



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia  
Stagione 2010 Lirica e Balletto

*Gioachino Rossini*

# IL BARBIERE DI SIVIGLIA

---

MANIFESTAZIONE PER IL CARNEVALE DI VENEZIA 2010

BMW  
Partner Ufficiale del  
Teatro alla Scala



[www.bmw.it](http://www.bmw.it)

Piacere di guidare

# IL PIACERE VIAGGIA SULLA STRADA DELLA GRANDE MUSICA.

IL PIACERE È BMW.



CI SONO INFINITI MODI  
DI ESSERE PRESENTI  
SULLA SCENA. IL NOSTRO,  
STORICAMENTE, STA NEL FARE  
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,  
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO  
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



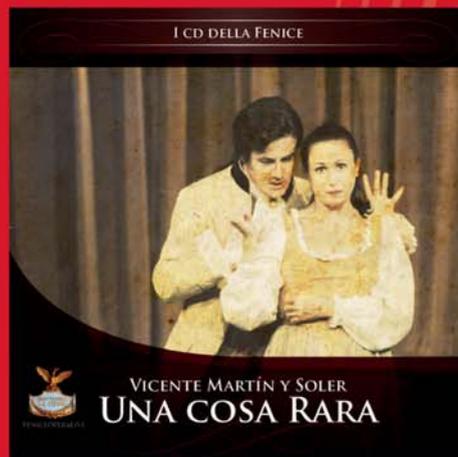
# I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

Titoli finora pubblicati per "Fenice Opera Live" (FOL)



**Verdi, LA TRAVIATA**  
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)  
collana "Omaggio a Viotti"



**Martin y Soler, UNA COSA RARA**  
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)



**Rossini, L'INGANNO FELICE**  
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)



**AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"**  
(FOL0004), collana "Grandi Voci"



FENICEOPERALIVE

Prossime uscite/*next releases*:

**Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA** | Collana **Omaggio a Viotti**

**Haendel, ALCINA** con Joan Sutherland, 1960

**LEYLA GENCER ALLA FENICE** | Collana **Grandi Voci**

La collezione Fenice Opera Live è disponibile presso il bookshop del Teatro la Fenice e nei migliori negozi di CD  
*The Fenice Opera Live collection is available at the Fenice bookshop and the best CD shops*



# IL CIOCCOLATINO DEL TEATRO LA FENICE

*il piacere di sostenere la musica*



**Squisite creazioni per deliziare il palato con raffinatezza  
Un prezioso ricordo del Teatro veneziano**

Il Cioccolatino del Teatro La Fenice è in vendita nei migliori negozi di Venezia  
e presso il Bookshop del Teatro La Fenice aperto tutti giorni  
dalle 10.00 alle 18.00 [bookshop@festfenice.com](mailto:bookshop@festfenice.com) tel. 041786611



**FAVELLA** S.p.A.

FONDAZIONE  
**AMICI DELLA FENICE**

STAGIONE 2010



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione  $fa^1 - fa^5$ ,  
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,  
dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

Dono al Teatro La Fenice  
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: [info@amicifenice.it](mailto:info@amicifenice.it)  
[www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)

*Incontro con l'opera*

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
lunedì 25 gennaio 2010 ore 18.00  
LUCA MOSCA

**Manon Lescaut**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
venerdì 5 febbraio 2010 ore 18.00  
PIERO MIOLI

**Il barbiere di Siviglia**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
mercoledì 10 marzo 2010 ore 18.00  
ENZO RESTAGNO

**Dido and Aeneas**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
venerdì 14 maggio 2010 ore 18.00  
LORENZO ARRUGA

**Don Giovanni**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
lunedì 21 giugno 2010 ore 18.00  
GIORGIO PESTELLI

**The Turn of the Screw**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
mercoledì 22 settembre 2010 ore 18.00  
MICHELE DALL'ONGARO

**Rigoletto**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
lunedì 25 ottobre 2010 ore 18.00  
MASSIMO CONTIERO

**L'elisir d'amore**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
venerdì 3 dicembre 2010 ore 18.00  
SANDRO CAPPELLETTO

**Il killer di parole**

*Incontro con il balletto*

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
lunedì 19 luglio 2010 ore 18.00  
SERGIO TROMBETTA

**Coppélia**

# IL MONDO VIA VENEZIA

## UN VIAGGIO A MISURA D'UOMO

- UN UNICO TERMINAL PER UN TRANSITO SEMPLICE ED IMMEDIATO
- MINIMUM CONNECTING TIME DI 35 MINUTI
- OLTRE 50 DESTINAZIONI DI LINEA NAZIONALI E INTERNAZIONALI
- PIU' DI 140 VOLI SETTIMANALI DAL SUD ITALIA
- 50 NEGOZI PER OGNI TUA ESIGENZA



AMBURGO  
AMSTERDAM  
ATENE  
**ATLANTA**  
BARCELLONA  
BARI  
BERLINO-SCHONEFELD  
BERLINO-TEGEL  
BUDAPEST  
BUCAREST-OTOPENI  
BRINDISI

BRISTOL  
BRUXELLES  
CAGLIARI  
CATANIA  
COLONIA  
COPENAGHEN  
**DUBAI**  
DUBLINO  
DUSSELDORF  
EAST MIDLANDS  
EDINBURGO

FRANCOFORTE  
GINEVRA  
HANOVER  
HELSINKI  
ISTANBUL  
LEEDS-BRADFORD  
LIONE  
LISBONA  
LONDRA GATWICK  
LONDRA HEATHROW  
MADRID

MONACO  
**MONTREAL**  
MOSCA  
NAPOLI  
**NEW YORK**  
NIZZA  
OLBIA  
OSLO  
PALERMO  
PARIGI C. DE GAULLE  
**PHILADELPHIA**

PRAGA  
RIGA  
ROMA FIUMICINO  
SHARM EL SHEIK  
SMIGLIA  
STUTTGART  
TIMISOARA  
**TORONTO**  
VIENNA  
ZURIGO

### IL FUTURO SVILUPPO DELL'AREA - VERSO L'AIRPORT CITY





---

# GRAN TEATRO LA FENICE

---

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: [www.geticket.it](http://www.geticket.it).



*Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing*



di Pat Carra

MA SE  
MI TOCCANO  
DOV'È  
IL MIO DEBOLE  
SARÒ  
UNA VIPERA!

HAI FATTO  
UN CORSO DI  
AUTODIFESA  
FEMMINILE?



pat



## Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2010  
*trasmesse in diretta o in differita  
dal Teatro La Fenice*

venerdì 29 gennaio 2010 ore 19.00

**Manon Lescaut**

domenica 14 marzo 2010 ore 19.00

**Dido and Aeneas**

martedì 18 maggio 2010 ore 19.00

**Don Giovanni**

venerdì 25 giugno 2010 ore 19.00

**The Turn of the Screw**

domenica 5 settembre 2010 ore 19.00

**La traviata**

sabato 25 settembre 2010 ore 19.00

**Rigoletto**

venerdì 29 ottobre 2010 ore 19.00

**L'elisir d'amore**

venerdì 10 dicembre 2010 ore 19.00

**Il killer di parole**

Concerti della Stagione sinfonica 2009-2010  
*trasmessi in diretta o in differita  
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Andrea Molino (giovedì 19 novembre 2009)

Gabriele Ferro (venerdì 15 gennaio 2010)

Eliahu Inbal (sabato 20 febbraio 2010)

John Axelrod (venerdì 5 marzo 2010)

Ottavio Dantone (venerdì 30 aprile 2010)

Dmitrij Kitajenko (sabato 5 giugno 2010)

Juraj Valčuha (venerdì 2 luglio 2010)

# Montegrappa

ITALIA



220<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF  
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition  
montegrappa.com

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

---



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



---

## SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

## SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



SAVE



CONFINDUSTRIA  
Venezia



Autorità portuale

superjet  
INTERNATIONAL  
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company



APV Investimenti

---

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari

*presidente*

Luigino Rossi

*vicepresidente*

Fabio Cerchiai

Achille Rosario Grasso

Giorgio Orsoni

Luciano Pomoni

Giampaolo Vianello

Francesca Zaccariotto

Gigliola Zecchi Balsamo

*consiglieri*

---

*sovrintendente*

Giampaolo Vianello

*direttore artistico*

Fortunato Ortombina

---

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*

Giampietro Brunello

Adriano Olivetti

Andreina Zelli, *supplente*

---

## SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---



# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

---

## SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS  
POUR LA SAUVEGARDE  
DE VENISE



CAMERA DI COMMERCIO  
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA  
VENEZIA



CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

**l'Adige**



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

 RUBELLI

**CATTOLICA**  
ASSICURAZIONI  
1851-1998

**STUDIO DE POLI**  
VENEZIA

*La Linea*

 Vignoretti 

# IL BARBIERE DI SIVIGLIA

---

*melodramma buffo in due atti  
libretto di Cesare Sterbini*

*musica di* **Gioachino Rossini**

## **Teatro La Fenice**

giovedì 11 febbraio 2010 ore 19.00 fuori abbonamento  
domenica 14 febbraio 2010 ore 15.30 fuori abbonamento  
martedì 16 febbraio 2010 ore 19.00 fuori abbonamento

---





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

# Sommario

- 5 La locandina
- 9 Roberto Mori  
La gioia e l'ironia
- 15 Roberto Mori  
La joie et l'ironie
- 21 Roberto Mori  
Joy and Irony
- 27 Roberto Mori  
Frohsinn und Ironie
- 33 *Il barbiere di Siviglia*: libretto e guida all'opera  
*a cura di* Stefano Piana
- 93 *Il barbiere di Siviglia*  
In breve – En bref – In brief – In Kürze  
*a cura di* Gianni Ruffin
- 98 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 105 Biografie

# ALMAVIVA

O SIA

L'INUTILE PRECAUZIONE  
C O M M E D I A

DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS

Di nuovo interamente versificata, e  
ridotta ad uso dell'odierno teatro  
Musicale Italiano

DA CESARE STERBINI ROMANO

DA RAPPRESENTARSI

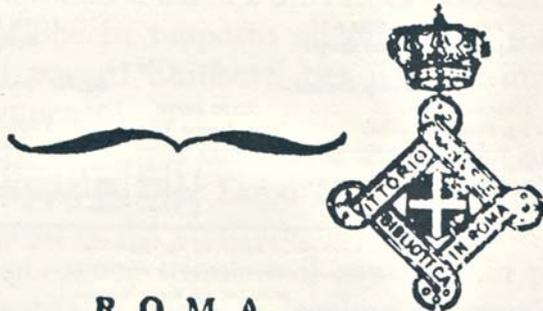
NEL NOBIL TEATRO

DI TORRE ARGENTINA

NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1816.

Con Musica del Maestro

GIOACCHINO ROSSINI.



R O M A

Nella Stamperia di Crispino Puccinelli  
presso S. Andrea della Valle.

*Con licenza de' Superiori.*

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

# IL BARBIERE DI SIVIGLIA

*melodramma buffo in due atti*

*libretto di Cesare Sterbini*

dalla commedia *Le barbier de Séville*  
di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

*musica di*

**Gioachino Rossini**

prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Argentina, 20 febbraio 1816

*personaggi e interpreti*

<i>Il conte d'Almaviva</i>	Enrico Iviglia
<i>Bartolo</i>	Elia Fabbian
<i>Rosina</i>	Manuela Custer
<i>Figaro</i>	Christian Senn
<i>Basilio</i>	Lorenzo Regazzo
<i>Berta</i>	Giovanna Donadini
<i>Fiorello</i>	Luca Dall'Amico
<i>Un ufficiale</i>	Julio Cesar Bertollo

*maestro concertatore e direttore*

**Daniele Rustioni**

*regia*

**Bepi Morassi**

*scene e costumi* Lauro Crisman

*light designer* Vilmo Furian

*regista collaboratore* Luca Ferraris

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro* Claudio Marino Moretti

*maestro al fortepiano* Stefano Gibellato

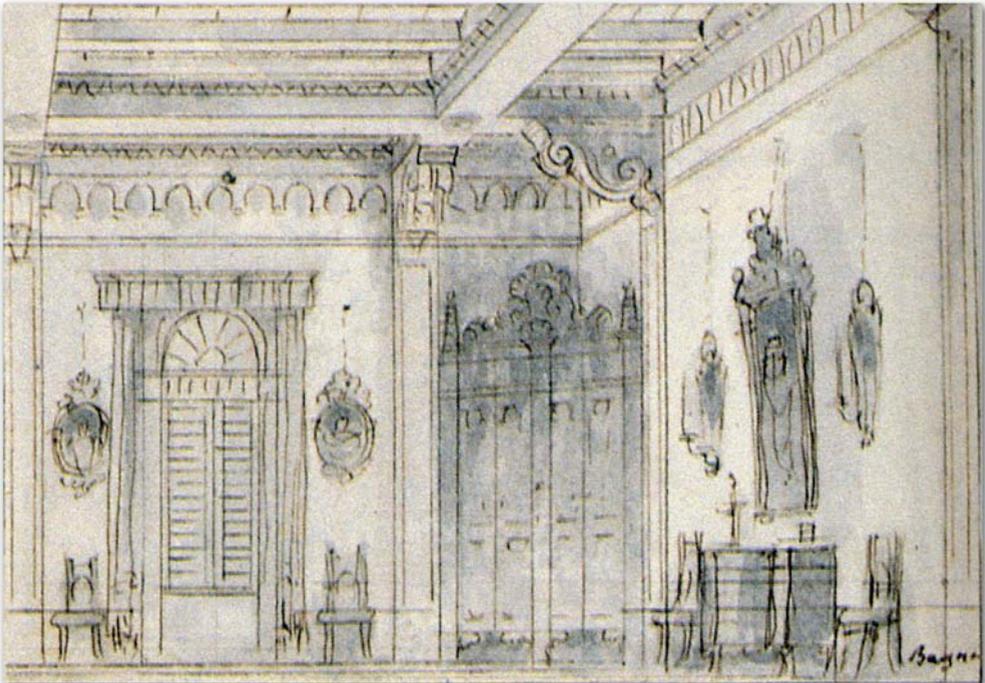
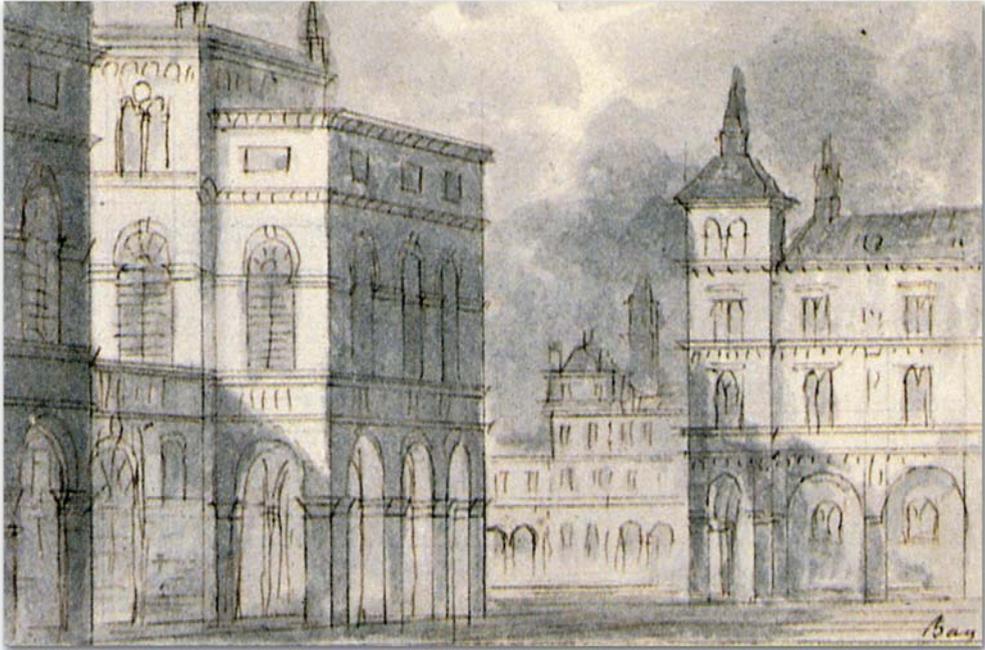
*con sopratitoli*

allestimento della Fondazione Teatro La Fenice

Il costume di Rosina è stato realizzato dalle detenute del carcere femminile della Giudecca, nell'ambito del progetto europeo Equal-Rjuscire.

---

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



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



*Il barbiere di Siviglia* (I, finale I) a Venezia, La Fenice al Malibran, 2003; regia di Bepi Morassi, scene e costumi di Lauro Crisman. L'allestimento, già presentato al Teatro Verdi di Padova, 2002, è ripreso al Teatro La Fenice, 2010. In scena (sopra): Antonino Siragusa (Almaviva), Laura Polverelli (Rosina), Bruno de Simone (Bartolo). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Roberto Mori

## La gioia e l'ironia

Autunno 1815. A soli 23 anni, Rossini è già Rossini. Un compositore geniale, attivo sulle scene operistiche da poche stagioni ma con due capolavori assoluti alle spalle: *Tancredi* e *L'italiana in Algeri*, accolti con successo alla Fenice e al San Benedetto di Venezia nella prima metà del 1813. Da pochi mesi ha inoltre accettato un contratto dell'impresario Domenico Barbaja, con il quale gli viene affidata la direzione dei Teatri Reali di Napoli: il San Carlo e il Fondo.

Grazie a una clausola che gli consente la «licenza» di allestire opere anche in teatri di altre città, si accorda con il duca Francesco Sforza Cesarini, impresario del Teatro Argentina di Roma, per un lavoro da inserire nel cartellone della stagione di Carnevale 1816. Il contratto viene firmato il 15 dicembre e prevede la stesura di un dramma giocoso in due atti intitolato *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*. La verseggiatura del libretto, ricavato da una commedia di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, viene approntata da Cesare Sterbini fra il 18 e il 29 gennaio 1816. Rossini completerà la composizione della partitura in una ventina di giorni.

Impresa temeraria e rischiosa, quella di trarre un'opera dal testo di Beaumarchais. Il *Barbier* contava già diverse versioni operistiche, fra cui quella celebre di Giovanni Paisiello (San Pietroburgo, 1782). Ma era passato anche dalle mani di Friedrich Ludwig Benda (che nel 1776 ne aveva ricavato un *Singspiel* in quattro atti) a quelle di almeno una dozzina di altri compositori, fra cui Joseph Weigl, Peter Schulz, Nicolò Isouard e Francesco Morlacchi (la cui versione andrà in scena a Dresda un paio di mesi dopo quella rossiniana).

Di fatto, la circostanza di proporre un *remake* del *Barbiere di Siviglia* vivente ancora Paisiello (che morirà il 5 giugno 1816), finisce per scatenare una vera e propria *bagarre* la sera del debutto. Del tutto inutile si rivela l'accortezza di dare all'opera un titolo diverso, *Almaviva* appunto, e di stampare nel libretto un *Avvertimento al pubblico* dove con molta deferenza si ribadiscono «i sentimenti di rispetto e venerazione [...] verso il tanto celebre Paesiello [*sic*] che ha già trattato questo soggetto sotto il primitivo suo titolo», rendendo noto che «il signor maestro Gioachino Rossini, onde non incorrere nella taccia di una temeraria rivalità coll'immortale autore che lo ha preceduto, ha espressamente richiesto che *Il barbiere di Siviglia* fosse di nuovo interamente versificato». Sterbini mette infatti a punto un libretto originale rispetto a quello di Giuseppe Petrosellini utilizzato dal compositore tarantino e con «aggiunte parecchie nuove situa-

zioni di pezzi musicali che erano d'altronde reclamate dal moderno gusto teatrale, così tanto cangiato dall'epoca in cui scrisse la sua musica il rinomato Paisiello [sic]».

La prima rappresentazione va in scena al Teatro Argentina il 20 febbraio 1816. La compagnia di canto include tre protagonisti 'di cartello'. Nel ruolo del conte d'Almaviva figura lo spagnolo Manuel García, uno dei maggiori tenori dell'epoca, nonché capostipite di una prestigiosa dinastia canora (è padre di Maria Malibran, Pauline Viardot e Manuel García figlio); Rosina è il contralto bolognese Geltrude Righetti-Giorgi, coetanea e amica di Rossini, che l'anno dopo sarà la prima protagonista della *Cenerentola*. Nei panni di Figaro canta invece uno fra i più quotati buffi in circolazione: Luigi Zamboni. Meno rinomati gli altri due buffi: Bartolomeo Botticelli (Don Bartolo) e Zenobio Vitarelli (Don Basilio). Dei rimanenti interpreti il libretto riporta solo i nomi di Elisabetta Loyselet (Berta) e Paolo Biagelli (Fiorello).

Venuto meno anche l'appoggio dell'impresario, deceduto all'improvviso, la prima assume dunque le proporzioni di un fiasco, contrastata clamorosamente dai sostenitori di Paisiello (in probabile combutta con gli impresari del Teatro Valle) e contrappuntata da una serie sorprendente di incidenti in scena, sotto gli occhi amareggiati dello stesso Rossini che dirige l'opera seduto al cembalo.

Si tratta di un evento in cui la leggenda si mescola alla storia in modo inscindibile. Ad alimentarla ha contribuito la stessa Righetti-Giorgi in un opuscolo redatto nel 1823 e nel quale si elencano, non senza qualche fiorita invenzione 'di parte', le ragioni dell'insuccesso: la contrarietà dei *fan* di Paisiello, le ariette spagnole improvvisate da García con la chitarra sotto le finestre di Rosina, e così via. La gazzarra scoppia fin dalle prime scene: «Risate, urla e fischi penetrantissimi e non si faceva silenzio che per sentirne de' più sonori» scrive la Righetti-Giorgi, aggiungendo: «Non si possono descrivere le contumelie, cui andò soggetto Rossini, che se ne stava impavido al suo cembalo».

Innegabile, al di là della parziale attendibilità del resoconto, resta comunque la portata dell'insuccesso, confermato da altre fonti non sospette di influenze *a posteriori*: il diario del conte Gallo («20 febbraio 1816, opera nuova di Rossini fischiata all'Argentina intitolata *Il barbiere di Siviglia*») e quello del principe Chigi in data 21 febbraio («Ieri sera andò in scena ad Argentina una nuova burletta del maestro Rossini intitolata *Il barbiere di Siviglia*; esito infelice»). A queste si aggiunge una lettera di recente pubblicazione, appartenente a un carteggio di famiglia fino a pochi mesi fa sconosciuto, in cui Rossini, con grammatica incerta, scrive alla madre: «Ieri andò in scena la mia opera, e fu solennemente fischiata o che pazzie di cose straordinarie si vedono in questo paese...» prevedendo con lucidità una possibile resurrezione: «Vi dirò che in mezzo a questo la musica e bella assai e nascono di già sfide per questa sarà seconda recita dove si sentirà la musica cosa che non accadde ieri».

