan

*Ottavino*

Franco Massaglia

*Flauti*

Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi  
Anna Colacioppo <sup>1</sup>

*Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Angela Cavallo  
Walter De Franceschi

*Corno inglese*

Renato Nason •

*Clarinetti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato

*Clarinetto basso*

Renzo Bello

*Fagotti*

Dario Marchi •  
Roberto Giaccaglia •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

*Controfagotto*

Fabio Grandesso

*Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Guido Fuga  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Loris Antiga

*Trombe*

Fabiano Cudiz •  
Fabiano Maniero •  
Mirko Bellucco  
Gianfranco Busetto

*Tromboni*

Giovanni Caratti •  
Massimo La Rosa •  
Athos Castellan  
Federico Garato  
Claudio Magnanini

*Tuba*

Alessandro Ballarin

*Timpani*

Roberto Pasqualato •  
Dimitri Fiorin •

*Percussioni*

Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin

*Arpa*

Brunilde Bonelli • <sup>1</sup>

*Pianoforte e tastiere*

Carlo Rebeschini •

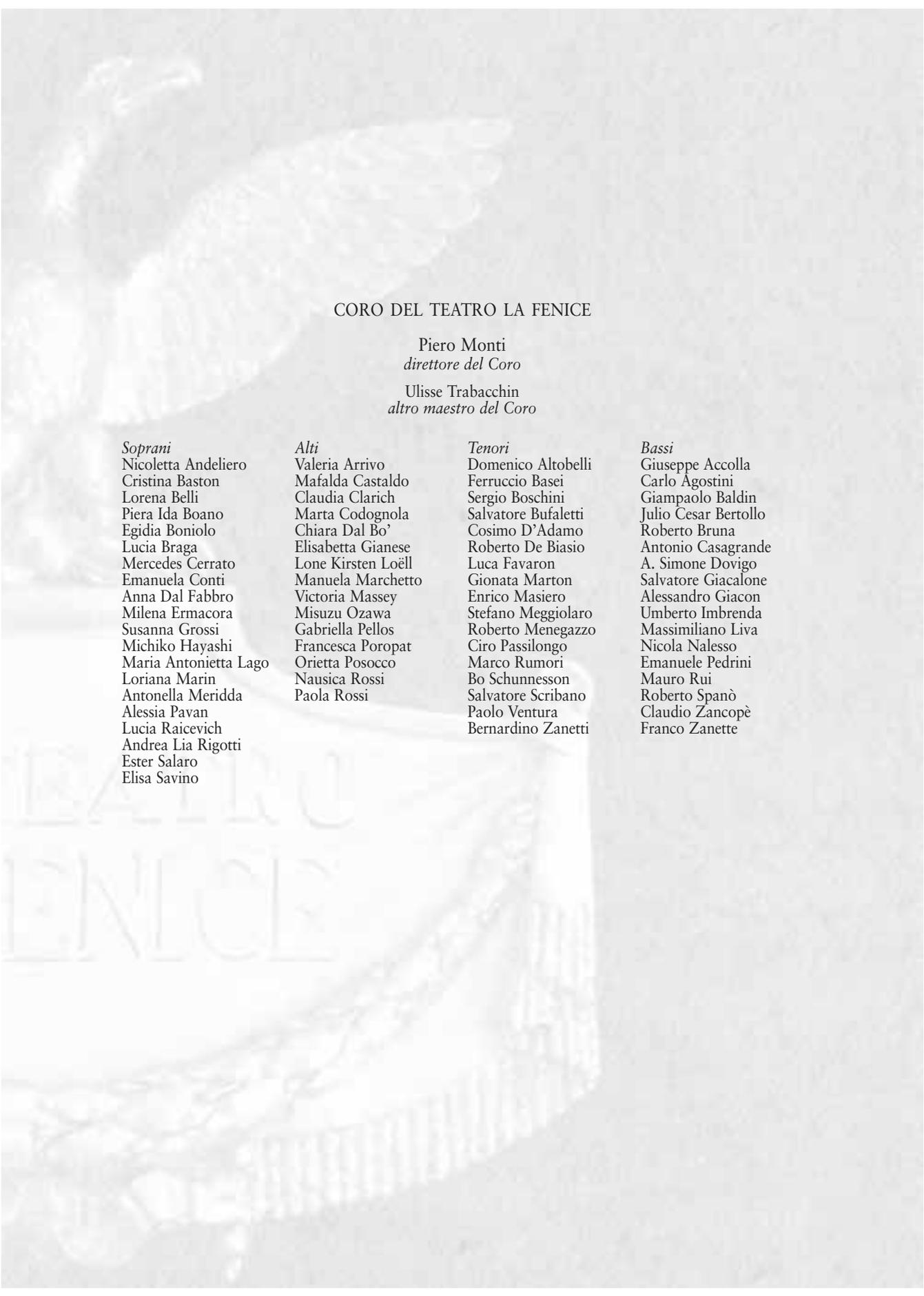
*Chitarra e mandolino*

Andrea Menafrà <sup>1</sup>

<sup>3</sup> primo violino di spalla

• prime parti

<sup>1</sup> a termine



CORO DEL TEATRO LA FENICE

Piero Monti  
*direttore del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*altro maestro del Coro*

*Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Egidia Boniolo  
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  
Sergio Boschini  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Roberto De Biasio  
Luca Favaron  
Gionata Marton  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
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