Il riscatto è difatti immediato e già dalla seconda sera «è plauso generale». Il tonfo è presto cancellato da un trionfo incondizionato che non abbandonerà più il capolavoro sul quale si fonda, nell'immaginario melodrammatico popolare, la fama di Rossini. L'anno stesso, col titolo definitivo *Il barbiere di Siviglia*, l'opera appare a Bologna e Firenze; nel 1817 in altre otto città italiane più Barcellona. Nel 1818 arriva a Londra, nel

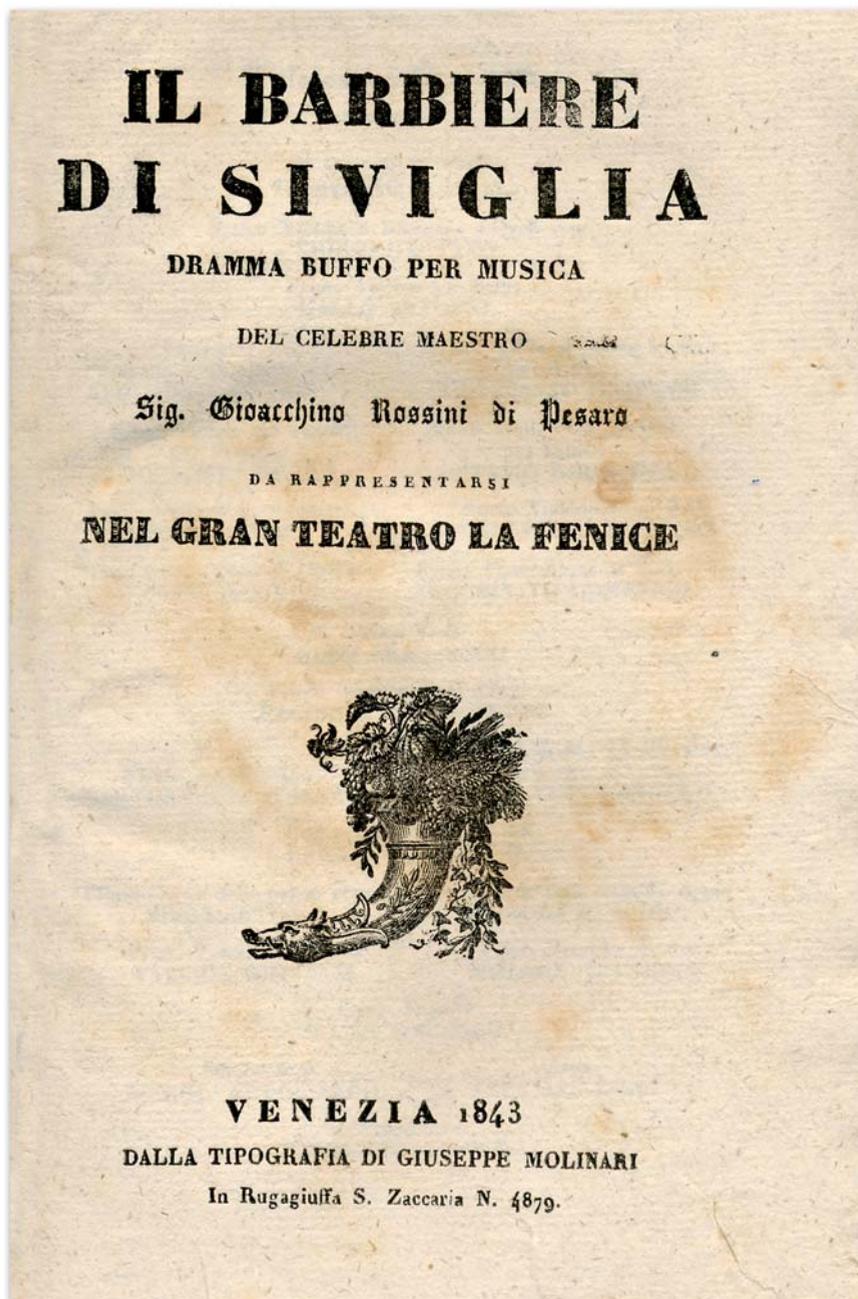
1819 a Vienna, Parigi, Lisbona; nel 1821 a Monaco, Lipsia, Bruxelles, Madrid, Breslavia, Amsterdam; nel 1822 a Stoccarda, Kassel, Strasburgo, Rotterdam, Riga, Hannover e Berlino, per approdare il 29 novembre 1825 al Park Theatre di New York, diretta dall'ultrasettantenne Lorenzo Da Ponte, con una compagnia capeggiata proprio da García di cui fa parte anche Maria Malibran. Tradotta in decine di lingue, rimarrà una delle opere più rappresentate in assoluto, stimata anche da antirossiniani come Berlioz e Schumann e da nemici giurati dell'opera italiana come Beethoven e Wagner.

Rossini concepisce la musica del *Barbiere* in anni in cui «il tempo e il danaro che mi accordavano erano così omeopatici che appena avevo il tempo di leggere la così detta poesia da musicare». Questo spiega l'innesto disinvolto di alcune pagine recuperate da lavori preesistenti. Gli autoimprestati riguardano soprattutto *Aureliano in Palmira* (la sinfonia era già passata all'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*), *Sigismondo* (il coro dell'introduzione al primo atto, il *crescendo* dell'aria di Don Basilio), *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (parte della cavatina di Rosina) e ancora composizioni come la cantata *Egle ed Irene* (i versi «dolce nodo...» con risposta in eco, nel terzetto del secondo atto).

Eppure, a dispetto di tante idee musicali eterogenee, la struttura complessiva mantiene una unitarietà organica che ha del miracoloso. Ne esce un capolavoro che travolge per la sequenza inarrestabile di idee e soluzioni geniali. Ogni numero della partitura riserva sorprese, ad esempio per quanto riguarda la complessa struttura dei brani. Il principio di unità è fondamentalmente quello di costruire un'eccezione costante e progressiva, a volte con l'espedito del caratteristico e trascinate *crescendo*. Un artificio semplice che consiste in molte ripetizioni di uno stesso passaggio, ogni volta a un'altezza superiore e con un'orchestrazione più piena (esempio classico l'aria della calunnia, dove il *crescendo* è peraltro predisposto dal tessuto linguistico del libretto). Il modo in cui Rossini tratta gli strumenti, considerato dai suoi contemporanei addirittura rumoroso e invadente, oggi sembra un modello di chiarezza, economia di mezzi e abile scelta di colore strumentale. Sempre discretamente subordinata quando accompagna i solisti, l'orchestra raggiunge la pienezza nei concertati e, ovviamente, nella sinfonia.

Vero è che pochi compositori hanno eguagliato lo slancio ritmico e la musicalità assoluta di Rossini. La sua tecnica di scrittura è ricercata, ricca di contaminazioni orchestrali e di sostanza sinfonica, fantasiosa nell'inventiva timbrica. Ma è allo stesso tempo semplice, basata sul ripristino di un contrappunto elementare, circoscritto a un gioco di botte e risposte, di simmetrie equilibrate.

Il *Barbiere* può essere considerato un'espressione del perfetto ingranaggio a orologeria che teatro e musica possono costituire insieme. Basterebbe analizzare la costruzione del finale del primo atto – geniale nella preparazione e descrizione dello stordimento generale – per individuare precisi indizi musicali del comico in Rossini. La fonte della comicità, spesso spinta fino al grottesco, deriva da una forma di meccanizzazione del linguaggio musicale, fondata sull'iterazione. Il senso del libretto viene frantumato nei valori minimi delle sillabe e quasi del tutto annullato in un bilanciamento fra lo sviluppo dell'azione e il vortice astratto della musica, con esiti estraniati. Questo contrasto fa scattare automatismi che costituiscono il cuore della comicità rossiniana: quasi



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

sempre si tratta di procedimenti combinatori nei quali sono coinvolte metriche diverse, quella vocale e quella verbale, quella timbrica e quella ritmica. Con un effetto conseguente di non poco conto: l'esaurimento della tradizione comica italiana basata sul naturalismo vocale che, fin dalle origini sei-settecentesche, era stato contrapposto alle astrazioni dell'opera seria.

Inutile dire che il rapporto musica-testo è perfetto. Rileggendo la commedia di Beaumarchais, si può capire perché non avesse avuto successo a suo tempo: è una *pièce* non priva di interesse, ma prevedibile. La vicenda dell'amore ostacolato tra il conte d'Almaviva e Rosina, dei travestimenti architettati da Figaro per aggirare il vecchio tutore, non introduce in sé alcuna novità. La grandezza del *Barbiere* rossiniano sta proprio nella perfetta realizzazione musicale di uno schema narrativo ampiamente sfruttato, nella coincidenza fra le convenzioni musicali del melodramma e le esigenze drammatiche dell'azione. La rivoluzionaria sintassi musicale, scarna di richiami psicologici significanti, si adatta perfettamente all'astrazione di un gioco comico pervaso a tratti da ironica follia. Vero è che il libretto di Sterbini aiuta non poco il compositore. Mantiene la teatralità dell'originale e ne ripropone il dialogismo serrato, la concatenazione delle scene. Offre uno scheletro straordinario alla musica, elaborando sinteticamente il senso migliore del testo teatrale originale, scegliendo gli episodi più attraenti e rinunciando alle situazioni di contorno. Anche Rossini procede così: va per direttissima. Al soggetto di Beaumarchais imprime uno spirito proprio del nuovo secolo. Coglie l'essenza rivoluzionaria del testo letterario quale inno a una società dinamica, liberale e egualitaria. Ma se Beaumarchais si prefigge di tratteggiare le qualità dell'uomo d'onore, Rossini crea un vero e proprio labirinto di emozioni, interessi, passioni, e persegue il gioco fino alla sua rottura, piuttosto che la riflessione etica. Ciò non impedisce che i personaggi, per quanto dominati e osservati dall'alto – quasi fossero pedine di una invenzione musicale fluente – acquistino spessore umano e realistico.

Tra tutti, Figaro è il motore dell'azione. Fin dalla cavatina «Largo al factotum», si rivela come simbolo di quella frenetica agitazione che è elemento costitutivo e primario del teatro comico rossiniano. Dialettico e calcolatore in Beaumarchais, diventa un popolano «caciaron» e astuto: il burattinaio che muove i fili della vicenda e si presenta nell'esplosione di un'energia incontrollabile. La musica esprime questa vitalità e l'orchestra partecipa in termini fondamentali alla presentazione del personaggio. Da parte sua, Rosina raffigura il tipico contralto rossiniano che attraverso il timbro caldo esprime sensualità, ma anche un carattere energico e battagliero. Una ragazza moderna che sa cosa vuole, pure lei investita da una inventiva musicale di grande immediatezza, da una salutare gioia di vivere. Anche nei passaggi in minore i personaggi del *Barbiere* sono raccontati in chiave comica: e così quando Rosina piange col solo dell'oboe, il momento in apparenza patetico è comunque comico.

La satira si dispiega con impeto, il sorriso si fa straripante. Nulla fa più pensare alle nostalgie dell'elegia settecentesca. Le note rivestono l'azione riducendo al minimo le soste liriche. Le melodie e il sentimentalismo della morente scuola napoletana sono ormai un ricordo, e a prevalere è una continua frammentazione degli incisi, utilizzati con

l'artificio della ripetizione e dell'intensificazione ritmica. Un trattamento antimelodico, misto a distacco ironico, che contrasta solo in apparenza con il senso di abbandono gioioso suscitato dall'ascolto dell'opera: allegria e umorismo si esprimono infatti non attraverso la melodia, ma con il pulsare ritmico, che genera comicità irresistibile.

Dopo il *Barbiere*, la pura astrazione del comico derivata dalla commedia dell'arte (il *comique absolu*) si mescolerà ai tratti psicologici eloquenti e socialmente rilevanti della commedia di carattere (il *comique significatif*), aperta a squarci di malinconia prima riservati all'opera seria. In questo senso il successivo capolavoro comico rossiniano, *La Cenerentola* (1817), si distacca ancora più dalla tradizione buffa italiana e, proponendo un'eroina dolce e dimessa, avvolta da un nostalgico colorito cinereo, sembra già guardare verso nuovi orizzonti: la commedia sentimentale e giocosa, dai risvolti amargognoli, che troverà nell'*Elisir d'amore* di Donizetti il primo compiuto capolavoro. Ma nel *Barbiere* l'eccezionale freschezza di tutte le arie (comprese quelle dei comprimari), il ritmo incessante, la travolgente fluidità dei pezzi d'insieme, l'ironia dei recitativi e la fusione perfetta fra scrittura vocale e orchestrale, sono espressione di gioia sorgiva e liberatrice. Aspetti indivisibili di una creazione teatrale in cui la messa a fuoco dei personaggi e dell'azione si esprime attraverso una musica animata da uno slancio vitale luminoso. Non per niente Heinrich Heine definirà *Il barbiere di Siviglia*: «Sole d'Italia».

Roberto Mori

## La joie et l'ironie

Automne 1815. Âgé de 23 ans à peine, Rossini est déjà Rossini: un compositeur génial, qui n'a fait son entrée dans le monde du théâtre d'opéra que depuis quelques saisons mais a déjà écrit deux chefs-d'œuvre, *Tancredi* et *L'italiana in Algeri*, qui ont remporté un grand succès aux théâtres La Fenice et San Benedetto de Venise dans la première moitié de l'an 1813. Depuis quelques mois, de plus, il a passé avec l'imprésario Domenico Barbaia un contrat qui le charge de la direction des théâtres royaux de Naples, le San Carlo et le Fondo.

Grâce à une clause qui lui permet d'écrire des opéras même pour des théâtres d'autres villes, Rossini s'accorde avec le duc Francesco Sforza Cesarini, imprésario du Teatro Argentina de Rome, sur une œuvre qui sera mise à l'affiche pendant la saison de Carnaval 1816. Le contrat, qui est signé le 15 décembre, prévoit la composition d'un drame burlesque intitulé *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*. Le livret, tiré d'une comédie de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le barbier de Séville*, sera mis en vers par Cesare Sterbini du 18 au 29 janvier 1816; Rossini achèvera la composition de la partition dans une vingtaine de jours.

Tirer un opéra du texte de Beaumarchais, c'était une entreprise téméraire et risquée. Le *Barbier* comptait déjà plusieurs versions pour l'opéra, dont celle, célèbre, de Paisiello (Saint-Petersbourg 1782), mais il était passé aussi par les mains de Friedrich Ludwig Benda (qui en avait tiré un *Singspiel* en quatre actes en 1776), ainsi que par celles d'une douzaine au moins d'autres compositeurs, dont Joseph Weigl, Peter Schulz, Nicolò Isouard et Francesco Morlacchi (dont la version sera représentée à Dresde deux mois après celle de Rossini).

De fait, le cas de proposer un *remake* du *Barbiere di Siviglia* pendant que Paisiello est encore vivant (il mourra le 5 juin 1816) finit par déclencher une véritable bagarre la soirée de la première. L'expédient de changer le titre de l'opéra – *Almaviva*, justement – se révèle tout a fait inutile, de même que l'*Avertissement au public* publié dans le livret, où on insiste avec beaucoup de déférence sur «les sentiments de respect et de vénération [...] à l'égard du si célèbre Paesiello [*sic*], qui a déjà traité ce sujet sous son titre d'origine», et on informe que «le maestro Gioachino Rossini, pour ne pas être accusé de vouloir entrer en compétition avec l'auteur immortel qui l'a précédé, a exigé expressément que *Il barbiere di Siviglia* fût entièrement versifié de nouveau». En effet Sterbini a préparé un livret originel par rapport à celui de Giuseppe Petrosellini qui



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

avait été utilisé par le compositeur de Tarente, «en insérant plusieurs occasions nouvelles de passages musicaux, qui étaient d'ailleurs exigées par le goût théâtral moderne, si changé depuis que le renommé Paesiello [*sic*] écrivit sa musique».

La première représentation a lieu au Teatro Argentina le 20 février 1816. La troupe de chant comprend trois artistes à succès. Dans le rôle du comte d'Almaviva chante l'espagnol Manuel García, un des ténors les plus grands de l'époque, chef de lignée d'une dynastie prestigieuse de chanteurs (c'est le père de Maria Malibran, Pauline Viardot et Manuel García fils); Rosina est le contralto bolonais Geltrude Righetti-Giorgi, amie et contemporaine de Rossini, qui l'année suivante sera la première interprète de *La Cenerentola*. Le rôle de Figaro est chanté par Luigi Zamboni, un des plus cotés parmi les basses comiques de ce temps-là. Les autres deux basses comiques, Bartolomeo Botticelli (Don Bartolo) et Zenobio Vitarelli (Don Basilio), sont moins renommés; quant aux autres chanteurs, le livret n'indique que les noms d'Elisabetta Loyselet (Berta) et Paolo Biagelli (Fiorello).

Dépourvue aussi du soutien de l'impresario, mort subitement, la première représentation prend donc les proportions d'un fiasco, bruyamment encouragé par les partisans de Paisiello (probablement de connivence avec l'impresario du Teatro Valle), pendant qu'à la scène une suite surprenante d'incidents se produit sous les yeux chagrinés de Rossini, qui dirige son œuvre assis au clavecin.

Il s'agit d'un événement où histoire et légende se mêlent de façon inséparable. C'est la même Righetti-Giorgi qui a aidé à alimenter la légende avec un petit livre rédigé en 1823, où elle détaille les raisons de l'échec, non sans quelques brillantes inventions «de parti»: l'aversion des *fans* de Paisiello, les mélodies espagnoles improvisées par García avec la guitare sous le balcon de Rosina, etc. La bagarre éclate dès les premières scènes: «Rires, cris, sifflets très pénétrants; on ne faisait silence que pour en entendre de plus retentissants encore», écrit la Righetti-Giorgi, en ajoutant: «On ne peut pas décrire les injures dont on couvrit Rossini, qui restait impassible à son clavecin».

Bien que ce récit ne soit pas totalement fiable, il n'en reste pas moins que le fiasco a eu lieu, comme le confirment d'autres sources non suspectes d'être influencées *a posteriori*: le journal du comte Gallo («20 février 1816, nouvelle œuvre de Rossini sifflée à l'Argentina, intitulée *Il barbiere di Siviglia*») et celui du prince Chigi en date du 21 février («Hier soir à l'Argentina a on donnait une nouvelle farce du maestro Rossini, intitulée *Il barbiere di Siviglia*; mauvaise réussite»). À ces passages on peut ajouter une lettre de publication récente, qui fait partie d'une correspondance familiale découverte il y a quelques mois, où Rossini écrit à sa mère, avec peu d'exactitude grammaticale: «Hier on donna mon opéra, elle fût lourdement sifflée, ô que des folies et des choses extraordinaires qu'on voit dans ce pays...», en prévoyant avec lucidité une possible résurrection: «Je vous dirai qu'en dehors de ça la musique est très belle et on surgissent déjà des défis pour ça ce sera dans la deuxième représentation qu'on entendra la musique ce qui n'a pas été possible hier».

En effet la revanche est immédiate et dès la deuxième soirée c'est déjà «l'approbation générale». La chute est vite effacée par un triomphe inconditionnel, qui ne délaissera jamais le chef-d'œuvre sur lequel s'appuie la renommée de Rossini dans l'imaginaire mélodramatique populaire. Cette même année, avec son titre définitif *Il barbiere di Siviglia*, l'œuvre paraît à Bologne et Florence; en 1817 elle est mise en scène dans huit autres villes italiennes plus Barcelone. En 1818 elle arrive à Londres, en 1819 à Vienne, Paris, Lisbonne; en 1819 à Munich, Leipzig, Bruxelles, Madrid, Breslau, Amsterdam; en 1822 à Stuttgart, Kassel, Strasbourg, Rotterdam, Riga, Hannover et Berlin, pour atterrir le 29 novembre 1825 au Park Theatre de New York, dirigé par le plus que septuagénaire Lorenzo Da Ponte, avec une troupe menée justement par García, dont fait partie Maria Malibran aussi. *Il barbiere di Siviglia*, traduit en dizaines de langues, restera un des opéras les plus représentés dans l'absolu et sera prisé même par des anti-rossiniens comme Berlioz et Schumann et par des ennemis jurés de l'opéra italien comme Beethoven et Wagner.

Rossini écrit la musique du *Barbiere* dans des années où «le temps et l'argent qu'on me concédait étaient si homéopathiques que j'avais à peine le temps de lire la soi-disante poésie à mettre en musique». Ceci explique l'insertion désinvolte de quelques pages récupérées d'œuvres préexistantes. Les auto-emprunts concernent surtout *Aureliano in Palmira* (la symphonie, qui avait déjà servi d'ouverture à *Elisabetta, regina d'Inghilterra*), *Sigismondo* (le chœur de l'introduction au premier acte, le *crescendo* de l'air de Don Basilio), *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (part de la cavatine de Rosina), et

compositions comme la cantate *Egle ed Irene* (les vers «dolce nodo...» avec réponse en écho, dans le trio du deuxième acte) .

Et pourtant, malgré tant d'idées musicales hétérogènes, la structure générale de l'œuvre garde une unité organique qui tient du miracle. Le résultat est un chef-d'œuvre irrésistible pour la quantité infinie d'idées et de solutions géniales. Chaque numéro de la partition nous réserve quelque surprise, par exemple en ce qui concerne la structure complexe des morceaux. Le principe unifiant est essentiellement celui de fabriquer une excitation constante et progressive, parfois grâce à l'expédient caractéristique du *crescendo* entraînant. C'est un simple artifice, qui consiste en plusieurs répétitions du même passage, chaque fois à une hauteur supérieure et avec une instrumentation plus complète (un exemple classique est l'air de la *calunnia*, où le *crescendo* est d'ailleurs déjà préparé par le tissu linguistique du livret). La façon dont Rossini traite les instruments, censée carrément bruyante et envahissante par ses contemporains, aujourd'hui paraît un modèle de clarté, économie de moyens et choix habile de couleur instrumentale. L'orchestre, toujours discrètement subordonnée quand elle accompagne les solistes, achève son comble dans les morceaux d'ensemble et naturellement dans la symphonie.

Il est vrai que bien peu de compositeurs ont su égaler l'élan rythmique et la musicalité absolue de Rossini. Sa technique d'écriture est recherchée, riche en contaminations orchestrales et en substance symphonique, pleine de fantaisie dans l'invention du timbre; cependant elle est en même temps simple et repose sur le rétablissement d'un contrepoint élémentaire, circonscrit à un jeu de tac au tac, de symétries équilibrées.

Le *Barbieri* peut être considéré comme une expression du parfait engrenage à horlogerie que théâtre et musique peuvent former ensemble. Il suffirait d'analyser la construction de la fin du premier acte – génial dans la préparation et la description de l'étourdissement général – pour repérer de précis indices musicaux du comique en Rossini. La source du comique, souvent poussé jusqu'au grotesque, dérive d'une forme de mécanisation du langage musical, fondée sur l'itération. Le sens du livret est fragmenté jusqu'aux valeurs minimales des syllabes et presque tout à fait annulé dans le balancement entre le développement de l'action et le tourbillon abstrait de la musique, qui produit un effet d'éloignement. Ce contraste déclenche les automatismes qui constituent le cœur du comique rossinien: il s'agit presque toujours de procédés combinatoires, où se mêlent de différentes techniques, la vocale et la verbale, la technique du timbre et celle du rythme – avec un effet conséquent non négligeable: l'épuisement de la tradition comique italienne fondée sur le naturalisme vocal qui, dès ses origines au XVII et XVIII siècle, avait été opposé aux abstractions de l'*opera seria*.

Il est inutile de dire que le rapport musique-texte est parfait. Si on relit la comédie de Beaumarchais, on comprend pourquoi elle n'avait pas eu du succès en son temps: c'est une pièce intéressante, mais prévisible. L'histoire de l'amour contrarié entre le comte d'Almaviva et Rosina, des déguisements inventés par Figaro pour entortiller le vieux tuteur, n'introduit aucune nouveauté en soi. La grandeur du *Barbieri* de Rossini consiste justement en la réalisation musicale parfaite d'un schéma narratif largement exploité, en la coïncidence entre les conventions musicales de l'opéra et les exigences

dramatiques de l'action. La syntaxe musicale révolutionnaire, pauvre de références psychologiques significatives, s'adapte parfaitement à l'abstraction d'un jeu comique parfois pénétré de folie ironique. Il est vrai que le livret de Sterbini aide pas mal le compositeur; il conserve toute la théâtralité de l'original et en recrée les dialogues serrés et l'enchaînement des scènes. Il offre à la musique une charpente extraordinaire, en élaborant synthétiquement le sens meilleur du texte théâtral original, en choisissant les épisodes les plus attrayants et en éliminant les situations de caractère secondaire. Rossini aussi procède de cette façon: il va en référé et apporte au sujet de Beaumarchais l'esprit du nouveau siècle. Il saisit l'essence révolutionnaire du texte littéraire en tant qu'hymne à une société dynamique, libérale et égalitaire. Mais si Beaumarchais se propose d'esquisser les qualités de l'homme d'honneur, Rossini crée un véritable labyrinthe d'émotions, d'intérêts et de passions et poursuit le jeu jusqu'à la rupture, plutôt que la réflexion éthique. Cela n'empêche pas que les personnages, quoique dominés et observés de haut – comme si c'étaient les pions d'une invention musicale souple – acquièrent une épaisseur humaine réaliste.