## AREA TECNICA

### *Macchinisti, falegnameria, magazzini*

Vitaliano Bonicelli,  
*capo reparto*

Andrea Muzzati,  
*vice capo reparto*

Roberto Rizzo,  
*vice capo reparto*

n.n.p.\*

n.n.p.\*

Roberto Cordella

Antonio Covatta

n.n.p.\*

Dario De Bernardin

Luciano Del Zotto

Paolo De Marchi

Bruno D'Este

Roberto Gallo

Sergio Gaspari

Michele Gasparini

Giorgio Heinz

Roberto Mazzon

Carlo Melchiori

Adamo Padovan

Pasquale Paulon

n.n.p.\*

Arnold Righetti

Stefano Rosan

Paolo Rosso

Massimo Senis

Luciano Tegen

Federico Tenderini

Mario Visentin

Fabio Volpe

### *Elettricisti e audiovisivi*

Vilmo Furian,  
*capo reparto*

Fabio Baretin,  
*vice capo reparto*

Costantino Pederoda,  
*vice capo reparto*

Alessandro Ballarin

Alberto Bellemo

Andrea Benetello

Michele Benetello

Marco Covelli

Cristiano Faè

Stefano Faggian

Euro Michelazzi

Roberto Nardo

Maurizio Nava

Marino Perini

n.n.p.\*

Alberto Petrovich

n.n.p.\*

Teodoro Valle

Giancarlo Vianello

Massimo Vianello

Roberto Vianello

Marco Zen

### *Attrezzzeria*

Roberto Fiori,  
*capo reparto*

Sara Valentina Bresciani,  
*vice capo reparto*

Marino Cavaldoro

Salvatore De Vero

Oscar Gabbanoto

Romeo Gava

Vittorio Garbin

### *Interventi scenografici*

Giorgio Nordio

Marcello Valonta

### *Sartoria*

Rosalba Filieri,  
*capo reparto*

Bernadette Baudhuin

Emma Bevilacqua

Annamaria Canuto

Elsa Frati

Luigina Monaldini

Sandra Tagliapietra

Nicola Zennaro,

*addetto calzoleria*

# Stagione 2003-2004

## Lirica e Balletto

*opere*

Le domino noir

Il barbiere di Siviglia

di Gioachino Rossini

Nabucco

A Midsummer Night's Dream

Attila

Les pêcheurs de perles

Der Freischütz

Il barbiere di Siviglia

di Giovanni Paisiello

Il matrimonio segreto

*balletti*

Carmen e Tangos

«... Altre Danze ...»

*Rassegna internazionale  
di danza contemporanea*



FONDAZIONE  
TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## Le domino noir

(Il domino nero)

*opéra-comique in tre atti*

*libretto di Eugène Scribe*

*musica di Daniel Auber*

*personaggi ed interpreti*

*Angèle* Veronica Cangemi

*Brigitte* Rosita Ramini

*Jacinthe* Giovanna Donadini

*Ursule* Bruno Praticò (20-23-27/11)

Filippo Morace (25-30/11)

*La Tourière* Silvia Pasini

*Lord Elfort* Federico Sacchi

*Juliano* Nicolas Rivenq

*Horace* Simon Edwards

*Juliano* Nicolas Rivenq

*Gil Perez* Bruno Praticò (20-25-30/11)

Filippo Morace (23-27/11)

*maestro concertatore e direttore*

**Marc Minkowski**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

*coreografia*

**Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento

prima rappresentazione in Italia

## Teatro Malibran

giovedì 20 novembre 2003 ore 19.00 turni A-G

domenica 23 novembre 2003 ore 15.30 turni B-F

martedì 25 novembre 2003 ore 19.00 turno D

giovedì 27 novembre 2003 ore 19.00 turno E

domenica 30 novembre 2003 ore 15.30 turno C

## Il barbiere di Siviglia

*dramma comico in due atti*  
libretto di Cesare Sterbini  
musica di Gioachino Rossini

*personaggi e interpreti principali*

*Figaro* Andrew Schroeder (27-31/12)  
Fabio Previati (28-30/12, 3/1)  
Piero Guarnera (2-4/1)  
*Conte d'Almaviva* Antonino Siragusa (27-31/12, 2-4/1)  
Davide Cicchetti (28-30/12, 3/1)  
*Bartolo* Bruno De Simone (27-30-31/12, 2-4/1)  
Filippo Morace (28/12, 3/1)  
*Rosina* Laura Polverelli (27-31/12, 2-4/1)  
Oana Andra (28-30/12, 3/1)  
*Basilio* Nicolaj Ghiaurov (27-28-31/12, 2-4/1)  
Lorenzo Regazzo (30/12, 3/1)

*maestro concertatore e direttore*

**Marcello Viotti**

*regia*

**Bepi Morassi**

*scene e costumi*

Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*con sopratitoli*

allestimento Teatro La Fenice

fuori abbonamento

### Teatro Malibrán

sabato 27 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.  
domenica 28 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.  
martedì 30 dicembre 2003 ore 19.00 fuori abb.  
mercoledì 31 dicembre 2003 ore 15.30 fuori abb.  
venerdì 2 gennaio 2004 ore 19.00 fuori abb.  
sabato 3 gennaio 2004 ore 15.30 fuori abb.  
domenica 4 gennaio 2004 ore 15.30 fuori abb.

## Nabucco

*dramma lirico in quattro parti*  
libretto di Temistocle Solera  
musica di Giuseppe Verdi

*personaggi e interpreti principali*

*Nabucco* Carlo Guelfi (23-25-27-29/1)  
Marco Chingari (24-30/1, 1/2)  
*Ismaele* Nicola Sette (23-25-27-29/1)  
Carlo Barricelli (24-30/1, 1/2)  
*Zaccaria* Francesco Ellero D'Artegna (23-25-27-29/1)  
Arutjun Kotchinian (24-30/1, 1/2)  
*Abigaille* Iano Tamar (23-25-27-29/1)  
Alessandra Rezza (24-30/1, 1/2)  
*Fenena* Anna Maria Chiuri (23-25-27-29/1)  
Silvia Pasini (24-30/1, 1/2)