Parmi tous, le moteur de l'action est Figaro. Dès la cavatine «Largo al factotum» il se montre comme le symbole de cette agitation frénétique qui est l'élément constitutif et déterminant du théâtre comique de Rossini. Le calculateur dialectique de Beaumarchais devient ici un homme du peuple, rusé et chahuteur – le manipulateur de marionnettes qui tire les fils de l'histoire et se présente comme une explosion d'énergie incontrôlable. La musique exprime cette vitalité et l'orchestre prend part en termes essentiels à la présentation du personnage. Rosina, pour sa part, représente le typique contralto rossinien, qui exprime par le timbre chaud de sa voix toute sa sensualité, mais aussi un caractère énergique et batailleur; c'est une jeune fille moderne, qui sait ce qu'elle veut et jouit elle aussi d'une inventivité musicale entraînante et d'une joie de vivre spontanée. Même dans les passages en mineur, les personnages du *Barbieri* sont racontés sur un ton comique; ainsi lorsque Rosina pleure avec le solo du hautbois, le moment en apparence pathétique se fait quand même comique.

La satire se déploie avec élan, le sourire se fait débordant. Rien ne fait plus penser aux élégies nostalgiques du dix-huitième siècle; les notes enrobent l'action, en réduisant au minimum les pauses lyriques. Les mélodies et le sentimentalisme de la mourante école napolitaine ne sont désormais plus qu'un souvenir; ce qui prime est un morcellement continu des incises, utilisées avec l'artifice de la répétition et de l'intensification rythmique. Il s'agit d'un traitement antimélodique, mélangé à un détachement ironique, qui n'est qu'en contradiction apparente avec l'impression de joyeuse détente provoquée par l'écoute de l'opéra: la gaieté et l'humour ne s'expriment pas au moyen de la mélodie, mais avec un rythme palpitant qui engendre un effet comique irrésistible.

Après le *Barbieri*, l'abstraction pure du comique issue de la *commedia dell'arte* (le comique absolu) se mêlera aux traits psychologiques éloquents et socialement remarquables de la comédie de caractère (le comique significatif), qui présente des passages mélancoliques autrefois réservés à l'*opera seria*. Dans ce sens, dans son chef-d'œuvre comique suivant, *La Cenerentola* (1817), Rossini se détache davantage de la tradition



Una serenata di maschere. Incisione secentesca («Recueil Fossard», xv), Stoccolma, Nationalmuseum (sul «Recueil Fossard» cfr. PEG KATRITZKY, *The Recueil Fossard 1928-88: a Review and Three Reconstructions*, in *The Commedia dell'Arte from the Renaissance to Dario Fo*, a cura di Christopher Cairns, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Melles Press, 1989, pp. 99-116). In questa tradizione rientra la serenata del conte d'Almaviva «Ecco ridente in cielo» sotto le finestre di Rosina (I, 1).

bouffe italiana et en proposant une héroïne douce et modeste, entourée d'une élégiaque lumière cendrée, semble déjà tourner les yeux vers d'autres horizons: ce genre de comédie sentimentale et plaisante, aux dessous un peu amers, dont *L'elisir d'amore* de Donizetti sera le premier chef-d'œuvre accompli. Mais dans le *Barbier* la fraîcheur exceptionnelle de tous les airs (même ceux des rôles secondaires), le rythme incessant, la fluidité irrésistible des ensembles, l'ironie des récitatifs et la fusion parfaite entre écriture vocale et orchestrale sont l'expression d'une joie libératrice, facettes inséparables d'une création théâtrale où la mise au point des personnages et de l'action est exprimée par une musique animée par un élan vital éclatant. Ce n'est pas pour rien que Heinrich Heine définit *Il barbiere di Siviglia* «soleil d'Italie».

(traduzione di Arianna Ghilardotti)

Roberto Mori

## Joy and Irony

Autumn 1815. At the age of 23, Rossini is already unmistakably Rossini. A composer of great genius, who had been active on the operatic scene for just a few seasons and already had two absolute masterpieces to his name: *Tancredi* and *The Italian Girl in Algiers*, which were both greeted with great success at the Fenice and at the San Benedetto Opera House in Venice at the beginning of 1813.

Furthermore, he had also just signed a contract from the impresario Domenico Barbaja for the production of the *Teatri Reali* in Naples: *San Carlo* and *Il Fondo*.

Thanks to a clause also allowing him to work in opera houses in other cities, he came to an agreement with Duke Francesco Sforza Cesarini, impresario of *Teatro Argentina* in Rome for an opera to be performed during the Carnival season of 1816. The contract was signed on December 15 and foresaw the composition of a playful drama in two acts called *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*. The versification of the libretto was taken from a comedy by Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *The Barber of Seville*, and was prepared by Cesare Sterbini between the 18<sup>th</sup> and 29<sup>th</sup> January 1816. Rossini then completed the score in around twenty days.

Taking an opera from a text by Beaumarchais was both a daring and risky undertaking. There were already several operatic versions of *The Barber*, including the most famous one by Giovanni Paisiello (Saint Petersburg, 1782). But it had also gone through the hands of Friedrich Ludwig Benda (who also used it for a *Singspiel* in four acts in 1776) and at least a dozen more composers including Joseph Weigl, Peter Schulz, Nicolò Isouard and Francesco Morlacchi (whose production was to be performed in Dresden several months after Rossini's).

Indeed, the proposal of a remake of the *Barbiere di Siviglia* while Paisiello was still alive (he died on June 5<sup>th</sup> 1816) ended up in a real fracas on the opening night. Changing the title to *Almaviva* turned out to be useless, as was the *Notice to the audience* printed on the libretto and stating with great deference that «the feelings of respect and veneration [...] towards the greatly renowned Paesiello [*sic*] who has already dealt with this subject in its original title», announcing that «Signor maestro Gioachino Rossini, in order not to risk his reputation by rivalling with such an immortal author who preceded him, explicitly asked for the whole of *Il Barbiere di Siviglia* to be completely rewritten». Indeed, Sterbini does produce an original libretto compared to that of Giuseppe Petrosellini used by the composer from Taranto and it «added numerous new

musical pieces that were met with much favour by the modern opera taste, so much changed from the period in which the famous Paesiello [*sic*] composed his music».

The opening was at *Teatro Argentina* on February 20<sup>th</sup> 1816. The song company included three famous protagonists. In the role of Count Almaviva was the Spaniard Manuel García, one of the greatest tenors of that period, as well as progenitor of a prestigious dynasty of singers (he was the father of Maria Malibran, Pauline Viardot and Manuel García, his son); Rosina was the contralto from Bologna, Geltrude Righetti-Giorgi, a peer and friend of Rossini who was to be the protagonist of *Cinderella* the following year. Figaro was played by one of the most famous comic opera singers around at that time: Luigi Zamboni. The other two were less famous: Bartolomeo Botticelli (Don Bartolo) and Zenobio Vitarelli (Don Basilio). The only other names in the libretto were Elisabetta Loyselet (Berta) and Paolo Biagelli (Fiorello).

Without the impresario's support due to his untimely death, the première took on the proportions of a fiasco, opposed violently by Paisiello's supporters (probably in league with the impresarios of *Teatro Valle*) and made worse by a surprising series of accidents on the stage, before the embittered eyes of Rossini himself who was conducting the opera seated at the harpsichord.

This was an event in which legend and history are indivisible. Righetti-Giorgi herself contributed to it with a leaflet she wrote in 1823 describing the reasons for its failure, but not without certain flowery inventions of her own: the contrariety of Paisiello's fans, the Spanish ariettas improvised by García under Rosina's window, and so on. The rumpus started in the very first scenes: «Laughing, shouting and penetrating whistling and there was only quiet to hear the most resonant» Righetti-Giorgi wrote and added: «It is impossible to describe the abuse showered upon Rossini, who remained undaunted at his harpsichord».

The partial credibility of this description aside, there is no doubt regarding the degree of its failure, also confirmed by other unbiased sources *a posteriori*: the diary of Count Gallo («February 20<sup>th</sup> 1816, new opera by Rossini was booed at the Argentina, called *Il Barbiere di Siviglia*») and that of Prince Chigi dated February 21<sup>st</sup> («Last night a new joke was put on at the Argentina by maestro Rossini called *Il Barbiere di Siviglia*; infelicitous result»). A recently published letter can be added to this, from the family correspondence that was unknown until a few months ago in which Rossini wrote to his mother with faltering grammar: «Yesterday my opera was performed and it was solemnly booed oh what madness of strange things one can see in this country...». With great lucidity he did, however, foresee a possible resurrection: «I must say that amidst all of this the music is very pleasant and it is already a challenge because tonight you will be able to hear the music, which was not the case yesterday».

In fact, redemption was immediate and on the second evening there was already «general applause». The flop was soon wiped out by the unconditioned applause that was to always accompany this masterpiece – and it is on this popular melodramatic imagination that Rossini's fame is founded. The very same year, with its final title *Il Barbiere di Siviglia*, the opera was performed in Bologna and Florence. In 1817 it was



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

performed in a further eight Italian cities as well as Barcelona and in 1818 it arrived in London, in 1819 in Vienna, Paris, Lisbon; in 1821 in Munich, Lipsia, Brussels, Madrid, Breslavia and Amsterdam; in 1822 in Stuttgart, Kassel, Strasburg, Rotterdam, Riga, Hannover and Berlin before arriving at the Park Theatre, New York on November 29<sup>th</sup> 1825, conducted by Lorenzo Da Ponte, who was already over seventy, with a company led by García himself, and including Maria Malibran. It was translated into dozens of languages and remained one of the most frequently performed operas, admired even by figures who did not admire Rossini such as Berlioz and Schumann and Italian opera haters such as Beethoven and Wagner.

Rossini conceived the music of the *Barbiere* during a period when «the time and money I had were so homeopathic that I barely had enough time to read the so-called poetry to put to music». This explains the carefree insertion of some pages taken from pre-existing works. Above all, these concern *Aureliano in Palmira* (the symphony had already become *Elisabetta, regina d'Inghilterra*), *Sigismondo* (the choir of the introduction in the first act, the *crescendo* of the aria by Don Basilio), *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (part of the cavatina by Rosina) and other compositions such as the cantata *Egle ed Irene* (the verses «dolce nodo...» with an echo as a reply, in the terzetto in the second act).

Nonetheless, despite so many heterogeneous musical ideas the overall structure is of such organic unity that it is almost miraculous. The result is a masterpiece that sweeps one away with its unstoppable sequence of genial ideas and solutions. Each part of the score is a surprise, for example, the complex structure of the passages. The principle of unity is fundamentally that of creating a sense of exhilaration that is both constant and progressive, sometimes with the expedient of the characteristic and captivating *crescendo*. A simple contrivance that consists in the multiple repetition of the same passage, each time at a superior level and with a fuller orchestra (a classic example is the aria of the *calunnia* where the *crescendo* is also prearranged by the linguistic fabric of the libretto).

Today the manner in which Rossini treats the instruments, considered by his contemporaries to be quite tumultuous and invasive, appears to be a model of clarity, economy of means and skilful choice of instrumental colour. While always discretely subordinate when accompanying the soloists, the orchestra reaches its true intensity in the concerted pieces and, naturally, in the symphony.

There is no doubt that very few composers can match Rossini's rhythmic momentum and absolute musicality. His technique of composing is sophisticated, rich in orchestral contaminants and symphonic substance, fanciful in the inventiveness of its timbre. But it is also simple, based on the restoration of an elementary counterpoint, surrounded by a game of cut and thrust, of balanced symmetry.

The *Barbiere* can be considered an expression of the perfect clockwork mechanism that theatre and music can create together. The analysis of the construction of the finale of the first act suffices to identify the precise musical evidence of comedy in Rossini – it is genial in its preparation and description of the general stupefaction. The source

of comedy, often bordering on the grotesque, is derived from a form of mechanisation of the musical language, founded on iteration. The meaning of the libretto is split up into its minimal values of the syllables and is almost completely annulled in a balancing between the development of the action and the abstract peak of the music, with alienating results. This contrast sparks off automatisms that are the heart of Rossini's comedy – they are nearly always arranged procedures involving different metrics, the vocal and the verbal, the timber and the rhythm. The result is not at all trivial: the collapse of the traditional Italian comedy based on vocal naturalism that had, ever since its origins in the seventeenth and eighteenth century, been set against the abstractions of serious opera.

There is no need to say that the relationship between the music and text is perfect. Rereading Beaumarchais' comedy, it is understandable why it was not successful in its day – it is a *pièce* that is not without interest, but is utterly predictable. The story of the thwarted love between Count Almaviva and Rosina, of the travesties devised by Figaro to trick the elderly tutor do not actually introduce anything that is new. The grandeur of Rossini's *Barbiere* lies precisely in the perfect musical creation of a narrative outline that has been sufficiently exploited, in the coincidence between the musical conventions of melodrama and the dramatic needs of action. The revolutionary musical syntax, bare of significant psychological evocations, adapts itself perfectly to the abstraction of a comic game permeated at times with ironic madness.

It is however also true that Sterbini's libretto helps the composer considerably. It maintains the theatricality of the original and reintroduces cross talk, the concatenation of the scenes. It offers an extraordinary skeleton of the music, synthetically elaborating the best meaning of the original theatre text and choosing the most attractive episodes while renouncing the surrounding situations. Rossini proceeds in the same manner – marching straight ahead. Beaumarchais' subject is impressed with a spirit of the new century. It grasps the revolutionary essence of the literary text as a hymn to a dynamic, liberal and equalitarian society. But while Beaumarchais strives to outline the characteristics of a man of honour, Rossini creates a real labyrinth of emotions, interests and passions and follows the game to the end rather than ethical reflection. This does not stop the characters that are dominated and observed from above – almost as if they were pawns in a fluent musical invention – appearing human and realistic.

Of all of them, Figaro is behind the heart of all action. From the cavatina «Largo al factotum», he reveals himself as a symbol of that frenetic excitement that is a constitutive and primary element of Rossini's theatre comedy. Dialectic and calculating in Beaumarchais, here he becomes an astute «rowdy person» – the puppeteer who is moving the strings of the story and presents himself in an explosion of uncontrollable energy. The music expresses this vitality and the orchestra plays a fundamental part in the presentation of this character. Rosina, however represents Rossini's typical contralto, expressing not only sensuality with her warm timbre but also an energetic and combative nature. A modern girl who knows what she wants, and who is also invested with musical inventiveness of great immediacy, with the healthy joy of living. The characters

of *Barbieri* are also portrayed comically in the passages in minor: for example when Rosina is crying with just the oboe, a moment that appears moving but is still comic.

The satire unfolds with impetus, the smile bursts forth. There is nothing to remind one of the eighteenth century elegies. The notes envelop the action, reducing lyrical pauses to a minimum. The melodies and sentimentalism of the dying Neapolitan school are now a mere memory, replaced by a continuous fragmentation of the parentheses, used with the device of rhythmic repetition and intensification.

An anti-melodic treatment, mixed with ironic detachment that only apparently contrasts with the sense of joyful abandon aroused by listening to the opera: indeed, it is not through the melody that cheerfulness and humour are expressed but through the rhythmic pulsation that generates irresistible comedy.

After the *Barbieri*, the pure abstraction of comedy derived from the comedy of art (*comique absolu*) will blend with eloquent psychological and socially significant features of the comedy of character (*comique significatif*), open to passages of melancholy that were previously only reserved to serious opera. From this point of view, Rossini's successive comic masterpiece, *La Cenerentola* (1817), is even further from traditional Italian comedy and, with its sweet and modest heroine, with a nostalgic ashen colour, would appear to be looking towards new horizons: that of sentimental and playful comedy, from the bitter happenings that will find the first finished masterpiece in Donizetti's *Elisir d'amore*. But in the *Barbieri*, the exceptional freshness of all the arias (including those of the other protagonists), the incessant rhythm, the overwhelming fluidity of the pieces together, the recitative irony and the perfect fusion between the vocal and orchestral writing – these are all the expression of genuine and liberating joy. These are the indivisible aspects of a theatre creation in which the focusing of the characters and the action is expressed by music that is animated by a vital luminous momentum. It was not without reason that Heinrich Heine was to define *Il Barbieri di Siviglia*: «The Sun of Italy».

(traduzione di Christina Cawthra)

Roberto Mori

## Frohsinn und Ironie

Herbst 1815. Mit gerade 23 Jahren ist Rossini schon Rossini. Ein genialer Komponist, der zwar erst seit wenigen Saisons in der Opernszene tätig ist, aber bereits zwei absolute Meisterwerke aufweisen kann: *Tancredi* und *L'italiana in Algeri*, die beide Anfang 1813 mit großem Erfolg im *Fenice* bzw. im *San Benedetto* in Venedig aufgeführt worden sind. Vor wenigen Monaten hat er zudem einen Vertrag mit dem Impresario Domenico Barbaja unterzeichnet, der ihm die Leitung der beiden Königlichen Theater in Neapel – des *San Carlo* und des *Fondo* – überträgt.

Dank einer Klausel, die ihm die «Lizenz» zusichert, auch in Theatern anderer Städte Opern zu inszenieren, vereinbart er mit Herzog Francesco Sforza Cesarini, dem Impresario des Theaters *Argentina* in Rom, dort ein Stück für die Karnevalssaison 1816 zu inszenieren. Der Vertrag wird am 15. Dezember unterzeichnet und sieht die Komposition eines Schwankdramas in zwei Akten vor, das den Titel *Almaviva, o sia L'inutile precauzione* (Almaviva oder die vergebliche Vorsicht) trägt. Zwischen dem 18. und 29. Januar 1816 schreibt Cesare Sterbini den Verstehtext in Anlehnung an die Komödie *Le Barbier de Séville* von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Für die Komposition der Partitur braucht Rossini keine drei Wochen.

Aus dem Text Beaumarchais' eine Oper zu entwerfen, ist ein ebenso kühnes wie riskantes Unterfangen, zumal damals bereits verschiedene Opernfassungen des *Barbiers* vorlagen, darunter die berühmte Version Giovanni Paisiellos (St. Petersburg, 1782). Neben Friedrich Ludwig Benda (der 1776 ein *Singspiel* in vier Akten dazu verfaßt hatte) hatte sich ein gutes Dutzend Komponisten an dem Stoff versucht, unter ihnen Joseph Weigl, Peter Schulz, Nicolò Isouard und Francesco Morlacchi (dessen Version einige Monate nach Rossinis Fassung in Dresden aufgeführt wird).

Und wirklich ruft der Umstand, daß zu Lebzeiten Paisiellos (der am 5. Juni 1816 stirbt) ein *Remake* des *Barbiere di Sevilla* aufgeführt werden soll, am Abend der Premiere einen wahren Tumult hervor. Als vollkommen nutzlos wird sich der Einfall erweisen, der Oper einen anderen Titel – *Almaviva* – zu geben und im Libretto einen *Hinweis an das Publikum* abzudrucken, in dem mit großer Ehrerbietung vom «Gefühl der Achtung und Verehrung [...] für den berühmten Paesiello [sic], der das Sujet bereits unter seinem einfachen Titel behandelt hat» die Rede ist und darauf verwiesen wird, daß «Herr Maestro Gioachino Rossini, um nicht in den Verruf zu geraten, ein kühner Rivale seines Vorgängers, des unsterblichen Autors, werden zu wollen, ausdrücklich da-

rum gebeten hat, den *Barbiere di Siviglia* vollständig neu in Verse zu setzen». In der Tat setzt sich Sterbinis Libretto in origineller Weise vom Libretto Giuseppe Petrosellinis ab, das der Komponist aus Taranto seiner Oper zugrunde gelegt hatte, und enthält «viele zusätzliche neue Situationen zu Musikstücken, wie sie der moderne Theatergeschmack ohnehin einforderte, der sich seit den Tagen, in denen der renommierte Paesiello [sic] seine Musik schrieb, so gänzlich gewandelt hat».

Die Erstaufführung findet am 20. Februar 1816 im Theater *Argentina* statt. Die Gesangsgruppe umfasst drei «Plakat-Protagonisten». Die Rolle des Grafen von Almaviva spielt der Spanier Manuel García, einer der größten Tenöre seiner Zeit und Ahnherr einer der renommiertesten Sängerdynastien (er ist der Vater von Maria Malibran, Pauline Viardot und Manuel García Junior); Rosina ist die aus Bologna stammende Altistin Geltrude Righetti-Giorgi, eine Freundin und Altersgenossin Rossinis, die im darauf folgenden Jahr erste Protagonistin der *Cenerentola* (Aschenputtel) sein wird. Als Figaro tritt hingegen einer der gefragtesten Buffos auf: Luigi Zamboni. Die anderen beiden Buffos sind weniger bekannt: Bartolomeo Botticelli (Don Bartolo) und Zenobio Vitarelli (Don Basilio). Von den übrigen Darstellern werden im Libretto lediglich Elisabetta Loyselet (Berta) und Paolo Biagelli (Fiorello) namentlich genannt.

Nachdem auch die Unterstützung des plötzlich verstorbenen Impresarios ausbleibt, entwickelt sich die Premiere zu einem echten Fiasko: Die Anhänger Paisiellos lärmen während der Aufführung (wobei ihnen die Impresarios des Theaters *Valle* vermutlich Schützenhilfe leisten) und eine schier unglaubliche Anzahl von Bühnenzwischenfällen sorgt für zusätzliche Störungen; all dies geschieht unter den betäubten Blicken Rossinis, der vom Cembalo aus die Oper dirigiert.

Es handelt sich um ein Ereignis, bei dem Dichtung und Wahrheit in kaum lösbarer Weise verschwimmen. Dazu hat nicht zuletzt Righetti-Giorgi selbst beigetragen, die in einem 1823 erschienenen Aufsatz – nicht ganz bar der einen oder anderen «parteiischen» Erfindung – die Gründe des Mißerfolgs aufzählt: die Gegnerschaft der Paisiello-*Fans*, die von García unter den Fenstern Rosinas zur Gitarre improvisierten kleinen spanischen Arien, usw. Der Klamauk beginnt bereits bei den ersten Szenen: «Durchdringendes Gelächter, Rufe und Pfiffe, und man gab höchstens Ruhe, um noch lautere Störungen zu hören», schreibt Righetti-Giorgi und fügt hinzu: «Die gegen den bleich an seinem Cembalo sitzenden Rossini gerichteten Schmähungen waren unbeschreiblich».

Bei allen Zweifeln an der Glaubwürdigkeit des Berichts läßt sich der klare Mißerfolg nicht leugnen, den auch andere, durch keinerlei *nachträgliche* Einflüsse verdächtige Quellen belegen: z.B. die Tagebucheinträge des Grafen Gallo («20. Februar 1816, neue Oper Rossinis mit dem Titel *Der Barbier von Sevilla* im *Argentina* ausgepiffen») und des Fürsten Chigi vom 21. Februar («Gestern wurde im *Argentina* ein neuer Schwank Maestro Rossinis mit dem Titel *Der Barbier von Sevilla* aufgeführt; unglücklicher Versuch»). Hinzu kommt ein kürzlich veröffentlichter Brief, der zu einer Reihe bis vor wenigen Monaten unbekannter Familienzeugnisse gehört, in dem Rossini – mit grammatikalischer Unsicherheit – an seine Mutter schreibt: «Gestern wurde meine

Oper aufgeführt und feierlich ausgepiffen, ach was für Tollheiten außergewöhnlicher Dinge sieht man doch in diesem Lande...», jedoch zugleich scharfsinnig eine mögliche Revanche vorhersieht: «Ich will Euch sagen, daß die Musik darin äußerst schön ist und es bereits zu Provokationen kommt; es wird daher die zweite Vorstellung sein, bei der man die Musik hören kann, was gestern nicht der Fall war».