*maestro concertatore e direttore*

**György G. Ráth**

*regia*

**Charles Roubaud**

*scene*

Isabelle Partiot

*costumi*

Katya Dufлот

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*con sopratitoli*

allestimento Teatro dell'Opera di Montecarlo

### PalaFenice

venerdì 23 gennaio 2004 ore 19.00 turno A  
sabato 24 gennaio 2004 ore 15.30 turno C  
domenica 25 gennaio 2004 ore 15.30 turno B  
martedì 27 gennaio 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 29 gennaio 2004 ore 19.00 turno E  
venerdì 30 gennaio 2004 ore 19.00 turno G  
domenica 1 febbraio 2004 ore 15.30 turno F

# A Midsummer Night's Dream

(Sogno di una notte di mezza estate)

*opera in tre atti*

*libretto di Peter Pears e Benjamin Britten*

*musica di Benjamin Britten*

*personaggi e interpreti principali*

*Oberon* William Towers  
*Tytania* Susan Gritton  
*Puck* Richard Gauntlett  
*Hippolyta* Julie Mellor  
*Lysander* Matthew Beale  
*Demetrius* William Dazeley

*maestro concertatore e direttore*

Sir **John Eliot Gardiner**

*regia*

**David Pountney**

*scene*

Stefanos Lazaridis

*costumi*

Sue Blane

Orchestra del Teatro La Fenice

Trinity Boys Choir

*direttore del Coro* David Swinson

Coro «Pueri cantores» di Vicenza

*direttore del Coro* Roberto Fioretto

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

## Teatro Malibrán

venerdì 20 febbraio 2004 ore 19.00 turno A   
domenica 22 febbraio 2004 ore 15.30 turno B  
martedì 24 febbraio 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 26 febbraio 2004 ore 19.00 turni E-I  
sabato 28 febbraio 2004 ore 15.30 turni C-H

# Attila

*dramma lirico in un prologo e tre atti*

*libretto di Temistocle Solera*

*musica di Giuseppe Verdi*

*personaggi e interpreti*

*Attila* Michele Pertusi  
*Ezio* Alberto Mastromarino  
*Odabella* Dimitra Theodossiou (26-28-30/3, 1/4)  
Elena Zelenskaya (3/4)  
*Foresto* Nicola Sette  
*Uldino* Massimiliano Tonsini  
*Leone* Fernando Blanco

*maestro concertatore e direttore*

**Marcello Viotti**

*regia, scene e costumi*

Laboratorio integrato

di regia, scenografia e costume

coordinato da

Walter Le Moli, Margherita Palli, Vera Marzot  
del Corso di Laurea Specialistica in Teatro  
della Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV  
di Venezia in collaborazione con  
Claudio Coloretti (*light designer*)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*con sopratitoli*

nuovo allestimento

## PalaFenice

venerdì 26 marzo 2004 ore 19.00 turno A   
domenica 28 marzo 2004 ore 15.30 turni B-H  
martedì 30 marzo 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 1 aprile 2004 ore 19.00 turni E-I  
sabato 3 aprile 2004 ore 15.30 turno C

# Les pêcheurs de perles

(I pescatori di perle)

*opera in tre atti*

*libretto di Eugène Cormon e Michel Carré*

*musica di Georges Bizet*

*personaggi e interpreti*

*Léïla* Annick Massis

*Nadir* Yasu Nakajima

*Zurga* Luca Grassi (16-18-20-22/4)

Vincenzo Taormina (24/4)

*Nourabad* Luigi De Donato

*primi ballerini*

Letizia Giuliani, Gheorghe Iancu

*maestro concertatore e direttore*

**Marcello Viotti**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

*coreografia*

**Gheorghe Iancu**

*light design* Sergio Rossi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento

## Teatro Malibrán

venerdì 16 aprile 2004 ore 19.00 turno A   
domenica 18 aprile 2004 ore 15.30 turno B  
martedì 20 aprile 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 22 aprile 2004 ore 19.00 turni E-G  
sabato 24 aprile 2004 ore 15.30 turni C-F