In der Tat folgt die Revanche unverzüglich, bereits am zweiten Abend gibt es «allgemeinen Beifall». Der Anfangsflop wird durch den absoluten Triumph rasch wettgemacht der das Meisterwerk nun stets begleiten wird. Dem melodramatischen Volksglauben nach beruht Rossinis ganzer Ruhm auf diesem Werk. Im selben Jahr wird die Oper mit dem endgültigen Titel *Der Barbier von Sevilla* in Bologna und Florenz gegeben; 1817 in acht weiteren Städten des Landes sowie in Barcelona. 1818 gelangt sie nach London, 1819 nach Wien, Paris, Lissabon; 1821 nach München, Leipzig, Brüssel, Madrid, Breslau, Amsterdam; 1822 nach Stuttgart, Kassel, Straßburg, Rotterdam, Riga, Hannover und Berlin, um schließlich am 29. November 1825 unter der Leitung des über siebzigjährigen Lorenzo Da Ponte mit einer von García angeführten Schauspielertruppe, zu der auch Maria Malibran gehört, im *Park Theatre* in New York aufgeführt zu werden. In zehn Sprachen übersetzt, bleibt sie eine der meistgespielten Opern überhaupt, geschätzt selbst von Anti-Rossinianern wie Berlioz und Schumann oder eingeschworenen Gegnern der italienischen Oper wie Beethoven und Wagner.

Rossini konzipiert die Musik zum *Barbier* in einer Phase, da «Die mir zugebilligte Zeit und das Geld so homöopathisch waren, daß ich kaum Zeit dazu hatte, die sogenannten musizierbaren Gedichte zu lesen». Dies erklärt auch die unbefangenen Einbindung verschiedener Seiten, die aus vorangegangenen Arbeiten übrig geblieben waren. Die Selbstanleihen betreffen vor allem *Aureliano in Palmira* (die Symphonie war bereits in *Elisabetta, regina d'Inghilterra* übergegangen), *Sigismondo* (der Eröffnungchor zum ersten Akt, das *Crescendo* der Arie Don Basilios), *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (ein Teil der Kavatine Rosinas) und weitere Kompositionen wie die Kantate *Egle ed Irene* (die Verse «dolce nodo...» mit einem Echo als Antwort, im Terzett des zweiten Akts).

Und doch zeigt der Gesamtaufbau, den vielen heterogenen musikalischen Ideen zum Trotz, eine nachgerade wunderbare organische Einheitlichkeit. So entsteht ein mitreisendes Meisterwerk, das durch die unaufhaltsame Abfolge genialer Ideen und Lösungen besticht. Jede Partiturnummer enthält Überraschungen, etwa hinsichtlich der komplexen Struktur der Stücke. Das Einheitsprinzip besteht grundsätzlich darin, eine ständige, progressive Spannung zu erzeugen, teils vermittelt des charakteristischen und mitreißenden *Crescendos*. Ein einfacher Kunstgriff besteht in zahlreichen Wiederholungen ein und desselben Ausschnitts, jedesmal um eine Tonlage erhöht und mit einer volleren Orchestrierung (das klassische Beispiel ist die Arie der *Calumnia*, in der das *Crescendo* zudem durch das Sprachgewebe des Librettos vorgegeben ist). Die Art, in der Rossini die Instrumente behandelt (was von Zeitgenossen sogar als lärmend und aufdringlich beschrieben wird), erscheint heute als Modell an Klarheit, Ökonomie der Mittel und gelungener instrumentaler Farbwahl. Das Orchester, das sich bei der Be-



Locandina del film *Il barbiere di Siviglia* di Mario Costa (1946).

gleitung der Solisten immer diskret unterordnet, kommt bei den Konzerten und natürlich in der Symphonie zur vollen Geltung.

Es haben in der Tat nur wenige Komponisten den rhythmischen Schwung und die absolute Musikalität Rossinis erreicht. Seine Kompositionstechnik ist gewählt, reich an orchestralen Einflüssen und symphonischer Substanz, phantasievoll in der Klangerfindung. Aber sie ist zugleich einfach, aufbauend auf der Wiederherstellung eines elementaren Kontrapunktes, umschrieben durch ein Rede- und Antwortspiel ausgeglichener Symmetrien.

Man kann den *Barbier* ohne weiteres als Ausdruck eines perfekten, uhrwerkmäßigen Ineinandergreifens von Theater und Musik betrachten. Man braucht nur einmal die Konstruktion des – in der Vorbereitung und Beschreibung der allgemeinen Verblüpfung genialen – Finales des ersten Aktes zu untersuchen, um genaue musikalische Anhaltspunkte des Komischen bei Rossini zu entdecken. Die oft bis zur Groteske gesteigerte Komik wird von einer Form der Mechanisierung der auf Iteration basierenden musikalischen Sprache gespeist. Der Sinn des Librettos wird bis in die kleinsten Silbenwerte zerteilt und in einer Abwägung des Handlungsverlaufs gegen den abstrakten Strudel der Musik fast vollständig aufgehoben; eine Art Entfremdung ist das Ergebnis. Dieser Kontrast löst jene Automatismen aus, die das Herzstück der Komik Rossinis bil-

den: fast immer handelt es sich dabei um kombinatorische Vorgehensweisen, bei denen unterschiedliche Metriken zum Einsatz kommen, und zwar die vokalische und die verbale, die klangliche und die rhythmische. Daraus entsteht ein nicht zu unterschätzender Effekt: die Erschöpfung der italienischen Komiktradition, die auf der vokalischen Natürlichkeit basierte, welche seit den Anfängen im 17. und 18. Jahrhundert den Abstraktionen der ernsthaften Oper entgegengesetzt worden war.

Es bedarf keiner Erwähnung, daß das Text-Musik-Verhältnis perfekt ist. Wenn man Beaumarchais' Komödie noch einmal liest, versteht man schnell, weshalb sie seinerzeit keinen Erfolg hatte: das *Stück* ist zwar nicht uninteressant, aber leicht durchschaubar. Die Idee der verhinderten Liebe zwischen dem Grafen Almaviva und Rosina oder der von Figaro erdachten Verkleidungen, mit denen der alte Vormund hintergangen werden soll, ist absolut nicht neu. Die Klasse des Rossinischen *Barbiers* besteht gerade in der perfekten musikalischen Umsetzung eines breit ausgeschlachteteten Erzählschemas, in der Übereinstimmung der musikalischen Konventionen des Melodramas mit den dramatischen Anforderungen der Handlung. Die an wichtigen psychologischen Verweisen arme, revolutionäre musikalische Syntax paßt sich der Abstraktion eines komischen, teils von ironischer Verrücktheit durchzogenen Spiels perfekt an. Freilich leistet Sterbinis Libretto dem Komponisten gute Hilfe. Es bewahrt den theatralischen Charakter des Originals und erneuert den geschlossenen Dialogstil, die feste Zusammenkettung der einzelnen Szenen. Indem es synthetisch den eigentlichen Sinn des Originaltextes herausarbeitet und sich durch Weglassen der Umgebungssituationen auf die attraktivsten Episoden konzentriert, bildet es ein außergewöhnlich brauchbares Gerüst für die Musik. Auch Rossini geht auf diese Weise vor: er geht den kürzesten Weg. Dem *Sujet* Beaumarchais' drückt er den Geist des neuen Jahrhunderts auf. Er begreift das revolutionäre Wesen des literarischen Textes als Hymne an eine dynamische, liberale und egalitäre Gesellschaft. Aber während Beaumarchais darum bemüht ist, die Qualitäten des Ehrenmannes herauszustellen, erschafft Rossini ein wahres Labyrinth der Gefühle, Interessen und Leidenschaften, und anstatt zu einer ethischen Reflexion zu gelangen, treibt er das Spiel bis zu seinem Zusammenbruch. So sehr die Charaktere auch von oben herab beherrscht und beobachtet werden, als ob es die Spielfiguren einer flüssigen musikalischen Erfindung wären, gewinnen sie doch eine durchaus realistische und menschliche Dichte.

Figaro ist der Handlungsmotor unter ihnen allen. Bereits ab der Kavatine «Largo al factotum» erweist er sich als Sinnbild jener frenetischen Erregung, die in Rossinis komischem Theater das Grundelement darstellt. Der bei Beaumarchais dialektisch und berechnend auftretende Figaro wird nun ein listiger «Hansdampf» aus dem Volk: der Drahtzieher der ganzen Geschichte, der sich in einem unkontrollierbaren Energieausbruch zeigt. Die Musik bringt diese Lebhaftigkeit zum Ausdruck und das Orchester ist grundlegend an der Vorstellung des Charakters beteiligt. Rosina verkörpert ihrerseits die typische Rossinische Altstimme, die durch ihren warmen Klang Sinnlichkeit ausdrückt, aber zugleich einen energischen und kampflustigen Charakter besitzt: ein modernes Mädchen, das weiß, was es will, ebenfalls mit musikalischer Einfallsgabe von

großer Unmittelbarkeit betraut und mit einer gesunden Lebensfreude versehen. Auch in den Moll-Passagen des Stücks werden die Personen des *Barbiers* auf komische Weise dargestellt: so etwa Rosina, als sie mit dem Oboensolo weint, denn der nur scheinbar pathetische Moment ist durchaus komisch.

Die Satire entfaltet sich mit großer Inbrunst, das Lächeln ufernt aus. Nichts gemahnt mehr an die Nostalgie der Elegie des 18. Jahrhunderts. Die Handlung wird von den Noten eingehüllt, wobei die lyrischen Pausen auf ein Minimum reduziert werden. Melodien und Sentimentalismus der sterbenden neapolitanischen Schule sind längst nur noch eine blasse Erinnerung, vorherrschend ist nun eine beständige Fragmentierung der Sätze, die durch den Kunstgriff der Wiederholung und rhythmischen Intensivierung benutzt werden. Eine antimelodische, mit ironischem Abstand gemischte Behandlung, die nur scheinbar mit dem Gefühl eines fröhlichen sich Gehenlassens kontrastiert, das beim Hören der Oper aufkommt: Heiterkeit und Humor werden in der Tat nicht durch die Melodie ausgedrückt, sondern durch das rhythmische Pulsieren, das eine unwiderstehliche Komik schafft.

Nach dem *Barbier* wird sich die von der *Commedia dell'arte* herrührende reine Abstraktion des Komischen (die *comique absolu*) mit den vielsagenden psychologischen und gesellschaftlich relevanten Zügen der Charakterkomödie vermischen (die *comique significatif*), offen für jene melancholischen Einsprengsel, die zuvor der ernsthaften Oper vorbehalten waren. In diesem Sinne entfernt sich das nachfolgende komische Meisterwerk Rossinis, *La Cenerentola* (Aschenputtel, 1817) noch weiter von der italienischen Schwanktradition und scheint mit seiner süßen, bescheidenen, von einer aschfarbenen Sehnsucht umhüllten Heldin bereits nach neuen Ufern Ausschau zu halten: in Richtung der sentimental, verspielten Komödie mit bitterem Verlauf, die in Donizettis *Elisir d'amore* (Liebeselexir) ihr erstes vollständiges Meisterwerk finden wird. Im *Barbier* hingegen sind die außerordentliche Frische aller Arien (einschließlich derjenigen der Nebencharaktere), der treibende Rhythmus, die mitreißende Flüssigkeit der Gesamtstücke, die Ironie der Rezitative und die perfekte Verschmelzung von vokalischer und orchestraler Komposition Ausdruck sprudelnder, befreiender Freude. Es sind untrennbare Aspekte einer theatralischen Schöpfung, bei der die Feinabstimmung der Charaktere und der Handlung durch eine belebte Musik mit lebhaftem, brillantem Schwung zustande kommt. Nicht von ungefähr wird Heinrich Heine den *Barbier von Sevilla* als «Sonne Italiens» bezeichnen.

(traduzione di Matthias Zucchi)

# IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Libretto di Cesare Sterbini

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



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

# *Il barbiere di Siviglia*, libretto e guida all'opera

a cura di Stefano Piana

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

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

---

<sup>1</sup> Il frontespizio recita: «ALMAVIVA / O SIA / L'INUTILE PRECAUZIONE / COMMEDIA / DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS / Di nuovo interamente versificata, e / ridotta ad uso dell'odierno teatro / Musicale Italiano / DA CESARE STERBINI ROMANO / DA RAPPRESENTARSI / NEL NOBIL TEATRO / DI TORRE ARGENTINA / NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1816. / Con Musica del Maestro / GIOACHINO ROSSINI. / ROMA / Nella Stamperia di Crispino Puccinelli / presso S. Andrea della Valle». Nella trascrizione abbiamo scelto di non modernizzare la grafia.

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

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

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

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 39
	<i>Scena V<sup>a</sup></i>	p. 51
ATTO SECONDO		p. 67
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 87
	<i>Le voci</i>	p. 89

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

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

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

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

## PERSONAGGI

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

Un notaro.

Alguazils, o siano agenti di polizia.

Soldati.

Suonatori di istrumenti.

La scena si rappresenta in Siviglia.

---

### AVVERTIMENTO AL PUBBLICO

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

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

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

## ATTO PRIMO

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

### SCENA PRIMA

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

FIORIELLO (*avanzandosi con cautela*)

Piano pianissimo<sup>2a</sup>

senza parlar  
tutti con me  
venite qua.

CORO

Piano pianissimo  
eccoci qua.

FIORIELLO

Tutto è silenzio,  
nessun qui sta  
che i nostri canti  
possa turbar.

<sup>1</sup> Sinfonia. *Andante maestoso-Allegro con brio* – c, Mi.

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

ESEMPIO 1 (Sinfonia, 3<sup>1</sup>)



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

ESEMPIO 2 (8<sup>1</sup>)



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

ESEMPIO 3 (10)



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

<sup>2a</sup> n. 1. Introduzione. [Scena.] *Moderato* –  $\frac{3}{8}$ , Sol.

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

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

piano pianissimo  
senza parlar.

FIORELLO  
Signor, son qua.

CORO  
Piano pianissimo  
senza parlar.

CONTE  
Ebben... gli amici?...

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

FIORELLO  
Son pronti già.

CONTE  
Ecco ridente in cielo<sup>2b</sup>  
spunta la bella aurora,

CONTE  
Bravi, bravissimi,  
fate silenzio,

*segue nota 2a*

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

ESEMPIO 4 (n. 1 -19<sup>14</sup>)



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

<sup>2b</sup> n. 1: Cavatina. *Largo-Allegro* -  $\frac{3}{4}$ -e, Do

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

ESEMPIO 5 (23<sup>4</sup>)



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

FIORIELLO  
 Mio signore.

CONTE  
 Di', la vedi?...

FIORIELLO  
 Signor no.

CONTE  
 Ah ch'è vana ogni speranza!

FIORIELLO  
 Signor Conte, il giorno avanza.

CONTE  
 Ah che penso, che farò?  
 Tutto è vano... Buona gente!

CORO (*sottovoce*)  
 Mio signore.

CONTE  
 Avanti, avanti.  
 (*Dà la borsa a Fiorello, il quale distribuisce denari a tutti*)  
 Più di suoni, più di canti  
 io bisogno ormai non ho.

FIORIELLO  
 Buona notte a tutti quanti  
 più di voi che far non ho.<sup>iii</sup>

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

CORO  
 Mille grazie... mio signore...<sup>2d</sup>  
 del favore... dell'onore...

*segue nota 2b*

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

<sup>1</sup> «dolce».

<sup>ii</sup> «Tacete!».

<sup>2c</sup> n. 1. Seguito dell'introduzione [scena]. *1 Tempo*

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

<sup>iii</sup> «SO».

<sup>2d</sup> n. 1. [Stretta]. *Vivace* –  $\text{g}$ , Sol.

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

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

CONTE

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

FIORELLO

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

*(I suonatori partono)*

CONTE

Gente indiscreta!...<sup>IV</sup> Ah quasi  
con quel chiasso importuno  
tutto quanto il quartier han risvegliato.  
Alfin sono partiti!...<sup>IV</sup>  
*(Guardando verso la ringhiera)*  
E non si vede!

È inutile sperar.  
*(Passeggia riflettendo)*

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

FIORELLO

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

CONTE

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

*(Si sente da lontano venire Figaro cantando)*

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

*segue nota 2d*

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

ESEMPIO 6 (26<sup>49</sup>)

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

<sup>IV</sup> «FIORELLO / Ah quasi [...] Alfin sono partiti!... / CONTE /».

SCENA II<sup>a</sup>

FIGARO con chitarra appesa al collo, e detto

FIGARO

La ran la lera<sup>3</sup>  
 la ran la là.  
 Largo al factotum  
 della città.  
 Presto a bottega,  
 che l'alba è già.  
 La ran la lera  
 la ran la là.  
 Ah che bel vivere,  
 che bel piacere  
 per un barbiere  
 di qualità!

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

<sup>3</sup> n. 2. Cavatina Figaro. *Allegro vivace* – 8, Do.

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

ESEMPIO 7 (n. 2 – <sup>16</sup>31, A; 31, B; 31<sup>20</sup>, C)



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

al mio comando  
tutto qui sta.  
*Se poi mi capita  
il buon momento...  
nel mio mestiere  
voglio per cento...*<sup>v</sup>  
La ran la lera  
la ran la là.  
Tutti mi chiedono,  
tutti mi vogliono,  
donne, ragazzi,  
vecchi, fanciulle,  
qua la parrucca...  
presto la barba...  
qua la sanguigna...  
[presto, il biglietto...]  
Figaro... Figaro...  
Son qua, son qua...  
Ohimè che furia,  
ohimè che folla,  
uno alla volta  
per carità.  
Figaro... Figaro...  
Eccomi qua.  
Pronto prontissimo  
son come un fulmine,  
sono il factotum  
della città.  
Ah bravo Figaro,  
bravo bravissimo,  
fortunatissimo  
per verità.  
*La ran la lera  
la ran la là.*<sup>vi</sup>  
Ah ah! che bella vita!  
Faticar poco, divertirsi assai,  
e in tasca sempre aver qualche doblbone,  
gran frutto della mia riputazione.  
Ecco qua: senza Figaro  
non si accasa in Siviglia una ragazza;  
a me la vedovella  
ricorre per marito: io colla scusa

del pettine di giorno,  
della chitarra col favor la notte,  
a tutti onestamente,  
non fo per dir, m'adatto a far piacere,  
oh che vita, che vita! Oh che mestiere!  
Orsù, presto a bottega...  
CONTE  
(È desso, o pur m'inganno?)  
FIGARO  
(Chi sarà mai costui?)  
CONTE  
(Oh è lui senz'altro.)  
Figaro!...  
FIGARO  
Mio padrone...  
Oh chi veggo!... Eccellenza...  
CONTE  
Zitto, zitto, prudenza:  
qui non son conosciuto,  
né vo' farmi conoscere. Per questo  
ho le mie gran ragioni.  
FIGARO  
Intendo, intendo.  
La lascio in libertà.  
CONTE  
No...  
FIGARO  
Che serve?...  
CONTE  
No, dico: resta qua;  
forse ai disegni miei  
non giungi inopportuno... Ma cospetto,  
dimmi un po', buona lana,  
come ti trovi qua?... Poter del mondo,  
ti veggo grasso e tondo...  
FIGARO  
La miseria, signore.  
CONTE  
Ah birbo!  
FIGARO  
Grazie.

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

<sup>vi</sup> «A te fortuna / non mancherà».

CONTE

Hai messo ancor giudizio?...

FIGARO

Oh e come!... Ed ella  
come in Siviglia?...

CONTE

Or te lo spiego. Al Prado  
vidi un fior di bellezza, una fanciulla  
figlia d'un certo medico barboglio  
che qua da pochi dì s'è stabilito.  
Io di questa invaghito  
lasciai patria e parenti, e qua me n' venni,  
e qui la notte e il giorno  
passo girando a que' balconi intorno.

FIGARO

A que' balconi?... Un medico?... Oh cospetto,  
siete ben fortunato;  
su i maccheroni il cacio v'è cascato.

CONTE

Come?...

FIGARO

Certo. Là dentro  
io son barbiere, perucchier, chirurgo,  
botanico, spezial, veterinario,  
il faccendier di casa.

CONTE

Oh che sorte!...

FIGARO

Non basta: la ragazza  
figlia non è del medico. È soltanto  
la sua pupilla!...

CONTE

Oh che consolazione!...

FIGARO

Perciò... Zitto!...

CONTE

Cos'è?

FIGARO

S'apre il balcone.  
(*Si ritirano sotto il portico*)

SCENA III<sup>a</sup>ROSINA, *indi* BARTOLO *sulla ringhiera, e detti*ROSINA (*guardando per la piazza*)

Non è venuto ancor. Forse...

CONTE (*uscendo dal portico*)

O mia vita,  
mio nume, mio tesoro.  
Vi veggo alfine! Alfine...

ROSINA

Oh che vergogna!...  
(*Cava una carta*)

Vorrei dargli il biglietto.

BARTOLO (*di dentro*)

Ebben, ragazza...  
(*Il Conte si ritira in fretta*)

Il tempo è buono?...

(Esce)

Cos'è quella carta?...

ROSINA

Niente, niente, signor: son le parole  
dell'aria dell'«Inutil precauzione».

CONTE (*a Figaro*)

Ma brava! Dell'«Inutil precauzione»!

FIGARO (*al Conte*)

Che furba!

BARTOLO

Cosa è questa  
«Inutil precauzione»?...

ROSINA

O bella! È il titolo  
del nuovo dramma in musica.

BARTOLO

Un dramma? Bella cosa!

Sarà al solito un dramma semiserio;  
un lungo malinconico noioso  
poetico strambotto;  
barbaro gusto! Secolo corrotto!

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

Ah me meschina! L'aria m'è caduta!...

Raccoglietela presto...

BARTOLO

Vado, vado.  
(*Rientra*)

ROSINA

Ps, ps.

CONTE (*fuori*)

Ho inteso.

(*Raccoglie la carta*)

ROSINA

Presto.

CONTE (*sottovoce*)

Non temete.

(*Si ritira*)

BARTOLO (*fuori*)

Son qua: dov'è?...  
(*Cercando*)

ROSINA

Ah il vento

la porta via...

(*Additando in lontananza*)

guardate...

BARTOLO

Io non la veggio...

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

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

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

ROSINA

Vado, vado: che furia!...

BARTOLO

Quel balcone

voglio farlo murare.

Dentro, dico.

ROSINA

Oh che vita da crepare!

(*Rientra. Bartolo anch'esso rientra in casa*)

SCENA IV<sup>a</sup>

CONTE e FIGARO, *indi* BARTOLO

CONTE

Povera disgraziata!

Il suo stato infelice

sempre più m'interessa!...

FIGARO

Presto, presto,

vediamo cosa scrive.

CONTE

Appunto, leggi.

FIGARO (*legge*)

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

CONTE

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

FIGARO

Un vecchio indemoniato

avaro, sospettoso, brontolone...

Avrà cent'anni indosso

e vuol fare il galante: indovinate,

per mangiare a Rosina

tutta l'eredità, s'è fitto in capo

di volerla sposare... Aiuto!

CONTE

Che?

FIGARO

S'apre la porta.

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

BARTOLO (*parlando verso le quinte*)

Fra momenti io torno;

non aprite a nessun. Se Don Basilio

venisse a ricercarmi, che m'aspetti.

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

Le mie nozze con lei meglio è affrettare.

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

(*Parte*)

CONTE (*fuori con Figaro*)

Dentr'oggi le sue nozze con Rosina?

Ah vecchio ribambito!

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

FIGARO

È un solenne imbroglión di matrimoni,

un collo torto, un vero disperato,

sempre senza un quattrino...

Già, è maestro di musica:

insegna alla ragazza.

CONTE

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

FIGARO

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

CONTE

Io stesso? e come?

FIGARO

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

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

CONTE

Una canzone?

FIGARO

Certo; ecco la chitarra; presto, andiamo.

CONTE

Ma io...

FIGARO

Oh che pazienza!

CONTE

Ebben, proviamo.

(*Prende la chitarra, e canta accompagnandosi*)

Se il mio nome saper voi bramate,<sup>4</sup>  
dal mio labbro il mio nome ascoltate.

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

(*Di dentro si sente la voce di Rosina ripetere il ritornello della canzone*)<sup>viii</sup>

FIGARO

Sentite?... ah, che vi pare?

CONTE

Oh me felice!

<sup>vii</sup> «FIGARO / Ora pensate / della bella Rosina / a soddisfar le brame. / CONTE /»

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

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

ESEMPIO 8 (n. 3 – 3641)

Conte

Se il mio no-me sa-per voi bra - ma - - - te, dal mio lab-bro il mio no-me a-scol - ta - - te.