# Carmen e Tangos

con **Alessandra Ferri e Julio Bocca**

## Carmen

*balletto in un atto*

*coreografia*

**Alberto Alonso**

*musica di Georges Bizet*

*arrangiamento di* Rodion Shedrin

*costumi, scene e luci di* Enrique Bordolini

*personaggi e interpreti principali*

*Carmen* Alessandra Ferri

*Don José* Julio Bocca

*Torero* Hernán Piquin

*Zuñiga* Lucas Oliva

*Toro, El Destino* Rosana Pérez

## Piazzolla Tango Vivo

*coreografia*

**Ana María Stekelman**

*musica di* Astor Piazzolla

*design costumi* Jorge Ferrari

*design luci* Omar Posemato

Registrato dall'Orchestra Sinfonica Nazionale Argentina

diretta da Pedro Ignacio Calderón

appositamente per Julio Bocca ed il Ballet Argentino

## Ballet Argentino

## PalaFenice

mercoledì 19 maggio 2004 ore 19.00 turno A  
giovedì 20 maggio 2004 ore 19.00 turno D  
venerdì 21 maggio 2004 ore 19.00 turni E-F  
sabato 22 maggio 2004 ore 17.00 turni C-G  
domenica 23 maggio 2004 ore 17.00 turno B

# Der Freischütz

(Il franco cacciatore)

*romantische oper in tre atti*

*libretto di Friedrich Kind*

*musica di Carl Maria von Weber*

*personaggi e interpreti principali*

*Agathe* Petra Maria Schnitzer

*Annchen* Gabriella Costa

*Kaspar* Hartmut Welker

*Max* Peter Seiffert

*Ottokar* Gabriele Ribis

*Kuno* Fernando Blanco

*Un eremita* Volodymyr Deyneka

*Kilian* Giulio Mastrototaro

*maestro concertatore e direttore*

**Friederich Haider**

*regia*

**Christof Nel**

*scene*

Jens Kilian

*costumi*

Ilse Welter

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

allestimento Komische Oper di Berlino

## Teatro Malibran

venerdì 28 maggio 2004 ore 19.00 turno A

domenica 30 maggio 2004 ore 17.00 turno B

martedì 1 giugno 2004 ore 19.00 turno D

giovedì 3 giugno 2004 ore 19.00 turni E-I

sabato 5 giugno 2004 ore 17.00 turni C-H

## Biennale di Venezia

*in collaborazione con la*

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

## Festival Internazionale di Danza Contemporanea

11 giugno - Teatro alle Tese - ore 20.00

12 giugno - Teatro alle Tese - ore 19.00

ABCDANCECOMPANY (Austria)

12 giugno - PalaFenice - ore 21.30

Guangdong Modern Dance Company (Cina)

18 giugno - Teatro Piccolo Arsenale - ore 19.00

19 giugno - Teatro Piccolo Arsenale - ore 20.00

Ballet Freiburg Pretty Ugly Amanda Miller  
(Germania)

18 giugno - PalaFenice - ore 21.30

Jacopo Godani (Italia)

22 - 23 giugno - Teatro Piccolo Arsenale - ore 20.00

Charles Linehan Company (Gran Bretagna)

24 giugno - PalaFenice - ore 20.00

Saburo Teshigawara (Giappone)

26 - 27 giugno - Teatro Piccolo Arsenale - ore 20.00

Russell Maliphant Company (Gran Bretagna)

30 giugno - PalaFenice - ore 20.00

Rambert Dance Company (Gran Bretagna)

9 luglio - Teatro Piccolo Arsenale - ore 20.00

10 luglio - Teatro Piccolo Arsenale - ore 19.00

13 - 14 luglio - Teatro Fondamenta Nuove - ore 20.00

Sarah Michelson (USA)

10 luglio - PalaFenice - ore 21.30

Alonzo King's Lines Ballet (USA)