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

<sup>viii</sup> « ROSINA / Segui, o caro, deh segui così!».

FIGARO

*Evviva*,<sup>IX</sup> a voi, seguite.CONTE (*canta*)

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

ROSINA (*di dentro*)

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

*(Si sentono di dentro chiudere le finestre)*

CONTE

Oh cielo!...

FIGARO

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

CONTE

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

FIGARO

Ih, ih, che furia,  
sì, sì, v'aiuterò.

CONTE

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

FIGARO

Del mio spirito!...

Bene... vedrò... ma in oggi...

CONTE

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

FIGARO

Davver?

CONTE

Parola.

FIGARO

Dunque oro a discrezione?

CONTE

Oro a bizzeffe.

Animo, via.

FIGARO

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

All'idea di quel metallo<sup>5</sup>  
portentoso, onnipossente,  
un vulcano la mia mente  
già comincia a diventar.

CONTE

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

FIGARO

Voi dovrete travestirvi  
per esempio... da soldato.

<sup>IX</sup> «Da bravo».<sup>5</sup> n. 4. Duetto Conte-Figaro. *Allegro maestoso-Allegro* – c- $\frac{3}{8}$ , Sol.

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

CONTE	FIGARO
Da soldato?	Va benon.
FIGARO	CONTE
Sì signore.	Ma, e poi?
CONTE	FIGARO
Da soldato?... E che si fa?	Cospetto!
FIGARO	Dell'alloggio col biglietto
Oggi arriva un reggimento.	quella porta s'aprirà.
CONTE	Che ne dite, mio signore?
Si, m'è amico il colonnello.	<i>L'invenzione è naturale?</i> <sup>x</sup>

*segue nota 5*

ESEMPIO 9 (n. 4 – 137)

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

ESEMPIO 10 (1<sup>545</sup>)

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

CONTE

*Oh che testa originale!*  
*Bravo, bravo in verità.*

FIGARO

*Oh che testa universale!*  
*Bella, bella in verità.<sup>x</sup>*

FIGARO

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

CONTE

Ubbriaco?...

FIGARO

Sì signore.

CONTE

Ubbriaco?... Ma perché?...

FIGARO (*imitando moderatamente i motti d'un ub-*  
*briaco*)

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

CONTE e FIGARO

*Questa è bella per mia fé,<sup>x1</sup>*  
*bravo, bravo in verità.<sup>x1</sup>*

CONTE

Dunque.

FIGARO

All'opra.

CONTE

Andiam.

FIGARO

Da bravo.

CONTE

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

FIGARO

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

(*Additando fra le quinte*)

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

CONTE

Ho ben capito...

FIGARO

Or vada presto.

CONTE

Tu guarda bene...

FIGARO

Io penso al resto.

CONTE

Di te mi fido...

FIGARO

Colà l'attendo.

CONTE

Mio caro Figaro...

FIGARO

Intendo, intendo.

CONTE

Porterò meco...

FIGARO

La borsa piena.

CONTE

Sì, quel che vuoi, ma il resto poi...

FIGARO

Oh non si dubiti, che bene andrà...

CONTE

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

<sup>x1</sup> «CONTE / Che invenzione prelibata! / Bella, bella in verità! / FIGARO / Che invenzione prelibata! / Bravo, bravo in verità!».

e di me stesso  
maggior mi fa.

FIGARO

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

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

[FIORELLO

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

SCENA V<sup>a</sup>

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

ROSINA con lettera in mano

ROSINA

Una voce poco fa<sup>6</sup>  
qua nel cor mi risuonò,  
il mio cor ferito è già  
e Lindor fu che il piagò.  
Sì, Lindoro mio sarà,  
lo giurai, la vincerò.  
Il tutor ricuserà,  
io l'ingegno aguzzerò.  
Alla fin s'accheterà  
e contenta io resterò.  
Sì, Lindoro mio sarà,  
lo giurai, la vincerò.  
Io sono docile,  
son rispettosa,  
sono ubbidiente,  
dolce, amorosa;  
mi lascio reggere,  
mi fo guidar.

<sup>6</sup> n. 5. Cavatina Rosina. *Andante-Moderato* –  $\frac{3}{4}$ -e, Mi.

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

ESEMPIO 11 (n. 5 – 49<sup>11</sup>)

Rosina



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

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

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

SCENA VI<sup>a</sup>

*[FIGARO, e detta]*

FIGARO

Oh buon dì, signorina.

ROSINA

Buon giorno, signor Figaro.

FIGARO

Ebbene che si fa?

ROSINA

Si muor di noia.

FIGARO

Oh diavolo! Possibile!

Una ragazza bella e spiritosa...

ROSINA

Ah ah, mi fate ridere!

Che mi serve lo spirito,

che giova la bellezza,

se chiusa io sempre sto fra quattro mura,

che mi par d'esser proprio in sepoltura?

FIGARO

In sepoltura?... Oibò!

*(Chiamandola a parte)*

Sentite, io voglio...

ROSINA

Ecco il tutor.

FIGARO

Davvero?

ROSINA

Certo certo, è il suo passo.

FIGARO

Salva salva; fra poco

ci rivedremo: ha da dirvi qualche cosa.

ROSINA

E ancor io, signor Figaro.

FIGARO

Bravissima.

Vado.

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

ROSINA

Quanto è garbato!

SCENA VII<sup>a</sup>

BARTOLO e detta, indi BERTA e AMBROGIO

BARTOLO

Ah disgraziato Figaro!

Ah indegno! Ah maledetto! Ah scellerato!

ROSINA

*(Ecco qua! Sempre grida.)*

BARTOLO

Ma si può dar di peggio!

Un ospedale ha fatto di tuttata la famiglia

a forza d'opio, sangue, e stranutiglia!

Signorina, il barbiere

lo vedeste?...

ROSINA

Perché?

BARTOLO

Perché! Lo vo' sapere.

ROSINA

Forse anch'egli v'adombra?

BARTOLO

E perché no?

ROSINA

Ebben ve lo dirò. Sì, l'ho veduto,

gli ho parlato, mi piace, m'è simpatico

il suo discorso, il suo gioviale aspetto.

*(Crepa di rabbia, vecchio maledetto.)*

*(Entra nella seconda camera a destra)*

BARTOLO  
 Vedete che grazietta!  
 Più l'amo e più mi sprezza, la briccona.  
 Certo certo è il barbiere  
 che la mette in malizia.  
 Chi sa cosa le ha detto!  
 Chi sa? Or lo saprò. Ehi Berta, Ambrogio.

BERTA (*stranutando*)

Eccì!

AMBROGIO (*sbadigliando*)

Aah! Che comanda?

BARTOLO (*a Berta*)

Dimmi...

BERTA

Eccì!

BARTOLO

Il barbiere  
 parlato ha con Rosina?

BERTA

Eccì!

BARTOLO (*ad Ambrogio*)

Rispondi

almen tu, babbuino.

AMBROGIO

Aah!

BARTOLO

Che pazienza!

AMBROGIO

Aah! Che sonno.

BARTOLO

Ebben?...

BERTA

Venne... ma io...

BARTOLO

Rosina...

AMBROGIO

Aah!

BERTA

Eccì!

AMBROGIO

Aah!

BERTA

Eccì!

BARTOLO

Che serve! Eccoli qua, son mezzi morti.  
 Parlate.

AMBROGIO

Aah!

BERTA

Eccì!

BARTOLO

Eh il diavol che vi porti.  
 (*Li caccia dentro la scena*)

SCENA VIII<sup>a</sup>

BARTOLO, *indi* DON BASILIO

BARTOLO

Ah barbiere d'inferno!  
 Tu me la pagherai... Qua Don Basilio  
 giungete a tempo. Oh, io voglio  
 per forza o per amor dentro domani  
 sposar la mia Rosina. Avete inteso?

BASILIO (*dopo molte riverenze*)

Eh voi dite benissimo  
 e appunto io qui veniva ad avvisarvi...  
 (*Chiamandolo a parte*)  
 ma segretezza!... È giunto  
 il Conte d'Almaviva.

BARTOLO

Chi? L'incognito amante  
 della Rosina?

BASILIO

Appunto

quello.

BARTOLO

Oh diavolo! Ah qui ci vuol rimedio.

BASILIO

Certo: ma... alla sordina.

BARTOLO

Sarebbe a dir?...

BASILIO

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

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

BARTOLO

E voi credete...

BASILIO

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

BARTOLO

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

BASILIO

Ah dunque  
la calunnia cos'è voi non sapete?

BARTOLO

No davvero.

BASILIO

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

leggermente, dolcemente,  
incomincia a sussurrar.

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

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

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

<sup>7</sup> n. 6. Aria Basilio. *Allegro* – c, Re.

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

ESEMPIO 12 (n. 6 – 51)

Violini  
al ponticello

Violle, Bassi  
pp  
ecc.

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

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

Ah che ne dite?

BARTOLO

Eh sarà ver, ma diavolo!

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

BASILIO

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

SCENA IX<sup>a</sup>

FIGARO *uscendo con precauzione, indi* ROSINA

FIGARO

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

ROSINA

Ebbene signor Figaro?

FIGARO

Gran cose, signorina.

ROSINA

Sì, davvero?

FIGARO

Mangerem dei confetti.

ROSINA

Come sarebbe a dir?

FIGARO

Sarebbe a dire

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

ROSINA

Eh via!

FIGARO

Oh ve lo giuro;  
a stendere il contratto  
col maestro di musica  
là dentro or s'è serrato.

ROSINA

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

FIGARO

A un mio cugino...

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

ROSINA

Fortuna? Eh la farà.

FIGARO

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

ROSINA

Un gran difetto?...

FIGARO

Ah grande.

È innamorato morto.

ROSINA

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

FIGARO

Per Bacco!

ROSINA

Non ci credete?...

FIGARO

Oh sì.

ROSINA

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

FIGARO

Oh no!... cioè...

qui!... Due passi...

ROSINA

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

FIGARO

*(Ora casca.)*

ROSINA

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

FIGARO

*Dite, son qua.*

ROSINA

*Del tuo cugin l'amante fortunata**È<sup>xii</sup> bella?*

FIGARO

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

ROSINA

E il nome?...

FIGARO

Ah il nome ancora?...

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

si chiama...

ROSINA

Ebben?... Si chiama?...

FIGARO

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

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

ROSINA

Dunque io son... tu non m'inganni?<sup>8</sup>

Dunque io son la fortunata!...

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

FIGARO

Di Lindoro il vago oggetto

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

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

ROSINA

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

FIGARO

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

ROSINA

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

FIGARO

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

ROSINA

Non saprei...

FIGARO

Su, coraggio.

ROSINA

Non vorrei...

FIGARO

Sol due righe...

ROSINA

Mi vergogno...

FIGARO

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

ROSINA (*andando allo scrittoio*)

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

FIGARO (*attonito*)

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

ROSINA

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

(*Figaro parte*)

SCENA X<sup>a</sup>

ROSINA, *indi* BARTOLO

ROSINA

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

BARTOLO

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

ROSINA

Figaro? non so nulla.

BARTOLO

Ti parlò?

ROSINA

Mi parlò.

BARTOLO

Che ti diceva?

*segue nota 8*

ESEMPIO 13 (n. 7 – 59<sup>5</sup>)

Rosina



Figaro



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

ROSINA

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

BARTOLO

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

ROSINA

Qual biglietto?

BARTOLO

Che serve!

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

ROSINA

Sporco? Oh nulla!

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

BARTOLO

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

ROSINA

Que' fogli?... è vero;

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

BARTOLO

Bravissima! E la penna  
perché fu temperata?

ROSINA

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

BARTOLO

Un fiore?...

ROSINA

Un fiore.

BARTOLO

Un fiore?

Ah frascchetta!

ROSINA

Davver?...

BARTOLO

Zitto.

ROSINA

Credete...

BARTOLO

Basta così.

ROSINA

Signor...

BARTOLO

Non più, tacete.

A un dottor della mia sorte<sup>9</sup>  
queste scuse, signorina?...  
vi consiglio mia carina  
un po' meglio a imposturar.

I confetti alla ragazza?

Il ricamo sul tamburo?

Vi scottaste?... Eh via!... Eh via!...

<sup>9</sup> n. 8. Aria Bartolo. *Andante maestoso-Allegro vivace* -  $c-\frac{2}{4}$ , Mi bemolle.

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

ESEMPIO 14 (n. 8 - 62)

Bartolo



vi con - si - glio, mia ca - ri - na, un po' me - glio a im - po - stu - rar, sì, sì,

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

Ci vuol altro figlia mia  
 per potermi corbellar.  
 Perché manca là quel foglio?  
 Vo' saper cotesto imbroglio;  
 sono inutili le smorfie...  
 Ferma là; non mi toccate;  
 figlia mia, non lo sperate,  
*non mi lascio*<sup>xiv</sup> infinochciar.  
 Via carina, confessate,  
 son disposto a perdonar.  
 Non parlate? Vi ostate?...  
 so ben io quel che ho da far.  
 Signorina, un'altra volta  
 quando Bartolo andrà fuori  
 la consegna ai servitori  
 a suo modo dar saprà.  
 Eh non servono le smorfie;  
 faccia pur la gatta morta;  
 cospetton per quella porta  
 nemmen l'aria entrar potrà.  
 E Rosina innocentina,  
 sconsolata, disperata,  
 in sua camera serrata  
 fin ch'io voglio star dovrà.  
 (Parte)

SCENA XI<sup>a</sup>ROSINA *sola*

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

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

SCENA XII<sup>a</sup>BERTA *sola dalla seconda camera a sinistra*

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

Battono.

CONTE (*di dentro*)

Aprite.

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

SCENA XIII<sup>a</sup>

Il CONTE *travestito da soldato di cavalleria, indi* BARTOLO

CONTE

Ehi di casa... buona gente...<sup>10a</sup>  
 ehi di casa... niun mi sente!...

BARTOLO

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

---

*segue nota 9*

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

<sup>xiv</sup> «ch'io mi lasci».

<sup>10a</sup> n. 9. Finale primo. [Tempo d'attacco. (a)] *Marziale* – c, Do;

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

CONTE

Ehi di casa... maledetti!...

BARTOLO

Cosa vuol, signor soldato?

CONTE (*vedendolo*)

Ah... sì, sì... bene obbligato.

(*Cerca in tasca*)

BARTOLO

(Qui costui che mai vorrà?)

CONTE

Siete voi... Aspetta un poco...

Siete voi... dottor Balordo...

BARTOLO

Che balordo?...

CONTE (*leggendo*)

Ah ah, Bertoldo.

BARTOLO

Che Bertoldo? Eh andate al diavolo.

Dottor Bartolo.

CONTE

Ah bravissimo

dottor Barbaro; benissimo...

già c'è poca differenza.

(Non si vede! Che impazienza!

Quanto tarda!... dove sta?)

BARTOLO

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

CONTE

Dunque voi... siete dottore?...

BARTOLO

Son dottore... Sì, signore.

---

*segue nota 10a*

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

ESEMPIO 15 (n. 9 – 872)

Conte

Ehi di ca-sa... buo - na gen-te... buo - na gen-te... chi...

Violini I  
*pp sottovoce*

Violini II, Viole  
*pp* *leggero*

Basso  
*pp sottovoce*

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

CONTE

Ah benissimo; un abbraccio.  
Qua collega.

BARTOLO

Indietro.

CONTE

Qua.

*(Lo abbraccia per forza)*

Sono anch'io dottor per cento  
maniscalco al reggimento.

*(Presentando il biglietto)*

Dell'alloggio sul biglietto  
osservate, eccolo qua.

BARTOLO

(Dalla rabbia dal dispetto  
io già crepo in verità.

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

*(Legge il biglietto)*

CONTE

(Ah venisse il caro oggetto  
della mia felicità!

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

SCENA XIV<sup>a</sup>

ROSINA e detti[, indi BERTA e BASILIO]

ROSINA

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

*(Si arresta vedendo Bartolo)*Un soldato, ed il tutore...<sup>10b</sup>

cosa mai faranno qua?

*(Si avvanza pian piano)*

CONTE

(È Rosina: or son contento.)

ROSINA

(Ei mi guarda, e s'avvicina.)

CONTE *(piano a Rosina)*

(Son Lindoro.)

ROSINA

(Oh ciel! che sento!

Ah giudizio per pietà.)

BARTOLO *(vedendo Rosina)*

Signorina, che cercate?

Presto, presto, andate via.

ROSINA

Vado, vado, non gridate.

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

ESEMPIO 16 (75) = 17 (-1)

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

- BARTOLO  
Presto presto via di qua.
- CONTE  
Ehi ragazza vengo anch'io.
- BARTOLO  
Dove dove signor mio?
- CONTE  
In caserma, oh questa è bella!
- BARTOLO  
In caserma?... bagattella!
- CONTE  
Cara...
- ROSINA  
Aiuto...
- BARTOLO  
Olà cospetto.
- CONTE (*a Rosina*)  
(*Via prendete...*)  
(*Guardando Bartolo*)  
(*Maledetto!*)  
(*A Rosina mostrandole furtivamente un biglietto*)  
(*Fate presto per pietà.*)
- ROSINA (*al Conte*)  
(*Ah ci guarda!*)  
(*Guardando Bartolo*)  
(*Maledetto!*)  
*Ah giudizio per pietà.*)
- BARTOLO  
(*Ubbriaco maledetto!*)  
*Ah costui crepar mi fa.*)
- CONTE (*a Bartolo, incamminandosi verso le camere interne*)  
Dunque vado...
- BARTOLO (*trattenendolo*)  
Oh no signore,  
qui d'alloggio star non può.
- CONTE  
Come? Come?
- BARTOLO  
Eh non v'è replica;  
ho il brevetto d'esenzenza.
- CONTE (*adirato*)  
Che brevetto?...
- BARTOLO  
Oh mio padrone,
- un momento, e il mostrerò.  
(*Va allo scrittoio*)
- CONTE  
(*Ah se qui restar non posso  
deh prendete...*)
- ROSINA  
(*Ahimè, ci guarda!*)
- CONTE e ROSINA  
(*Cento smanie io sento addosso  
ah più reggere non so.*)
- BARTOLO (*cercando nello scrittoio*)  
(*Ah trovarlo ancor non posso,  
ma sì, sì, lo troverò.*)  
(*Venendo avanti con una pergamena*)  
Ecco qui.  
(*Legge*)  
«Con la presente  
il dottor Bartolo, etcetera,  
esentiamo...»
- CONTE (*con un rovescio di mano manda in aria la pergamena*)  
Eh andate al diavolo,  
non mi state più a seccar.
- BARTOLO  
Cosa fa, signor mio caro?...
- CONTE  
Zitto là, dottor somaro.  
Il mio alloggio è qui fissato  
e in alloggio qui vo' star.
- BARTOLO  
Voi restar...
- CONTE  
Restar, sicuro.
- BARTOLO  
Oh son stufo, mio padrone.  
Presto fuori, o un buon bastone  
lo farà di qua sloggiar.
- CONTE (*serio*)  
Dunque lei... lei vuol battaglia?...  
Ben!... battaglia li vo' dar.  
Bella cosa una battaglia!  
Ve la voglio or or mostrar.  
(*Avvicinandosi amichevolmente a Bartolo*)  
Osservate!... questo è il fosso...  
l'inimico voi sarete...  
(*Gli dà una spinta*)

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

(Giù il fazzoletto.)

...e gli amici stan di qua.

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

BARTOLO

Ferma, ferma.

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

Che cos'è? Ah!

BARTOLO (avvedendosi)

Vo' vedere.

CONTE

Sì, se fosse una ricetta!...  
ma un biglietto... è mio dovere...  
mi dovete perdonar.

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

ROSINA

Grazie, grazie.

BARTOLO

Grazie un corno!

Vo' saper cotesto imbroglio...

CONTE (tirandolo a parte e tenendolo a bada)

Qualche intrigo di fanciulla.

(Intanto Rosina cambia la lettera)

ROSINA

(Ah cambiar potessi il foglio!...)

BARTOLO

Vo' veder...

ROSINA

Ma non è nulla.

BARTOLO

Qua quel foglio presto qua.

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

BASILIO (con carte in mano)

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

BERTA

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

BARTOLO (a Rosina)

Qua quel foglio, impertinente.  
A chi dico? Presto qua.

ROSINA

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

BARTOLO

Ah fraschetta! presto qua.  
(Lo strappa con violenza)

Ah che vedo! ho preso abbaglio!...  
È la lista, son di stucco!

Ah son proprio un mammalucco,  
ah che gran bestialità.

ROSINA e CONTE

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

BASILIO e BERTA

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

ROSINA (piangendo)

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

BARTOLO (avvicinandosele)

Ah Rosina... poverina...

CONTE (minacciandolo e afferrandolo per un braccio)

Vien qua tu, cosa le hai fatto?

BARTOLO

Ah fermate... niente affatto...

CONTE (cavando la sciabla)

Ah canaglia, traditore...

TUTTI (trattenendolo)

Via fermatevi, signore.

CONTE

Io ti voglio subissar.

TUTTI eccetto il CONTE e ROSINA

Genti aiuto, soccorretelo/mi.

ROSINA

Ma chetatevi...

CONTE

Lasciatemi.

TUTTI (come sopra)

Gente aiuto per pietà.

SCENA XV<sup>a</sup>FIGARO *entrando con bacile sotto il braccio, e detti*

FIGARO

Alto là.<sup>10c</sup>Che cosa accadde  
signori miei?Che chiasso è questo,  
eterni dèi!Già sulla piazza  
a questo strepito  
s'è radunata  
mezza città.*(Piano al Conte)*Signor prudenza<sup>xv</sup>  
per carità.BARTOLO *(additando il Conte)*

Questi è un birbante...

CONTE

Questi è un briccone...

BARTOLO

Ah disgraziato!...

CONTE *(minacciandolo con la sciabla)*

Ah maledetto!...

FIGARO *(alzando il bacile e minacciando il Conte)*Signor soldato  
porti rispetto,  
o questo fusto  
corpo del diavoloor le creanze  
le insegnerà.CONTE *(a Bartolo)*

Brutto scimiotto...

BARTOLO

Birbo malnato...

TUTTI *(a Bartolo)*

Zitto, dottore...

BARTOLO

Voglio gridare...

TUTTI *(al Conte)*

Fermo, signore...

CONTE

Voglio ammazzare...

TUTTI

Fate silenzio  
per carità.

CONTE

[No, voglio ucciderlo,  
non v'è pietà!]*(Si ode bussare con violenza alla porta di strada)*Zitti, che battono...  
che mai sarà?

BARTOLO

Chi è?

CORO *(di dentro)*

La forza!

Aprite qua.

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

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

<sup>xv</sup> «giudizio,».

TUTTI

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

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

L'avete fatta!

CONTE e BARTOLO

Niente paura  
vengan pur qua.

TUTTI

Quest'avventura  
ah come diavolo  
mai finirà!

SCENA ULTIMA

*Un UFFIZIALE con soldati, e detti*

UFFIZIALE

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

CONTE

*La cagione...*

BARTOLO

*Non è vero.<sup>xvi</sup>*

CONTE

*Si signore...*

BARTOLO

*Signor no.*

CONTE

*È un birbante...*

BARTOLO

*È un impostore.*

UFFIZIALE

*Un per volta.*

BARTOLO

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

ROSINA

*Il poverino  
cotto è dal vino...*

BERTA

*Cava la sciabla...*

BASILIO

*Parla d'uccidere...*

FIGARO

*Io son venuto  
qui per dividere...*

UFFIZIALE

*Fate silenzio  
che intesi già.<sup>xvi</sup>  
(Al Conte)**Siete in arresto,  
fuori di qua.**(I soldati si muovono per circondarlo)*

CONTE

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

BERTA, ROSINA, BARTOLO e BASILIO

*Fredda/o ed immobile<sup>10d</sup>  
come una statua,  
fiato non restami  
da respirar.*

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

<sup>10d</sup> n. 9: [Largo concertato.] *Andante* –  $\frac{4}{8}$ , La bemolle.

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

CONTE

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

FIGARO (*ridendo*)

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

BARTOLO (*all'uffiziale*)

Ma signor...