15 luglio - PalaFenice - ore 20.00

Isabel Bustos (Cuba)

21 - 25 luglio - Teatro alle Tese - ore 20.00

22 - 23 - 24 luglio - Teatro alle Tese - ore 19.00

Karole Armitage (USA)

22 - 23 luglio - Teatro Piccolo Arsenale - ore 21.30

John Jasperse (USA)

24 luglio - PalaFenice - ore 21.30

Shen Wei Dance Arts (Cina/USA)

29 luglio - Teatro alle Tese - ore 21.30

Ballet de Lorraine (Francia/USA)

30 luglio - PalaFenice - ore 20.00

Peter Boal & Company (USA)

fuori abbonamento

# Il barbiere di Siviglia      Il matrimonio segreto

*dramma giocoso in due [quattro] atti*  
*libretto da «Le barbier de Séville»*  
di P.-A. Caron de Beaumarchais  
*musica di Giovanni Paisiello*

*personaggi e interpreti principali*  
*Rosina* Stefania Donzelli  
*Conte d'Almaviva* Mirko Guadagnini  
*Bartolo* Filippo Morace  
*Figaro* Gianpiero Ruggeri  
*Don Basilio* Mauro Utzeri

*maestro concertatore e direttore*

**Eric Hull**

*regia*

**Guido De Monticelli**

*scene*

Fausto Dappiè

*costumi*

Zaira de Vincentiis

Orchestra del Teatro La Fenice

*con sopratitoli*

nuovo allestimento

prima rappresentazione a Venezia

## **Teatro Malibran**

venerdì 25 giugno 2004 ore 19.00 turno A  
domenica 27 giugno 2004 ore 17.00 turno B  
martedì 29 giugno 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 1 luglio 2004 ore 19.00 turni E-G  
sabato 3 luglio 2004 ore 17.00 turni C-F

*dramma giocoso in due atti*  
*libretto di Giovanni Bertati*  
*musica di Domenico Cimarosa*

in collaborazione con

XXXIII Concorso Internazionale per Cantanti  
«Toti Dal Monte»

*maestro concertatore e direttore*

**Michael Guttler**

*regia*

**Italo Nunziata**

*scene e costumi*

Pasquale Grossi

Orchestra del Teatro La Fenice

*con sopratitoli*

allestimento Teatri S.p.A. di Treviso

## **Teatro Malibran**

venerdì 24 settembre 2004 ore 19.00 turno A  
domenica 26 settembre 2004 ore 15.30 turno B  
martedì 28 settembre 2004 ore 19.00 turno D  
giovedì 30 settembre 2004 ore 19.00 turni E-I  
sabato 2 ottobre 2004 ore 15.30 turni C-H

# Stagione sinfonica

Stili e interpreti

## PalaFenice

sabato 11 ottobre 2003 ore 20.00

ERNEST CHAUSSON

*Sinfonia in si bemolle maggiore  
op. 20*

FRANCIS POULENC

*Gloria*

per soprano, coro e orchestra

*direttore*

**Marcello Viotti**

*soprano* June Anderson

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

## PalaFenice

sabato 18 ottobre 2003 ore 20.00

RICHARD STRAUSS

*Concerto n. 2 in mi bemolle  
maggiore per corno e orchestra*

*Symphonia domestica op. 53*

*direttore*

**Ernst Märzendorfer**

*corno* Konstantin Becker

Orchestra del Teatro La Fenice

## PalaFenice

sabato 25 ottobre 2003 ore 20.00

ROBERT SCHUMANN

*Concerto in la minore  
per pianoforte e orchestra op. 54*

JOHANNES BRAHMS

*Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98*

*direttore*

**Jerzy Semkow**

*pianoforte* Maurizio Zanini

Orchestra del Teatro La Fenice

## PalaFenice

mercoledì 19 novembre 2003  
ore 20.00

ARNOLD SCHOENBERG

*Sinfonia da camera n. 2 op. 38*

ROBERT SCHUMANN

*Ouverture, Scherzo*

e *Finale in mi maggiore op. 52*

JOHANNES BRAHMS

*Concerto n. 1 in re minore  
per pianoforte e orchestra op. 15*

*direttore*

**Daniel Harding**

*pianoforte* Lars Vogt

Mahler Chamber Orchestra

*In collaborazione con Ferrara Musica  
Residenza Italiana Mahler Chamber  
Orchestra*

## Basilica di San Marco

lunedì 22 dicembre 2003  
ore 20.30\*

martedì 23 dicembre 2003  
ore 20.00\*\*

BALDASSARE GALUPPI

*Magnificat*

per soprano, coro e orchestra

ANTONIO VIVALDI

*Gloria in re maggiore RV 588*  
per soli, coro e orchestra

*direttore*

**Claudio Scimone**

*soprano* Patrizia Ciofi

*mezzosoprano* Gloria Banditelli

Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Piero Monti

*in collaborazione con*

Procuratoria di San Marco

\* solo per invito

\*\* serata riservata esclusivamente agli  
abbonati della Stagione Sinfonica 2003-2004



FONDAZIONE  
TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

**Teatro Malibran**

sabato 10 gennaio 2004 ore 20.00

JOSEPH HAYDN  
*Sinfonia n. 60 in do maggiore*  
«Il distratto»DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ  
*Sei romanze su testi di poeti*  
*giapponesi op. 21*  
per tenore e orchestra*Sinfonia n. 9 in mi bemolle*  
*maggiore op. 70*

direttore

**Vladimir Jurowski**

tenore Vsevolod Grivnov

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

sabato 6 marzo 2004 ore 20.00

BALDASSARE GUALUPPI  
*La Scusa*  
per contralto e archiANTONIO VIVALDI  
*Stabat Mater*  
per contralto, due violini, viola  
e basso RV 621LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*Messa in do maggiore*  
per soli, coro e orchestra op. 86

direttore

**Sir John Eliot Gardiner**soprano Alison Hagley  
contralto Sara Mingardo  
tenore Mark Tucker  
basso Mark BeesleyOrchestra e Coro  
del Teatro La Fenice  
direttore del Coro Piero Monti**PalaFenice**

venerdì 30 aprile 2004 ore 20.00

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93*RICHARD STRAUSS  
*Interludio da Intermezzo*BENJAMIN BRITTEN  
*4 Sea Interludes*  
da *Peter Grimes op. 33a*

direttore

**Jeffrey Tate**

Orchestra del Teatro La Fenice

**PalaFenice**

sabato 8 maggio 2004 ore 20.00

EDWARD ELGAR  
*Concerto in mi minore*  
per violoncello e orchestra op. 85LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*Sinfonia n. 5 in do minore op. 67*

direttore

**Yuri Temirkanov**

violoncello Alexander Knyazev

Orchestra del Teatro La Fenice

**PalaFenice**

sabato 15 maggio 2004 ore 20.00

GIUSEPPE VERDI  
*Messa da Requiem*  
per soli, coro e orchestra

direttore

**Marcello Viotti**soprano Daniela Dessì  
mezzosoprano Ursula Ferri  
tenore Fabio Armiliato  
basso Andrea PapiOrchestra e Coro  
del Teatro La Fenice  
direttore del Coro Piero Monti**Teatro Malibran**

sabato 10 luglio 2004 ore 20.00

GUSTAV MAHLER  
*Sinfonia n. 6 in la minore*

direttore

**Eliahu Inbal**

Orchestra del Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

venerdì 16 luglio 2004 ore 20.00

LUDWIG VAN BEETHOVEN  
*Sinfonia n. 9 in re minore op. 125*  
per soli, coro e orchestra