CORO

Zitto tu!<sup>10e</sup>

BARTOLO

Ma un dottor...

CORO

Oh non più!

BARTOLO

Ma se lei...

CORO

Non parlar...

BARTOLO

Ma vorrei...

CORO

Non gridar...

BERTA, BARTOLO e BASILIO

Ma se noi...

CORO

Zitti voi.

BERTA, BARTOLO e BASILIO

Ma se poi...

CORO

Pensiam noi.

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

TUTTI

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

segue nota 10d

ESEMPIO 17 (488)

Rosina



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

ESEMPIO 18 (89)

Figaro (*ridendo*)

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

<sup>10e</sup> n. 9: [Tempo di mezzo e] Stretta del finale primo. *Allegro - c*, Do maggiore.<sup>10f</sup>

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

## ATTO SECONDO

*Camera in casa di Bartolo, con sedia ed un pianoforte con varie carte di musica.*

SCENA PRIMA

BARTOLO *solo*

BARTOLO

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

*(Battono)*

Chi batte?

*(Verso le quinte)*

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

SCENA II<sup>a</sup>

*Il CONTE travestito da maestro di musica, e detto*

CONTE

Pace e gioia il ciel vi dia.<sup>xvii</sup> 11

BARTOLO

Mille grazie, non s'incomodi.

CONTE

Gioia e pace per mill'anni.

BARTOLO

Obbligato in verità.

*(Questo volto non m'è ignoto, non ravviso... non ricordo... ma quel volto... ma quell'abito...<sup>xviii</sup> non capisco... chi sarà?)*

CONTE

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

---

*segue nota 10e*

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

<sup>xvii</sup> «sia con voi.».

<sup>xviii</sup> «quel volto».

<sup>11</sup> n. 10. Duetto Conte-Bartolo. *Andantino moderato* – e, Si bemolle.

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

*la mia nuova metamorfosi*<sup>XIX</sup>  
più propizia a me sarà.)  
Gioia e pace, pace e gioia.

BARTOLO

Ho capito. (Oh ciel! che noia!)

CONTE

Gioia e pace, ben di cuore.

BARTOLO

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

CONTE

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

BARTOLO

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

CONTE

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

segue nota 11

ESEMPIO 19 (n. 10 – <sup>8</sup>102)

Conte  
Pa - ce e gio - ia sia con vo - li

Bartolo  
Mi - je gra - zie, non s'in - co - mo - di

Violini I  
p

Violini II, Viole  
pp

Basso  
pp

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

ESEMPIO 20 (103<sup>1</sup>)

Conte  
ah, mio ben, fra po - chi - stan - ti

Bartolo  
ma che per - fi - do de - sti - no! ma che bar - ba - ra gior - na - ta! ma che per - fi - do de - sti - no! ma che bar - ba - ra gior - na - ta! tut - ti quan - ti

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

<sup>XIX</sup> «un novel travestimento».

BARTOLO

Ebbene?

CONTE

Don Basilio

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

BARTOLO (*in atto di partire*)

Sta mal?... Corro a vederlo.

CONTE (*trattenendolo*)

Piano, piano,

non è un mal così grave.

BARTOLO

(Di costui non mi fido.)

(*Risoluto*)

Andiamo, andiamo.

CONTE

Ma signore...

BARTOLO (*brusco*)

Che c'è?

CONTE (*tirandolo a parte e sottovoce*)

Voleva dirvi...

BARTOLO

Parlate forte.

CONTE (*sottovoce*)

Ma...

BARTOLO (*sdegnato*)

Forte vi dico.

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

Ebben, come volete,

ma chi sia Don Alonso apprenderete.

(*In atto di partire*)

Vo dal Conte Almaviva...

BARTOLO (*trattenendolo, e con dolcezza*)

Piano, piano.

Dite, dite, v'ascolto.

CONTE (*a voce alta e sdegnato*)

Il Conte...

BARTOLO

Pian per carità.

CONTE (*calmandosi*)

Stamane

nella stessa locanda

era meco d'alloggio, ed in mie mani

per caso capitò questo biglietto  
(*Mostrando un biglietto*)

dalla vostra pupilla a lui diretto.

BARTOLO (*prendendo il biglietto, e guardandolo*)

Che vedo!... È sua scrittura!...

CONTE

Don Basilio, *occupato col curiale*,  
nulla sa di quel foglio; ed io per lui,  
venendo a dar lezione alla ragazza,  
volea farmene un merito con voi...  
perché... con quel biglietto...(*Mendicando un ripiego con qualche imbarazzo*)  
si potrebbe...

BARTOLO

Che cosa?...

CONTE

Vi dirò...

S'io potessi parlare alla ragazza  
io creder... verbigrizia... le farei...  
che me lo diè del Conte un'altra amante,  
prova significante  
che il Conte di Rosina si fa gioco,  
e perciò...

BARTOLO

Piano un poco. Una calunnia!...  
*Siete un*<sup>xx</sup> vero scolar di Don Basilio!  
(*Lo abbraccia, e mette in tasca il biglietto*)Io saprò come merita  
ricompensar sì bel suggerimento.  
Vo a chiamar la ragazza.  
Poiché tanto per me v'interessate  
mi raccomando a voi.  
(*Entra nelle camere di Rosina*)

CONTE

Non dubitate.

L'affare del biglietto  
dalla bocca m'è uscito non volendo.  
Ma come far? Senza d'un tal ripiego  
mi toccava andar via come un baggiano.  
Il mio disegno a lei  
ora paleserò; s'ella acconsente  
io son felice appieno.  
Eccola. Ah il cor sento balzarmi in seno.<sup>xx</sup> «Degno e».

SCENA III<sup>a</sup>BARTOLO *conducendo ROSINA, e detto[, indi FIGARO]*

BARTOLO

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

Ah!...

BARTOLO

Cos'è stato?...

ROSINA

È un granchio al piede.

CONTE

Oh nulla!

Sedete a me vicin bella fanciulla.

Se non vi spiace un poco di lezione  
di Don Basilio in vece vi darò.

ROSINA

Oh con mio gran piacer la prenderò.

CONTE

Che vuol cantare?...

ROSINA

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

BARTOLO

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

ROSINA

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

BARTOLO

Or bene; intesi: andiamo.

ROSINA

Eccolo qua.

CONTE

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

ROSINA

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

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

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

(Bartolo s'addormenta)

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

CONTE

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

ROSINA

Dunque spero?...

CONTE

A me t'affida.

ROSINA

Il mio cor...

CONTE

Giubilerà.

(Bartolo si va risvegliando)

ROSINA

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

CONTE

Bella voce! Bravissima!

ROSINA

Oh mille grazie...

BARTOLO

Certo: bella voce.

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

(Provandosi di rintracciare il motivo)

la, ra, là.

Sentite, Don Alonso, eccola qua.

Quando mi sei vicina,<sup>13</sup>  
amabile Rosina...

(Interrompendo)

L'aria dicea Giannina,  
(Con vezzo verso Rosina)  
ma io dico Rosina.

Quando mi sei vicina,  
amabile Rosina,  
il cor mi balla<sup>xxi</sup> in petto,  
mi balla il minuetto...

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

(Avvedendosi di Figaro)

Bravo, signor barbiere,  
ma bravo.

FIGARO

Eh niente affatto,  
scusi, son debolezze.

BARTOLO

Ebben guidone,  
che vieni a fare?

<sup>13</sup> n. 12. Arietta Bartolo. *Allegro* –  $\frac{3}{8}$ -e, Sol.

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

<sup>xxi</sup> «brilla».

FIGARO

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

BARTOLO

Oggi non voglio.

FIGARO

Oggi non vuol? Dimani  
non potrò io.

BARTOLO

Perché?

FIGARO

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

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

Alla marchesa Andronica  
il biondo perucchin coi maronè...

Al contino Bombè  
il ciuffo a campanile...

Purgante all'avvocato Bernardone  
che ieri s'ammalò d'indigestione...

E poi... e poi... che serve...  
*(Riponendo in tasca il libro)*

Doman non posso.

BARTOLO

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

FIGARO

No?... Cospetto!  
Guardate che avventori!

Vengo stamane; in casa v'è l'inferno,  
ritorno dopo pranzo:  
*(Contrafacendolo)*

«Oggi non voglio.»

Ma che, mi avete preso  
per un qualche barbier da contadini?  
Chiamate pure un altro, io me ne vado.  
*(Riprende il bacile in atto di partire)*

BARTOLO

Che serve?... a modo suo.

Vedi che fantasia!

Va in camera a pigliar la biancheria.  
*(Si cava dalla cintola un mazzo di chiavi per darle a  
Figaro, indi le ritira)*

No, vado io stesso.

*(Entra)*

FIGARO

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

*(A Rosina, marcato)*

Dite; non è fra quelle  
la chiave che apre quella gelosia?

ROSINA

Sì, certo; è la più nuova.

*(Rientra Bartolo)*

BARTOLO

*(Oh son pur buono  
a lasciar qua quel diavol di barbier!)*  
*(Dando le chiavi a Figaro)*

Animo, va tu stesso.

Passato il corridor, sopra l'armadio  
il tutto troverai.

Bada non toccar nulla.

FIGARO

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

*(Entra)*

BARTOLO *(al Conte)*

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

CONTE

Mi sembra un imbroglión di prima sfera.

BARTOLO

Eh a me non me la ficca...

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

Ah disgraziato me!

ROSINA

Ah che romore!

BARTOLO

Oh che briccon! me lo diceva il core.

*(Entra)*

CONTE *(a Rosina)*

Quel Figaro è un grand'uomo; or che s'iam soli  
ditemi, o cara; il vostro al mio destino  
d'unir siete contenta?

Franchezza!...

ROSINA *(con entusiasmo)*

Ah mio Lindoro,

altro io non bramo...

*(Si ricompone vedendo rientrar Bartolo e Figaro)*

CONTE

Ebben?...

BARTOLO

Tutto mi ha rotto:

sei piatti, otto bicchieri, una terrina...

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

Vedete che gran cosa: ad una chiave

se io non mi attaccava per fortuna,

per quel maledettissimo

corridor così oscuro

spezzato mi sarei la testa al muro.

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

BARTOLO

Oh non più.

FIGARO

Dunque andiam.

(*Al Conte e Rosina*)

(Giudizio.)

BARTOLO

A noi.

(*Si dispone per sedere e farsi radere. In questo entra Basilio*)

SCENA IV<sup>a</sup>

DON BASILIO, e detti

ROSINA

Don Basilio!...

CONTE

(Cosa veggio!)<sup>14a</sup>

FIGARO

(Quale intoppo!...)

BARTOLO

Come qua?

BASILIO

Servitor di tutti quanti.

BARTOLO

(Che vuol dir tal novità?)

CONTE e FIGARO

(Qui franchezza ci vorrà.)

ROSINA

(Ah di noi che mai sarà.)

BARTOLO

Don Basilio, come state?

BASILIO (*stupito*)

Come sto?...

<sup>14a</sup> n. 13. Quintetto. [Tempo d'attacco.] *Andantino* – e, Mi bemolle → Sol v.

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

ESEMPIO 21 (n. 13 – 116)

The image shows a musical score for Example 21, spanning measures 113 to 116. It features three staves: Bartolo's vocal line in bass clef, Violini I in treble clef, and Clarinetti in treble clef. The key signature is one flat (B-flat major/F minor) and the time signature is common time (C). Bartolo's lyrics are: "(Che vuol dir tal novità)". The orchestral accompaniment includes a prominent rhythmic pattern in the strings and woodwinds.

FIGARO (*interrompendo*)

Or che s'aspetta?

Questa barba benedetta  
la facciamo? Sì o no?BARTOLO (*a Figaro*)

Ora vengo.

(A Basilio)

Ehi, il curiale...

BASILIO (*stupito*)

Il curiale?...

CONTE (*interrompendolo*)

Io gli ho narrato

che già tutto è combinato.

(A Bartolo)

Non è ver?...

BARTOLO

Sì, tutto io so.

BASILIO

Ma, Don Bartolo spiegatemi...

CONTE (*interrompendo, a Bartolo*)

Ehi, dottore, una parola.

(A Basilio)

Don Basilio, son da voi.

(A Bartolo)

Ascoltate un poco qua.

(Piano a Bartolo)

(Fate un po' ch'ei vada via,

ch'ei ci scopra ho gran timore:

della lettera, signore,

ei l'affare ancor non sa.)

[BARTOLO (*piano al Conte*)

(Dite bene, mio signore,

or lo mando via di qua.)

ROSINA (*piano a Figaro*)

(Io mi sento il cor tremar!)

FIGARO (*piano a Rosina*)

(Non vi state a disperar.)

segue nota 14a

Musical score for the scene. It shows vocal lines for Rosina, Conte, and Figaro, and instrumental parts for Violini I and Clarinetti. The lyrics are in Italian and French. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

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

ESEMPIO 22 (118<sup>5</sup>)

Musical score for Example 22. It shows vocal lines for Conte and Bartolo. Conte's line features a trill (tr) and a complex rhythmic pattern. Bartolo's line is a simple accompaniment. The lyrics are in Italian and French. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

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

BASILIO

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

CONTE (*a Basilio*)

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

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

BASILIO (*stupito*)

Colla febbre?...

CONTE

E che vi pare?...

Siete giallo come un morto.

BASILIO (*stupito*)

Come un morto?...

FIGARO (*tastandogli il polso*)

Bagattella!

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

CONTE e FIGARO<sup>XXII</sup>

Via prendete medicina,  
non vi state a rovinar.

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

FIGARO

Presto presto andate a letto...

CONTE

Voi paura inver mi fate...

BARTOLO e ROSINA<sup>XXIII</sup>

*Dice bene, andate, andate...*<sup>XXIII</sup>

TUTTI

Presto andate a riposar.

BASILIO (*stupito*)

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

TUTTI

Presto a letto...

BASILIO

Eh non son sordo.

Non mi faccio più pregar.

FIGARO

Che color!...

CONTE

Che brutta cera!...

BASILIO

Brutta cera!...

CONTE e FIGARO

Oh brutta assai!...

BASILIO

Dunque vado...

ROSINA, CONTE, FIGARO e BARTOLO

*Andate, andate.*<sup>XXIV</sup>

Buona sera, mio signore,<sup>14b</sup>

pace, sonno, e sanità.

(Maledetto seccatore.)

Presto andate via di qua.

XXII CONTE

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

XXIV «Vada, vada.»

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

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

ESEMPIO 23 (122<sup>5</sup>)

Rosina

Conte

Buo - na se - ra, buo - na se - ra.

Buo - na se - ra, mio si gno - re.

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

BASILIO

Buona sera... ben di core...  
obbligato... in verità.<sup>xxv</sup>  
(Ah che in sacco va il tutore.)  
Non gridate, intesi già.

(Parte)

FIGARO

Orsù, signor Don Bartolo.<sup>14c</sup>

BARTOLO

Son qua.  
(Bartolo siede, e Figaro gli cinge al collo uno sciuogatoio disponendosi a fargli la barba; durante l'operazione Figaro va coprendo i due amanti)  
Stringi, bravissimo.

CONTE

Rosina, deh ascoltatemì.

ROSINA

Vi ascolto, eccomi qua.  
(Siedono fingendo studiar musica)

CONTE (a Rosina con cautela)

A mezza notte in punto  
a prendervi qui siamo:  
or che la chiave abbiamo  
non v'è da dubitar.

FIGARO (distraindo Bartolo)

Ahi!... ahi!...

BARTOLO

Che cosa è stato?...

FIGARO

Un non so che nell'occhio!...  
guardate... non toccate...  
soffiate per pietà.

ROSINA

A mezza notte in punto  
anima mia t'aspetto.  
Io già l'istante affretto  
che teco mi unirà.<sup>xxvi</sup>

*segue nota 14b*

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

<sup>xxv</sup> «poi diman si parlerà.».

<sup>14c</sup> n. 13: [Tempo di mezzo.] *Allegro* – e, Si bemolle → Mi bemolle.

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

<sup>xxvi</sup> «che a te mi stringerà».

BARTOLO

*Ma lasciami vedere!*

FIGARO

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

CONTE

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

BARTOLO

Il suo travestimento?...  
*ma bravi, ma bravissimi!*<sup>xxvii</sup>  
*Ma bravi in verità!*<sup>xxvii</sup>

Bricconi, birbanti,<sup>14d</sup>

ah voi tutti quanti  
avete giurato  
di farmi crepar.

*Uscite,*<sup>xxviii</sup> *furfanti,*

vi voglio accoppar.  
Di rabbia, di sdegno  
mi sento crepar.

ROSINA, CONTE e FIGARO

L'amico delira,<sup>xxix</sup>  
la testa gli gira;  
dottore, tacete,  
vi fate burlar.

Tacete, *partiamo,*  
non serve gridar.  
(Intesi ci siamo,  
non v'è a replicar.)<sup>xxx</sup>

SCENA V<sup>a</sup>BARTOLO, *indi* BERTA e AMBROGIO

BARTOLO

Ah disgraziato!...<sup>xxx</sup> Ed io  
non mi accorsi di nulla. (Ah Don Basilio  
sa certo qualche cosa.)  
*(Dopo aver riflettuto)*

Ehi chi è di là?

Chi è di là?...

*(Escono Ambrogio e Berta da parti opposte)*

Senti, Ambrogio?...

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

*(Ambrogio parte. A Berta)*

Di guardia

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

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

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

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

SCENA VI<sup>a</sup>BERTA *sola*

BERTA

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

Il vecchiotto cerca moglie,<sup>15</sup>  
vuol marito la ragazza;  
quello freme, questa è pazza,  
tutti e due son da legar.

Ma che cosa è questo amore  
che fa tutti delirar?...

Egli è un male universale,  
una smania, un *certo ardore*<sup>xxxI</sup>  
*che nel core dà un tormento*...<sup>xxxI</sup>

Poverina, anch'io lo sento,  
né so come finirà.

Ah vecchiaia maledetta  
*che disdetta singolar!*

*Niun mi bada, niun mi vuole:*  
son da tutti disprezzata;  
e vecchietta disperata  
mi convien così crepar.

*(Parte)*SCENA VII<sup>a</sup>DON BARTOLO *introducendo* DON BASILIO

BARTOLO

Dunque voi Don Alonso  
non conoscete affatto?

BASILIO

Affatto.

BARTOLO

Ah certo

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

BASILIO

Io poi

dico che quell'amico  
era il Conte in persona.

BARTOLO

Il Conte?...

BASILIO

Il Conte.

(La borsa parla chiaro.)

BARTOLO

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

BASILIO

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

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

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

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

<sup>xxxI</sup> «una smania, un pizzicore, / un solletico, un tormento...».

BARTOLO

Una nipote?...

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

Andate,

presto per carità.

BASILIO

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

SCENA VIII<sup>a</sup>BARTOLO, *indi* ROSINA

BARTOLO

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

avanti, avanti;

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

ROSINA

Oh cielo! il mio biglietto.

BARTOLO

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

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

ROSINA

(In braccio a un altro!...

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

BARTOLO

E il voglio.

ROSINA

Ebben, si faccia!

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

BARTOLO

Ah scellerati!

Corro a sbarrar la porta.

ROSINA

Ah mio signore!

Entran per la finestra. Hanno la chiave.

BARTOLO

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

ROSINA

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

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

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

SCENA IX<sup>a</sup>IL CONTE e FIGARO, *indi* ROSINA

FIGARO

Al fine eccoci qua.

CONTE

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

FIGARO

Tempo da innamorati.

CONTE

Ehi fammi lume.

*(Figaro accende i lumi)*

Dove sarà Rosina?

FIGARO *(spiando)*

Ora vedremo...

Eccola appunto.

CONTE *(con trasporto)*

Ah mio tesoro!...

ROSINA *(respingendolo)*

Indietro

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

CONTE

Io son di sasso.

FIGARO

Io non capisco niente.

CONTE

Ma per pietà...

ROSINA

Taci. Fingesti amore  
sol per sacrificarmi<sup>xxxii</sup>  
a quel tuo vil Conte Almaviva...<sup>xxxii</sup>

CONTE

Al Conte?...

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

ROSINA

Ah sì! T'amai pur troppo!...

CONTE

Ah non è tempo

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

ravvisa

colui che sì gran tempo

---

*segue nota 16*

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

<sup>xxxii</sup> «per vendermi alle voglie / di quel tuo vil Conte Almaviva...».

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

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

ROSINA

Ah qual colpo inaspettato!...<sup>17a</sup>  
Egli stesso!... Oh ciel! che sento!  
Di sorpresa, di contento  
son vicina a delirar.

CONTE

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

FIGARO

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

ROSINA

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

CONTE

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

ROSINA

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

FIGARO<sup>xxxiii</sup>

*Bella coppia; Marte e Venere!*  
*Gran poter del caduceo!*  
*E il baggiano di Vulcano*  
*è già in rete e non lo sa.*<sup>xxxiii</sup>

CONTE e ROSINA

*Oh bel*<sup>xxxiv</sup> *nodo avventurato*  
*che fai paghi i miei desiri!*  
*Alla fin de' miei martiri*  
*tu sentisti, Amor, pietà.*

FIGARO

Presto andiamo: vi sbrigate,  
via lasciate quei sospiri;  
se si tarda i miei raggiri  
fanno fiasco in verità.

*(Va al balcone)*

Ah cospetto che ho veduto!  
Alla porta... una lanterna...  
due persone... che si fa?

CONTE, ROSINA e FIGARO

Zitti zitti, piano piano,<sup>17b</sup>  
non facciamo confusione,  
per la scala dal balcone  
presto andiamo via di qua.

*(Vanno per partire)*

<sup>17a</sup> n. 16. Terzetto Rosina-Conte-Figaro. *Andante* – c, Fa.

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

<sup>xxxiii</sup> «CONTE / Sei contenta? / ROSINA / Ah mio signore!».

<sup>xxxiv</sup> «Dolce».

<sup>17b</sup> n. 16. *Allegro* – c♯

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

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

CONTE  
Che avvenne mai?...

FIGARO  
La scala...

CONTE  
Ebben?...

FIGARO  
La scala non v'è più.

CONTE  
Che dici?

FIGARO  
Chi mai l'avrà levata?

CONTE  
Quale inciampo crude!...

ROSINA  
Me sventurata!

FIGARO  
Zi... zitti... sento gente. Ora ci siamo.  
Signor mio, che si fa?

CONTE  
Mia Rosina, coraggio.  
(*Si ravvolge nel mantello*)

FIGARO  
Eccoli qua.  
(*Si ritirano verso una delle quinte*)

SCENA X<sup>a</sup>

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

BASILIO (*chiamando alla quinta opposta*)  
Don Bartolo, Don Bartolo...

FIGARO (*accennando al Conte*)  
Don Basilio.

CONTE  
E quell'altro?

FIGARO  
Ve', ve': il nostro notaio. Allegramente.  
Lasciate fare a me. Signor notaio:...

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

Dovevate in mia casa  
stipolar questa sera  
un contratto di nozze  
fra il Conte d'Almaviva e mia nipote.  
Gli sposi, eccoli qua. Avete indosso  
la scrittura?

(*Il notaio cava una scrittura*)

Benissimo.

BASILIO  
Ma piano,  
Don Bartolo... dov'è?...

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

Ehi, Don Basilio,  
questo anello è per voi.

*segue nota 17b*

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

ESEMPIO 24 (1557)

Conte

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

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

BASILIO

Ma io...

CONTE (*cava una pistola*)

Per voi

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

Oibò; prendo l'anello.

Chi firma?...

CONTE e ROSINA

Eccoci qua.

(*Sottoscrivono*)

CONTE

Son testimoni

Figaro e Don Basilio.

Essa è mia sposa.

FIGARO e BASILIO

Evviva.

FIGARO

Oh mio contento!

ROSINA

O sospirata mia felicità.

TUTTI

Evviva.

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

SCENA ULTIMA

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

BARTOLO

Evviva. Fermi tutti. Eccoli qua.

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

FIGARO

Colle buone, signor.

BARTOLO

Signor, son ladri.

Arrestate, arrestate.

ALCALDE

Mio signore,

il suo nome?

CONTE

Il mio nome

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

BARTOLO

Eh andate al diavolo! Rosina

esser deve mia sposa: non è vero?