direttore

**Marc Minkowski**soprano Cinzia Forte  
mezzosoprano Ursula Ferri  
tenore Klaus Florian Vogt  
basso Lorenzo RegazzoOrchestra e Coro  
del Teatro La Fenice  
direttore del Coro Piero Monti**Teatro Malibran**

domenica 25 luglio 2004 ore 20.00

BOHUSLAV MARTINŮ  
*Doppio concerto per due orchestre*  
*d'archi, pianoforte e timpani*GYÖRGY LIGETI  
*Concert Românesc*PĚTR IL'ĪČ ČAJKOVSKIJ  
*Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64*

direttore

**Zoltan Pesko**pianoforte Carlo Rebeschini  
timpani Roberto Pasqualato

Orchestra del Teatro La Fenice

## 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 e nel 2003 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, intende con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da Kronos, Kele & Teo Tour Operator srl; Cassa di Risparmio di Venezia; Transport Service; Bullo Tecnologie e Servizi srl; Regazzo Strumenti Musicali; Arti Grafiche Venete - La Tipografica srl; Damatherm srl; Markas; Green Computer; Guerrato SpA.

Programmi di sala del Teatro La Fenice  
a cura di Michele Girardi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 2002/1, 220 pp., ess. mus.: saggi di Daniel Hearz, Luca Fontana, Maria Giovanna Miggiani

David Parsons Dance Company, 2002/2, 40 pp.: saggi di Rita Zambon

GIOACHINO ROSSINI, *La scala di seta*, 2002/3, 132 pp.: saggi di Marco Beghelli, Emilio Sala, Carlida Steffan

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 2002/4, 220 pp., ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica

GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, 2002/5, 208 pp., ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Francesco Bellotto

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 2002/6, 184 pp.: saggi di John Rosselli, Gabriele Dotto, Andrea Chegai, Gabriella Biagi Ravenni, Massimo Acanfora Torrefranca

RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, 2002/7, 252 pp., ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2002/8, 188 pp.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano

LEON MINKUS, *Don Quichotte*, 2002/9, 55 pp.: saggi di Rita Zambon, Andrea Toschi

ADRIANO GUARNIERI, *Medea* di 2002/10, 184 pp.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Ettore Cingano, Giordano Ferrari

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2002-2003  
a cura di Michele Girardi

JULES MASSENET, *Thaïs*, 1, 146 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 2, 124 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Fabrizio Della Seta, Guido Paduano

LEOŠ JANÁČEK, *Kát'a Kabanová*, 3, 140 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Alessandro Roccatagliati, Paul Wingfield, David Pountney

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 4, 116 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, 5, 156 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Virgilio Bernardoni, Davide Daolmi, Giovanni Guanti

UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, 6, 148 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Giovanni Guanti, Cecilia Palandri

GILBERT & SULLIVAN, *The Mikado*, 7, 124 pp. ess. mus.: saggi di Jesse Rosenberg, Carlo Majer, Andrea Chegai

GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, 8, 172 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Paolo Fabbri, Francesco Bellotto, Guido Paduano, documenti inediti

DANIEL AUBER, *Le domino noir*, 9, 236 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Hervé Lacombe

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004  
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 1, 186 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci

BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, 2, 222 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Julien Budden, Davide Daolmi, Guido Paduano, Benjamin Britten, Cecilia Palandri

GIUSEPPE VERDI, *Attila*, 3, 182 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Emanuele Senici, Guido Paduano, Lorenzo Bianconi, Stefano Castelvechi, John Rosselli

GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles*, 4, 174 pp. ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Anselm Gerhard, Riccardo Pecci, Marco Gurrieri

CARL MARIA VON WEBER, *Der Freischütz*, 5, 198 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Michela Garda, Jürgen Maedher, Nicola Bizzaro

La Fenice prima dell'Opera  
2004 6

*Responsabile musicologico*  
Michele Girardi

*Redazione*  
Michele Girardi, Cecilia Palandri  
*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

*stampa*  
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

*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 giugno 2004

€ 10,00