ROSINA

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

BARTOLO

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

Arrestate, vi dico.

(*Additando il Conte*)

È un ladro.

FIGARO

Or or l'accoppo.

BARTOLO

È un birbante, è un briccon.

ALCALDE (*al Conte*)

Signore...

CONTE

Indietro.

ALCALDE (*con impazienza*)

Il nome.

CONTE

Indietro, dico,

indietro.

ALCALDE

Ehi, mio signor, basso quel tuono.

Chi è lei?

CONTE (*scoprendosi*)

Il Conte d'Almaviva io sono.

BARTOLO

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

Ma cospetto!...

<sup>18</sup> n. 17. Recitativo strumentato. *Allegro* – c.

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

CONTE

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

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

BARTOLO

Ma io...

CONTE

Taci.

BARTOLO

Ma voi...

CONTE

Non più, t'accheta.

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

---

segue nota 18

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

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

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

l'avarò tuo furore  
più non trionferà.

(A Rosina)

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

(All'alcalde ed a' suoi seguaci)

Cari amici...

CORO

Non temete.

CONTE

Questo nodo...

CORO

Non si scioglie;  
sempre a lei vi stringerà.

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

CONTE

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

CORO

Annodar due cori amanti  
è piacer che egual non ha.

BARTOLO

In somma io ho tutti i torti!...

FIGARO

Eh, pur troppo è così!

BARTOLO (a Basilio)

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

BASILIO

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

BARTOLO

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

FIGARO

Ecco che fa un' «Inutil precauzione».

BARTOLO

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

CONTE

Eh via; di dote

io bisogno non ho: va; te la dono.

FIGARO

Ah ah! Ridete adesso?...  
Bravissimo Don Bartolo!  
Ho veduto alla fin rasserenarsi  
quel vostro ceffo amaro e furibondo.  
*Ma già ci vuol<sup>xxxv</sup> fortuna in questo mondo.*

ROSINA

Dunque signor Don Bartolo!...

BARTOLO

Sì, sì, ho capito tutto.

CONTE

Ebben, dottore!...

BARTOLO

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

FIGARO

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

ROSINA

Oh noi felici!

CONTE

Oh fortunato amore!

(Si danno la mano)

FIGARO

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

<sup>xxxv</sup> «Eh, i bricconi han».

<sup>20</sup> n. 19. Finaletto secondo. *Allegro* –  $\frac{3}{4}$ , Sol.

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

CORO

Amore e fede eterna – si vegga in voi regnar.

ROSINA

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

CORO

Amore e fede eterna – si vegga in voi regnar.

CONTE

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

CORO

Amore e fede eterna – si vegga in voi regnar.

---

*segue nota 20*

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

# L'orchestra

---

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

---

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

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

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

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

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

## Le voci

The image shows a musical score for the vocal parts of the opera 'Il barbiere di Siviglia'. It consists of ten staves, each representing a different character. From top to bottom, the characters are: Il Conte (Tenor), Bartolo (Bass), Rosina (Soprano), Figaro (Bass), Basilio (Bass), Berta (Soprano), Fiorello (Bass), Ambrogio (Bass), Un ufficiale (Bass), and Un alde (Bass). Each staff contains a single musical note with a fermata, indicating a long, sustained note. The notes are arranged in a descending sequence from top to bottom, with the top note being a G4 and the bottom note being a G2. The staves are labeled with the character's name and their vocal range (e.g., Tenor, Bass, Soprano).

La distinzione tra personaggi positivi che infine risulteranno vittoriosi, e negativi che cercano in tutti i modi di ostacolare i primi nel raggiungimento dei loro scopi è nel *Barbiere di Siviglia* come in moltissime altre opere coeve netta e ben delineata. Alla prima costellazione appartiene innanzitutto Figaro, la cui parte fu sostenuta alla *première* dal bolognese Luigi Zamboni, basso molto noto. Si tratta in questo caso di quella che può essere definita una parte per «buffo cantante», che cioè assieme alle doti sceniche-attoriali richiede una tecnica vocale piuttosto sviluppata. All'interno di un'estensione piuttosto acuta (arriva a toccare il La<sub>3</sub>) e di una linea di canto che propende spesso per i registri medio-acuti, Rossini non esita infatti ad inserire qua e là vocalizzi di una certa complessità, ma che in qualche maniera sono giustificati dal contesto drammatico: così avviene ad esempio nel duetto n. 7, quando Figaro si mette a gorgheggiare nell'intenzione di rivaleggiare con Rosina, o nel terzetto n. 16, quando imita ironicamente i fluviali gorgheggi dei due innamorati. Una parte buffa, dunque, ma non caricaturale: la vorticoso e celeberrima cavatina con cui si presenta agli spettatori, disegna un Figaro furbo, spigliato, sempre attivo, ma anche attaccato al denaro; tali caratteristiche, che hanno permesso al barbiere rossiniano di entrare in maniera assolutamente caratterizza-

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

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

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

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

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

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

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

Ai cinque personaggi principali segue una schiera piuttosto nutrita di personaggi secondari. Tra questi emerge senz'altro Berta, serva di Bartolo, a cui non solo è affidata l'aria di sorbetto dell'atto secondo (musicalmente piuttosto curata; si veda la guida all'ascolto), ma è riservato negli *assieme* del finale primo un ruolo importante nell'equilibrio generale delle voci, quello cioè di sostenere la parte più acuta (nella stretta arriva a toccare il Do<sub>3</sub>). Gli altri personaggi restano un po' più in ombra: a Fiorello, servo del Conte, è affidata una parte piuttosto estesa nell'introduzione, ma curiosamente dopo di essa sparisce dall'opera; l'Ufficiale canta per poche battute, ma la sua parte è collocata in una posizione strategicamente importantissima del finale primo (è lui che di fatto spinge il Conte a svelarsi parzialmente, scatenando il «Largo concertato» e tutto ciò che segue); ad Ambrogio e all'Alcalde sono riservate solo poche note di recitativo. Un ruolo scenico di una certa importanza è rivestito nel finale dell'opera dal notaro, che però è una parte muta.



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

# *Il barbiere di Siviglia*

In breve - En bref - In brief - In Kürze

a cura di Gianni Ruffin

## *Il barbiere di Siviglia* in breve

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

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

na. Un contesto ideale, fra l'altro, per sostituire l'originario «Contro un cor che accende amore» con altri brani a capriccio degli interpreti: a volte pertinenti alla vicenda e di marchio rossiniano, altre volte simplementement belle canzoni di baule, come «Yo soy contrabandera» della Malibran o les variations de bravura su «La biondina in gondoleta» cantate dalla Ronzi de Begnis. Testo celeberrimo, il *Barbiere* ha subito manipulations musicales et stravolgimenti istrionics di ogni tipo: solo negli ultimi decenni si è tornati al rispetto e allo studio di ciò che Rossini aveva veramente voluto.

### *Il barbiere di Siviglia* en bref

*Almaviva, o sia L'inutile precauzione* était le titre originel sous lequel *Il barbiere di Siviglia* de Rossini fut représenté au Teatro Argentina de Rome le 20 février 1816. Le compositeur de Pesaro avait écrit l'opéra en toute hâte (une vingtaine de jours, plus ou moins) sur un livret du jeune poète Cesare Sterbini, qui avait remanié le *Barbier* de Beaumarchais d'où Petrosellini avait déjà tiré un livret pour Paisiello en 1782 (un vrai chef-d'œuvre, qui marqua profondément même Mozart). L'entrée en compétition avec un des maîtres les plus réputés de la tradition napolitaine coûta à Rossini le fiasco fameux de la première représentation: le succès cependant arriva ponctuellement dès les soirées romaines suivantes et le *Barbier* s'imposa bientôt comme un des opéras les plus connus et joués, tant sur les places théâtrales les plus importantes que surtout dans les circuits de province (d'après un calcul rapide, c'est l'opéra qui a eu le plus grand nombre de représentations sur la face de la terre). Pour venir à bout des six cents pages qui composent la partition autographe, le maestro utilisa – comme il le fit plusieurs fois – mélodies et passages puisés dans ses œuvres précédentes (évidemment pas celles qui avaient été représentées dans les théâtres de Rome). Ainsi on entend des pages du *Sigismondo* («Piano, pianissimo»), de l'*Aureliano in Palmira* («Ecco ridente in cielo» et «Io sono docile»), de *La cambiale di matrimonio* (le duo entre Figaro et Rosina), du *Signor Bruschino* (l'air de Bartolo). À partir de la version bolonaise de l'août 1816, l'Ouverture originelle – dont on connaît bien peu – fut remplacée par celle déjà utilisée pour *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Naples 1815) et auparavant pour *Aureliano in Palmira* (Milan 1813). En dépit des redécouvertes de l'actuelle Rossini-Renaissance, l'extraordinaire popularité du *Barbiere* a lié définitivement ces morceaux à ce chef-d'œuvre.

Même s'il ne s'éloigna pas beaucoup de Beaumarchais et de Petrosellini, Rossini apposa tout de suite son sceau de modernité, en choisissant d'enfreindre plusieurs fois les usages et les codes en vigueur (pas de cavatine à l'apparition de Rosina, présentation très vitale de Figaro), et lança quelques numéros d'impact immédiat (l'«aria della vipera» de Rosina – interprétée à Rome par le contralto Geltrude Righetti-Giorgi, même si ensuite le rôle fut chanté par un soprano, comme il arrive souvent aujourd'hui encore – et l'«aria della calunnia» de Basilio). L'élément de plus grande actualité stylistique est cependant l'insertion dans l'action des grandes fins d'acte, dont Rossini était en train de perfectionner la forme – applicable tant au genre comique qu'au genre sérieux – justement pendant ces années: avec leur mécanisme parfait, qui fait alterner des moments d'arrêt et de surexcitation, et en employant à effet les ressources harmoniques et dynamiques (le fameux *crescendo*), Rossini dépasse les limites du réalisme comique traditionnel pour atteindre un comique ludique et névrotique, d'un genre très moderne. Demeurent, de toute façon, les «lieux» habituels de la tradition comique, surtout dans le deuxième acte: déguisement, théâtre dans le théâtre, satire des mœurs (le duo hilarant «Pace e gioia», avec le mielleux psalmodier du faux Don Alonso) et la leçon de chant, un des effets les plus typiques de musique de



*Il barbiere di Siviglia* (1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1952; regia di Giuseppe Marchioro. In scena: Enzo Masccherini (Figaro), Dolores Wilson (Rosina), Agostino Lazzari (Almaviva). Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.

scène. C'est le contexte idéal d'ailleurs pour remplacer le «*Contra un cor che accende amore*» original avec d'autres morceaux choisis par les interprètes à leur gré: parfois ils auront trait à l'histoire et marque rossinienne, parfois ils seront tout simplement des *arie di baule*, comme «*Yo soy contrabandera*» de la Malibran ou les variations de bravoure sur «*La biondina in gondoleta*» chantées par la Ronzi de Begnis.

Le *Barbiere* est un texte très renommé, qui a subi toutes sortes de manipulations musicales et bouleversements d'histron: seulement dans les dernières décennies on a recommencé à respecter et à étudier ce que Rossini avait réellement voulu.

### *Il barbiere di Siviglia* in brief

*Almaviva, or The Useless Precaution* was the original title of Gioachino Rossini's *The Barber of Seville* when it was first performed on February 20th 1816 at the Teatro Argentina in Rome. Born in Pesaro, Rossini wrote the opera in a great rush (in about twenty days), based on the libretto by the young poet Cesare Sterbini and adapted the *Barber* by Beaumarchais that had already been made into a libretto by Petrosellini in 1782 for Paisiello (a true masterpiece that even left its mark on Mozart). By competing with one of the most famous maestros of Neapolitan tradition, Rossini wagered the well-known fiasco of the première. However, success was not slow in

coming and it took no less than the second performance in Rome for it to affirm itself as one of the most famous operas. It was performed both in great opera houses and especially in lesser known and provincial circles (according to a rapid calculation, the opera has been performed more than any other). In order to finish the six hundred pages of the handwritten score, as was so often the case, Rossini used melodies and passages from his previous works (but, obviously not those that had already been performed in Rome). One can hear pages from *Sigismondo* («Piano, pianissimo»), from *Aureliano in Palmira* («Ecco ridente in cielo» and «Io sono docile»), from *La cambiale di matrimonio* (the duet between Figaro and Rosina), and from *Il signor Bruschino* (Bartolo's aria). When the Bolognese version was completed in August 1816, the original overture (of which very little is known) was replaced with the one that had already been used in both *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Naples 1815) and *Aureliano in Palmira* (Milan 1813). In spite of the rediscoveries of today's Rossini-Renaissance, the extraordinary diffusion of the *Barber* added these passages to this masterpiece once and for all.

Without diverging too greatly from the works of Beaumarchais and Petrosellini, Rossini immediately imposed his modernity by breaching the customs and rules of the day (the missing cavatina when Rosina appears, Figaro's extremely lively presentation) and adds some numbers that have an immediate impact (Rosina's «aria della vipera», performed in Rome by the contralto Geltrude Righetti-Giorgi, although she was later, and still is, often replaced by a soprano, and Basilio's «aria della calunnia»). However, the element of greatest stylistic novelty was the insertion of the great finales of each act in the *Barber* – the form that Rossini mastered to perfection over the years, in both his comic and serious opera. With their perfect mechanisms of alternating stasis and exhilaration, with the effective use of harmonic and dynamic resources (for example the famous *crescendo*), Rossini goes beyond the borders of traditional burlesque realism to create a comedy that is both playful and alienating, neurotic and ultra-modern. However, the traditional «places» of burlesque tradition prevail – especially in the second act: disguise, comedy within the comedy, a satire on society (the exhilarating duet «Pace e gioia», with the unctuous ecclesiastic chanting of Don Alonso, the impostor) and the singing lesson, one of the most typical effects of that music. Furthermore, an ideal context to replace the original «Contra un cor che accende amore» with other passages at the whim of the performers: sometimes pertinent to the goings-on, and typical of Rossini, at others, simply beautiful songs that have been forgotten such as Malibran's «Yo soy contrabandera» or the variations of bravura on «La biondina in gondoleta» sung by Ronzi de Begnis. A world-famous work, the *Barber* has undergone musical manipulations and theatrical distortions of all kinds. It has only been over the last ten years that one has returned to respect and study what Rossini really wanted.

### *Il barbiere di Siviglia* in Kürze

*Almaviva, o sia L'inutile precauzione* (Almaviva oder die unnütze Vorsicht) war der Originaltitel, mit dem Gioachino Rossinis *Barbier* am 20. Februar 1816 auf der Bühne des Theaters *Argentina* in Rom aufgeführt wurde. Der aus Pesaro stammende Komponist hatte die Oper in aller Eile (in mehr oder weniger drei Wochen) nach einem Libretto des jungen Dichters Cesare Sterbini verfaßt, in dem Beaumarchais' *Barbier* neu bearbeitet worden war. Diesen hatte 1782 bereits Petrosellini für sein Libretto zu Paisiellos Oper benutzt (einem wahren Meisterwerk, das auch Mozart stark beeindruckte). Der Versuch, gegen den Ruhm eines der gefeiertsten Maestros der neapolitanischen Tradition anzutreten, bescherte Rossini das bekannte Fiasko bei der Erstaufführung:

Aber der Erfolg stellte sich dennoch pünktlich ein. Bereits mit den folgenden Aufführungen in Rom wurde der *Barbier* zu einer der bekanntesten und meistgespielten Opern der großen Theater und – vor allem – der kleineren Provinzbühnen (nach einer raschen Berechnung ist es die meistgespielte Oper der Welt). Um die im Original 600 Seiten lange Partitur fertigzustellen, benutzte der Maestro, wie auch bei anderen Gelegenheiten, Melodieansätze und Stücke, die er seinen früheren (freilich nie zuvor auf römischen Bühnen aufgeführten) Werken entnahm. So kommt es, daß man Seiten aus dem *Sigismondo* hört («Piano, pianissimo»), aus *Aureliano in Palmira* («Ecco ridente in cielo» und «Io sono docile»), aus dem *Cambiale di matrimonio* (das Duett zwischen Figaro und Rosina) und aus dem *Signor Bruschino* (die Arie Bartolos). Ab der Bologneser Fassung vom August 1816 wurde die – wenig bekannte – Original-Ouvertüre durch die bereits für *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (Neapel 1815) und *Aureliano in Palmira* (Mailand 1813) verwandte Ouvertüre ersetzt. Trotz der vielen Wiederentdeckungen im Zuge der gegenwärtigen Rossini-Renaissance hat die außergewöhnliche Verbreitung des *Barbiers* diese Stücke endgültig mit dem Meisterwerk verschmelzen lassen.

Obwohl sich Rossini nicht weit von Beaumarchais und Petrosellini entfernte, drückte er dem Werk doch gleich seinen Stempel der Modernität auf, da er absichtlich an verschiedenen Stellen mit den Gewohnheiten und geltenden Kodices brach (Fehlen der Kavatine bei Rosinas Auftritt, lebhafteste Vorstellung Figaros) und einige Nummern mit unmittelbarem Eindruck brachte (die «Vipernarie» Rosinas – die in Rom von der Altstimme Geltrude Righetti-Giorgi gespielt wurde, wiewohl sie später und oft heute noch von einem Sopran gespielt wird – und die «Verleumdungssarie» Basilios). Das Element mit der größten stilistischen Aktualität bleibt aber zweifellos die Einfügung der großen Aktfinalen in die Handlung des *Barbiers*, deren – sowohl im komischen wie im ernsthaften Genre einsetzbare – Form Rossini in jenen Jahren perfektionierte: durch ihren perfekten Mechanismus, bei dem sich Stauung und Erregung abwechseln, und durch die effektvolle Nutzung der harmonischen und dynamischen Mittel (dem altbekannten *Crescendo*) überschreitet Rossini die Grenzen des traditionellen komischen Realismus und gelangt zu einer verspielten, entfremdenden Komik, die neurotisch und absolut modern ist. Besonders im zweiten Akt gibt es dennoch weiterhin gewohnheitsmäßigen «Platz» für die Komiktradition: die Verkleidung etwa, Komödie in der Komödie, Kostümsatire (das mitreißende Duett «Pace e gioia» mit dem scheinheiligen kirchlichen Psalmgesang des falschen Don Alonso) und den Gesangsunterricht als einen der typischsten Musikeffekte der Bühne. Dies ist auch ein idealer Rahmen, um das ursprüngliche «Contro un cor che accende amore» je nach Laune der Darsteller mit anderen Stücken auszutauschen: teilweise mit solchen, die zum Stück passen und Rossinis Markenzeichen tragen, teilweise aber auch einfach mit schönen Liedern aus der Mottenkiste wie dem «Yo soy contrabandera» der Malibran oder den von der Ronzi de Begnis gesungenen Bravourstücken zur «Biondina in gondoleta». Trotz der Berühmtheit des Textes hat der «Barbier» musikalische Veränderungen und schauspielerische Verballhornungen aller Art erfahren: Erst in den letzten Jahrzehnten ist man zur Wahrung und zum Studium dessen, was Rossini wirklich gewollt hat, zurückgekehrt.

# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## Argomento

### ATTO PRIMO

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

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

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

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

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

#### ATTO SECONDO

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

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

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

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

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

## Argument

#### PREMIER ACTE

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

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

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

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

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

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

## DEUXIÈME ACTE

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

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

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

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

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

## Synopsis

### ACT ONE

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

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

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

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

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

#### ACT TWO

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

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

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

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

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

## Handlung

#### ERSTER AKT

Auf einem Platz in Sevilla, im Dämmer des erwachenden Tages, versammeln sich einige Personen unter den Fenstern eines Hauses: Graf Almaviva versucht mit einer Serenade das Herz eines jungen Mädchens, das er vor kurzem in Madrid kennengelernt hat, zu erobern. Das Ständchen scheint aber keinen Widerhall zu haben und der Tagesanbruch rät zum Rückzug. Die

Musikanten, erfreut über die großzügige Entlohnung, verabschieden sich mit lauten Dankesworten und lassen den Grafen in Begleitung seines treuen Dieners, Fiorillo, zurück. Die Hoffnung die Angebetete doch noch sehen zu können ist nicht gestorben. Ein fröhlicher Gesang aus der Ferne kündigt das Kommen eines Fremden an: es ist Figaro, ein Barbier und alter Freund, der schon seit einiger Zeit in Sevilla lebt. Der Graf vertraut ihm seine Absicht an. Wie schon häufig erklärt sich Figaro bereit ihm zu helfen. Er kennt das junge Mädchen sehr gut, da er im Hause Rosines die verschiedenartigsten Aufträge ausführt.

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

Figaro hat die Zügel der Situation schon in die Hand genommen und ermuntert den Liebhaber noch einmal zu singen, um so dem Mädchen seinen Namen und seine große Liebe mitzuteilen. Diesmal hat die Serenade Erfolg, Rosine erscheint für Augenblicke um ihm eine kurze Antwort zu geben. Der Graf und Figaro gelangen schnell zu einer Übereinkunft: den ersten interessiert die Liebe, den zweiten, feil, das Geld. Dank des Goldes das Almaviva ihm verspricht werden die Ideen des Barbiers immer genialer. Für den Nachmittag ist die Ankunft eines Regiments angesagt. Der Quartierbefehl gibt auch dem Liebhaber die Möglichkeit in das Haus der Geliebten zu kommen und mit ihr zu sprechen. Rosine bereitet sich auf das Treffen mit dem unbekanntem Anbeter vor; sie hat ihm schon ein Briefchen geschrieben und überlegt wie sie es ihm zukommen lassen kann. Figaro tritt ein und informiert das junge Mädchen von der Liebe seines Freundes, den er als seinen Vetter, Lindoro, vorstellt; er wird jedoch von Don Bartolo unterbrochen, der, wie immer mißtrauisch, über die Sicherheit des Hauses wacht. Gast im Hause, wie häufig, ist Don Basilio, Musikmeister, Freund des Hausherrn und großer Opportunist, der die Notiz bringt, daß Almaviva, den er verabscheut, in der Stadt ist. Er scheut auch die Verleumdung nicht, um sich der Gegenwart Almavivas zu entledigen.

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

#### ZWEITER AKT

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



*Il Barbiere di Siviglia* (II) a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1997; regia di Bepi Morassi. In scena: Rockwell Blake (Almaviva), Emanuela Barazia (Rosina), Alfredo Mariotti (Bartolo).

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

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

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

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

## Biografie

### DANIELE RUSTIONI

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio di Milano dove si è diplomato in organo, composizione organistica, pianoforte e direzione d'orchestra. Si è perfezionato all'Accademia Pescarese, all'Accademia Chigiana di Siena (diploma d'onore) e alla Royal Academy of Music di Londra. Ha inoltre partecipato a masterclass con sir Colin Davis, Kurt Masur e Gianandrea Noseda, che ne è divenuto il principale mentore. A soli 24 anni ha fatto il suo ingresso sulla scena internazionale debuttando al Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo in *Cavalleria rusticana* di Mascagni nello storico allestimento di Liliana Cavani. Acclamato dalla critica come una rivelazione, è stato immediatamente nominato principale direttore ospite della seconda scena lirica piomburghese, dove dal gennaio 2008 ha diretto nuove produzioni dell'*Elisir d'amore* (presentato in tournée al Teatro Bol'shoj di Mosca) e di *Pagliacci* (regia di Liliana Cavani) e riprese di *Rigoletto* e della *Traviata*, oltre a concerti lirico-sinfonici e alla *Messa di Requiem* di Verdi, diretta anche nella Sala Grande della Filarmonica di San Pietroburgo. Nel 2007 ha debuttato con l'Orchestra del Teatro Regio di Torino in un concerto dedicato a musiche di Mozart, tornandovi nel luglio 2008 per il debutto operistico italiano con *La bohème* di Puccini nell'ambito del Festival estivo del Castello di Racconigi. Ha diretto concerti con l'Orchestra Filarmonica Nazionale Russa di Mosca, l'Orchestra Filarmonica Accademica di San Pietroburgo, la Welsh National Opera Orchestra al Covent Garden di Londra e in Italia con l'Orchestra della Toscana (ORT), l'Orchestra dell'Accademia del Teatro alla Scala, I Pomeriggi Musicali, l'Orchestra dell'Accademia del Festival di Stresa. Nel corso della stagione 2008-2009 è stato assistente di Antonio Pappano al Covent Garden nell'ambito del Jette Parker Young Artists Programme. Ha iniziato la stagione 2009-2010 con una nuova produzione di *Norma* nella stagione As.Li.Co.

### BEPÌ MORASSI

Regista. Veneziano, allievo di Giovanni Poli, dopo studi di teatro e musica con importanti esponenti della ricerca teatrale, inizia nel 1978 l'attività di aiuto-regista al fianco di alcuni dei più prestigiosi registi italiani e stranieri. Particolarmente interessato al teatro, musicale e non, del Sei-Settecento, debutta come regista d'opera con *Il caffè di campagna* di Galuppi, *Prima la musica, poi le parole* di Salieri e *Der Schauspieldirektor* mozartiano, cui fanno seguito fortunate edizioni del *Barbiere di Siviglia*, *Noye's Fludde* di Britten, *La bohème*, *Tosca* e *Manon Lescaut* di Puccini, *Il campanello* e *L'elisir d'amore* di Donizetti, nonché gli allestimenti della prima assoluta di *Lego* di Nicola Campogrande, *Un provinciale a Parigi* da Molière, *Die lustige Witwe* di Lehár e, al São Carlos di Lisbona, *Lady, Be Good!* di Gershwin. Come regista di prosa, ha firmato *Uno di quelli che fanno i re* di Welles-Fink con Giancarlo e Mattia Sbragia, *Svevo* a Venezia di Puppa con Alberto Lionello, *La finta ammalata* e *Le morbinose* di Goldoni, *Turandot* e *Il corvo* di Gozzi, *I mariti* di Torelli. Ha inoltre allestito alcuni inediti assoluti del Seicento (*Lo schiavetto* di Andreini e

*La turca* di Della Porta) e, al Teatro Olimpico di Vicenza, *L'alfabeto dei villani*, tratto da Ruzante e da altri autori cinquecenteschi. Impegnato in molti teatri italiani, lavora frequentemente all'estero (Parigi, Lione, Montréal, Sydney, Lisbona, Pretoria) partecipando a prestigiosi festival internazionali. Autore e direttore di significativi progetti di 'animazione totale' (*Canto degli spiriti sopra le acque* in Basilica San Marco per il trentennale dell'acqua alta del 1966), ha svolto e svolge un'intensa attività di docenza, curando, in qualità di studioso della commedia dell'arte e del teatro rinascimentale, varie pubblicazioni e tenendo corsi e stage. È direttore della produzione della Fondazione Teatro La Fenice. Tra gli ultimi impegni ricordiamo la regia dell'inedito donizettiano *Pietro il Grande* al Festival della Valle d'Itria.

#### LAURO CRISMAN

Scenografo e costumista. Nato a Trieste nel 1941, inizia la sua attività artistica come grafico e illustratore negli anni Sessanta a Trieste, poi a Milano e a Torino. Debutta come scenografo a Venezia per la Biennale Musica 1980 con *L'Orfeo* di Sartorio (regia di Giancarlo Cobelli) al Teatro Goldoni. Dal 1981 ricopre il ruolo di direttore degli allestimenti scenici del Teatro La Fenice dove realizza scene e costumi di svariate produzioni d'opera. Fra queste: *Lulu*, *Wozzeck* e *La bohème* per la regia di Giorgio Marini, *Fidelio*, *Agrippina* (regia di Sonja Frisell), *Così fan tutte* (regia di Luca Ronconi), *Zaide* (regia di Graham Vick), *I quattro rusteghi* (regia di Gianfranco De Bosio), *Don Pasquale* (regia di Patrizia Gracis). In occasione del bicentenario mozartiano, viene invitato a Praga al Národní Divadlo per *La clemenza di Tito*. Lavora al Teatro Regio di Torino con *I Capuleti e i Montecchi* e al Teatro Verdi di Trieste con *Lucia di Lammermoor*. Ha partecipato inoltre alla creazione di prime assolute come *Oberon* e *The Lord's Masque* di Niccolò Castiglioni, *Il trionfo della notte* di Adriano Guarnieri, *Tristan* di Francesco Pennisi, *Carillon* di Aldo Clementi e il balletto *L'orso e la luna* di Carolyn Carlson. Nel 1998 debutta come regista a Venezia con *Werther* di Jules Massenet. Dal 2000 collabora con il Teatro Stabile di Trieste dove ha curato le scene di *Un nido di memorie* e *L'ultimo carnevål* di Tullio Kezich e di *Ecco un uomo libero!* di Tom Stoppard, tutti per la regia di Francesco Macedonio, e di *Io e Annie* con la regia di Antonio Salines. Vive attualmente tra Venezia e Monaco di Baviera.

#### ENRICO IVIGLIA

Tenore, interprete del ruolo del conte d'Almaviva. Nato ad Asti e diplomato al Conservatorio di Torino con Silvana Moysa, si perfeziona attualmente con Sherman Lowe. È vincitore di numerosi concorsi internazionali tra i quali quello dell'Accademia Rossiniana di Pesaro per il ruolo di Belfiore nel *Viaggio a Reims* (andato in scena nel 2005 al Rossini Opera Festival e ripreso a Jerevan da Alberto Zedda), il Concorso Alfano 2005 di Sanremo per il ruolo di Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*, e nel 2006 il 60° Concorso Belli di Spoleto. Ha cantato in lavori di Purcell (*Dido and Aeneas* a Torino), Scarlatti (*La Dirindina* a Spoleto), Paisiello (*Il mondo della luna* al Teatro Verdi di Trieste), Mozart (*La finta giardiniera* al Comunale di Firenze, Ferrando in *Così fan tutte* al Conservatorio di Torino), Rossini (Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* a San Remo, Spoleto, Messina, St. Moritz, America centrale, Giappone e Qatar, Lucio e Gondoliero in *Otello* e Condulmiero in *Maometto II* al Rossini Opera Festival, Rodrigo in *Otello* a St. Moritz, Ramiro nella *Cenerentola* a Perugia), Bellini (*I Capuleti e i Montecchi* al Carlo Felice di Genova), Donizetti (Nemorino nell'*Elisir d'amore* a Brescia, Rustighello in *Lucrezia Borgia* a Regio di Torino), Ferrari-Trecate (*Ciottolino* al Piccolo Regio di Torino). Ha partecipato alla prima tournée in Giappone del Rossini Opera Festival con *Otello*, *Maometto II* e la cantata *Le nozze di Teti e Peleo*. Ha collaborato con direttori quali Bressan, Campanella, Kuhn, Mazzola, Nosedà, Palumbo, Renzetti, Zedda, e registi quali Carsen, Del Monaco, Hampe, Juri, Landi, Pressburger, Sagi. Nel 2009 ha cantato *Il*

*viaggio a Reims* alla Scala (Luigino) e al Comunale di Piacenza (Libenskof), *Il barbiere di Siviglia* a St. Moritz e *La traviata* al Regio di Torino.

ELIA FABBIAN

Baritono, interprete del ruolo di Bartolo. Nato a Castelfranco Veneto, ha iniziato giovanissimo gli studi di pianoforte e di canto. Ha debuttato a diciassette anni con *La cambiale di matrimonio* (Norton) di Rossini. Premiato con una borsa di studio da Renato Bruson e Leyla Gencer al Concorso Toti Dal Monte, è vincitore del primo premio ai concorsi Tito Gobbi, Enrico Caruso e Sanremo Lirica 2004 e del premio Aldo Protti come miglior baritono al Concorso Voci Verdiane di Busseto. È stato allievo dell'Accademia del Teatro alla Scala dove si è perfezionato con Leyla Gencer, Luis Alva, Teresa Berganza, Luciana Serra e Giovanna Canetti. Ha debuttato nel 2001 come Uberto nella *Serva padrona* al Mozarteum di Salisburgo, esibendosi quindi al Teatro alla Scala in *Luisa Fernanda* nel 2003, *Gianni Schicchi* nel 2004 e *Il barbiere di Siviglia* (Bartolo) nel 2005. Nel 2005 ha partecipato a una tournée di *Rigoletto* in Messico con il Teatro Regio di Parma, e negli anni seguenti ha cantato *Così fan tutte* alla Scala e al Piccolo di Milano, *Il barbiere di Siviglia* a Piacenza (al fianco di Leo Nucci), al Regio di Torino, alla Fenice di Venezia e all'Olimpico di Vicenza, *Madama Butterfly* ad Asolo, *Gianni Schicchi* a Napoli e Bari, *Il trittico* alla Scala, *Assassino nella cattedrale* a Bari, *Boris Godunov* alle Canarie. Nel 2009 ha cantato *Il turco in Italia* al Carlo Felice di Genova, *Ernani* a Piacenza, *Il barbiere di Siviglia* a Palermo, *Madama Butterfly* e *La traviata* alla Fenice di Venezia, Amonasro in *Aida* all'Opera di Kiel.

MANUELA CUSTER

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Rosina. Nata a Novara, ha debuttato con *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini al Teatro Regio di Torino iniziando subito una carriera internazionale che l'ha vista esibirsi in Italia (Torino, Verona, Firenze, Genova, Venezia, Siena, Opera di Roma, Scala di Milano, Rossini Opera Festival di Pesaro, Martina Franca, Bari, Palermo), Europa (Lucerna, Salisburgo, Wiener Konzerthaus, Gewandhaus di Lipsia, Baden-Baden, Concertgebouw di Amsterdam, Royal Festival Hall e Drury Lane di Londra, Festival di Edimburgo, Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, Opéra de Lyon, Lille, Ambronay, Monte-Carlo, Siviglia, Madrid, Barcellona, Granada, Malaga, Cordoba, Palma di Maiorca, Istanbul) e Stati Uniti (Detroit, Dallas). Il repertorio eseguito spazia da Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*), Cavalli (*La Didone*), Vivaldi (*Juditha triumphans*, *Bajazet*, *Giustino*, *Arminio*, *Orlando furioso*, *Orlando finto pazzo*) e Galuppi (*L'Olimpiade*), a Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*), Bertoni (*Orfeo*), Rossini (*Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *La gazzetta*, *La gazza ladra*, *Zelmira*, *Guillaume Tell*, *Petite messe solennelle*), García (*Il califfo di Bagdad*), Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*), Donizetti (*La zingara*, *Anna Bolena*, *Pia de' Tolomei*, *Il diluvio universale*), fino a Verdi (*Messa da Requiem*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Gounod (*Faust*), Debussy (*La demoiselle élue*), Ravel (*L'enfant et les sortilèges*). In ambito contemporaneo ha cantato *la Sankt-Bach Passion* di Kagel al Gewandhaus di Lipsia e *Le bel indifférent* di Tutino per il Teatro Stabile di Torino. Ha lavorato con direttori quali Viotti, Accardo, Bonyngé, Scimone, Biondi, Curtis, Marcon, Rousset, Luisi, Ceccato, Gardiner, Chailly, Olmi, e registi quali Pizzi, Vick, Fo, Livermore, Ronconi, Joel, Kokkos.

CHRISTIAN SENN

Baritono, interprete del ruolo di Figaro. Cileno d'origine e italiano di adozione, dopo aver conseguito la laurea in biochimica vince una borsa di studio per continuare lo studio del canto presso l'Accademia del Teatro alla Scala con Leyla Gencer, Luigi Alva e Vincenzo Manno. Intraprende

da subito una brillante carriera cantando con direttori quali Chailly, Benini, Rizzi, Severini, Carminati, Rovaris, Muti, Webb, Barbacini, Dantone, Biondi, Antonini, Spinosi, in prestigiose sale da concerto e teatri tra cui la Scala, lo Châtelet di Parigi, la Konzerthaus di Vienna, la Stefaniensaal di Graz, il Palau de la Música di Valencia, la Kanagawa Hall di Yokohama. Molto vasto è il suo repertorio operistico e concertistico prevalentemente orientato sul belcanto ma anche sul periodo classico e barocco. Tra gli impegni dell'ultimo periodo citiamo Nanni nell'*Infedeltà delusa* di Haydn a Potsdam, il conte nelle *Nozze di Figaro* alla Scala, Guglielmo in *Così fan tutte* a Santiago del Cile, a Verona e a Reggio Emilia, Papageno nella *Zauberflöte* a Montpellier, Pacuvio nella *Pietra di paragone* al Regio di Parma e allo Châtelet di Parigi, Taddeo nell'*Italiana in Algeri* al Regio di Torino, Figaro nel *Barbiere di Siviglia* alla Scala, a Torino, Venezia e Bari, il maestro di musica nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali* alla Scala e ad Aalborg, Enrico in *Lucia di Lammermoor* e Valentin nel *Faust* di Gounod a Santiago del Cile. In ambito barocco ha cantato in lavori di Vivaldi (*Bajazet* con Biondi, *Orlando furioso* con Spinosi, *Tito Manlio* con Dantone), Händel (*La resurrezione* con Antonini, *Alexander's Feast* con Fasolis, *Orlando* a Valencia), e in oratori, passioni e cantate di Bach.

#### LORENZO REGAZZO

Basso, interprete del ruolo di Basilio. Veneziano, ha compiuto studi umanistici e musicali, diplomandosi in pianoforte, direzione di coro, composizione e canto didattico. Ha quindi perfezionato lo studio del canto lirico con Sesto Bruscantini. Quale affermato interprete del repertorio mozartiano e rossiniano è regolarmente invitato al Festival di Salisburgo e al Rossini Opera Festival di Pesaro e ha collaborato con direttori quali Rattle, Muti, Maazel, Davis, Abbado, Chailly, Gatti, Harnoncourt, Lopez Cobos e Viotti. È inoltre tra i più richiesti interpreti del repertorio barocco (Vivaldi ed Händel in particolare), che ha affrontato con autorevoli specialisti quali Marcon, Jacobs, Haïm, Alessandrini, Minkowski, Spinosi, Scimone e Dantone. Di recente ha cantato *Agrippina* (Claudio) al Teatro Malibran di Venezia; *Le nozze di Figaro* all'Opéra di Parigi, al Festival di Salisburgo, al National Theatre di Tokyo; *Don Giovanni* (Leporello) alla Salle Pleyel di Parigi, al Teatro Verdi di Trieste, alla Monnaie di Bruxelles, al Barbican Centre di Londra, al Filarmonico di Verona, al Teatro Real di Madrid, al Teatro Verdi di Salerno; *Così fan tutte* (Don Alfonso) a Bilbao, alla Bayerische Staatsoper di Monaco, al Covent Garden di Londra e all'Opernhaus di Zurigo; *L'italiana in Algeri* (Mustafà) alla Staatsoper di Berlino, al São Carlos di Lisbona, al Regio di Torino, al Megaron di Atene e in concerto con i Berliner Philharmoniker diretti da Claudio Abbado; *Il turco in Italia* (Selim) alla Scala, alla Bayerische Staatsoper di Monaco e all'Olimpico di Vicenza; *Il barbiere di Siviglia* (Basilio) al Comunale di Bologna, alla Staatsoper di Berlino e al Teatro Verdi di Padova; *Maometto II* alla Fenice e a Tokyo (tourné ROF in Giappone); *Le comte Ory* al Rossini Opera Festival; *L'elisir d'amore* (Dulcamara) al Teatro Verdi di Piacenza.

#### GIOVANNA DONADINI

Soprano, interprete del ruolo di Berta. Ha studiato canto con Erika Baechi e si è diplomata all'Accademia di Osimo nel 1993. Vincitrice di numerosi concorsi, fra cui il Toti Dal Monte, ha debuttato al Teatro Comunale di Treviso come contessa nelle *Nozze di Figaro* con Maag. Ha intrapreso una rapida ed intensa carriera in alcuni fra i maggiori teatri a livello internazionale, fra i quali Maggio Musicale Fiorentino (*Dido and Aeneas*, *Le nozze di Figaro*, *Les Troyens*, *La dama di picche*), Teatro alla Scala (*Il barbiere di Siviglia*, *La volpe astuta*, *La vedova allegra*), Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma (*Il signor Bruschino*), Teatro alla Fenice di Venezia (*Il barbiere di Siviglia*, *Le domino noir* di Auber, *I quattr rusteghi* di Wolf-Ferrari), Teatro Regio di

Torino (*Così fan tutte*), Opernhaus di Zurigo (*Il barbiere di Siviglia*), Festival di Aix-en-Provence (*Il barbiere di Siviglia*). Ha inoltre interpretato Despina in *Così fan tutte* a Palermo, Sassari, Cagliari, Trento, Rovigo e Pisa, Pamina nella *Zauberflöte* a Montepulciano, Micaëla in *Carmen* a Treviso, Alice in *Falstaff* a Lecce, *Amor vuol sofferenza* di Leonardo Leo, *L'americano* di Piccinni, *L'Armida immaginaria* di Cimarosa e *Proserpine* di Paisiello al Festival della Valle d'Itria. Ha lavorato con direttori quali Roberto Abbado, Armiliato, Bychkov, Dantone, Gatti, Karabtschewsky, Mehta, Minkowski, Muti, Rovaris, Santi, Viotti. In ambito concertistico ha cantato fra l'altro la *Selva morale e spirituale* di Monteverdi, il *Gloria* di Vivaldi, la *Krönungsmesse* e il *Requiem* di Mozart, lo *Stabat Mater* di Boccherini, la Nona Sinfonia di Beethoven, la *Petite messe solennelle* di Rossini, *The Dream of Gerontius* di Elgar.

#### LUCA DALL'AMICO

Basso-baritono, interprete del ruolo di Fiorello. Nato a Vicenza, si diploma al conservatorio della sua città in trombone, organo e composizione organistica, perfezionandosi poi in canto lirico sotto la guida di Sherman Lowe. Tra le opere che lo hanno visto protagonista ricordiamo *Iphigénie en Aulide*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*, *Li finti filosofi* di Spontini, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il viaggio a Reims*, *Lucrezia Borgia*, *La traviata*, *Aida*, *La bohème*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *Morte dell'aria* di Petrassi, *Roméo et Juliette* di Gounod, *Death in Venice* di Britten. Collabora con teatri quali Scala, Opera di Roma, Fenice di Venezia, Arena di Verona, Opernhaus di Graz, Wexford Opera Festival, Teatro Sejong di Seoul. Svolge anche un'intensa attività concertistica, con un repertorio che comprende *Requiem* di Mozart e di Verdi, *Petite messe solennelle* e *Stabat Mater* di Rossini, *Stabat Mater* di Dvořák. Ha collaborato con direttori quali Muti, Rovaris, Palleschi, Fracasso, Renzetti, e registi quali Pizzi, Zeffirelli, Carsen, Kokkos, Gasparon. Nel 2009 ha interpretato *Assassino nella cattedrale* di Pizzetti alla Scala, *La traviata* allo Sferisterio di Macerata, *Carmen* all'Arena di Verona, *La cambiale di matrimonio* e *Une éducation manquée* di Chabrier al Festival di Wexford, *Don Pasquale* diretto da Muti a Colonia, Parigi e Liegi, *La traviata* all'Opera di Roma diretta da Gelmetti per la regia di Zeffirelli. Nel 2008 si è classificato fra i vincitori del Concorso lirico internazionale Iris Adami Corradetti di Padova.

#### JULIO CESAR BERTOLLO

Baritono, interprete del ruolo dell'ufficiale. Artista del Coro del Teatro La Fenice, è nato a Buenos Aires, dove ha studiato presso l'Istituto del Teatro Colón ricevendo il premio per il migliore diplomato. Grazie a una borsa di studio, si è perfezionato per tre anni col tenore Ernst Haefliger. Ha debuttato in Argentina come Enea in *Dido and Aeneas* di Purcell, e partecipato per quattro stagioni alle produzioni del Teatro Colón (fra cui *La forza del destino*, *La bohème*, *Gianni Schicchi*, *La favola dello zar Saltan*). In ambito sinfonico ha collaborato con le orchestre Nacional e Filarmonica di Buenos Aires, cantando fra l'altro la *Passione secondo Matteo* di Bach diretta da Michel Corboz. In ambito cameristico ha cantato i cicli *Winterreise* e *Die schöne Müllerin* di Schubert e *Dichterliebe* di Schumann, oltre ad autori francesi e spagnoli come Duparc, Poulenc e Falla. Dal 1985 risiede in Italia dove ha partecipato a vari concerti sinfonici ed esecuzioni operistiche, esibendosi fra l'altro come Fra Melitone nella *Forza del destino* a Busseto accanto a Carlo Bergonzi. In Francia e Germania ha cantato il ruolo di Nevers negli *Huguenots* di Meyerbeer. Ha collaborato con direttori quali Jean-Claude Malgoire e Romano Gandolfi.

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---



---

ABBONATI SOSTENITORI

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

## SOVRINTENDENZA

---

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Cristina Rubini

## DIREZIONI OPERATIVE

---

### PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni  
*direttore*

Stefano Callegaro  
Giovanna Casarin  
Antonella D'Este  
Lucio Gaiani  
Alfredo Iazzoni  
Renata Magliocco  
Fernanda Milan  
Lorenza Vianello

### MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot  
*direttore*

Rossana Berti  
Simonetta Bonato  
Nadia Buoso  
Laura Coppola  
Barbara Montagner  
*addetta stampa*  
Marina Dorigo ◊

### AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso  
*direttore*

Giuseppina Cenedese  
Gianni Pilon  
Daniela Serao  
Anna Trabuio  
Dino Calzavara ◊

#### SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro  
*responsabile*  
*nnp\**  
Stefano Lanzi  
Gianni Mejato  
Thomas Silvestri  
Roberto Urdich  
*nnp\**  
Andrea Giacomini ◊  
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

## **DIREZIONE ARTISTICA**

---

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

### **SEGRETERIA ARTISTICA**

Pierangelo Conte  
*segretario artistico*

**UFFICIO CASTING**  
Liliana Fagarazzi  
Anna Migliavacca

**SERVIZI MUSICALI**  
Cristiano Beda  
Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Francesca Tondelli

**ARCHIVIO MUSICALE**  
Gianluca Borgonovi  
Marco Paladin

### **AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI**

Domenico Cardone  
*responsabile*

Monica Fracassetti ◊

### **DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE**

Paolo Cucchi  
*assistente*

Lorenzo Zanoni  
*direttore di scena e  
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin  
*responsabile produzione*

Silvia Martini ◊

Fabio Volpe  
Bruno Bellini ◊

### **DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto  
*direttore*

Francesca Piviotti

### **Area tecnica**

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Tecnica**

<i>Macchinisti,  falegnameria,  magazzini</i>	<i>Elettricisti  e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi  scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Luigina Monaldini Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Silvana Dabalà ◇ Stefania Mercanzin ◇
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Vittorio Garbin		
Paolo De Marchi <i>responsabile  falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello	Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◇ Roberto Pirrò ◇		
Michele Arzenton <i>nnp*</i>	Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè			Paola Milani Nicola Zennaro <i>addetti calzoleria</i>
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi			
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Roberto Gallo Sergio Gaspari Michele Gasparini	Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>			
Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben	Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Tullio Tombolani			
Pasquale Paulon Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane	Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen Luca Seno ◇ Michele Voltan ◇			
Pierluca Conchetto ◇ Franco Contini ◇ Cristiano Gasparini ◇ Enzo Martinelli ◇ Francesco Padovan ◇ Giovanni Pancino ◇ Manuel Valerio ◇				

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Stefano Gibellato ◊

*maestro di sala*

Roberta Ferrari ◊

*altro maestro di sala*

Raffaele Centurioni ◊

Ilaria Maccacaro ◊

*maestri di palcoscenico*

Pier Paolo Gastaldello ◊

*maestro rammentatore*

Gabriella Zen ◊

*maestro alle luci*

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

### *Violini primi*

Roberto Baraldi Δ  
Giulio Plotino Δ  
Fulvio Furlanut •  
Nicholas Myall •  
Mauro Chirico  
Loris Cristofoli  
Andrea Crosara  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Martina Molin  
Annamaria Pellegrino  
Daniela Santi  
Mariana Stefan  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar  
Margherita Busetto ◊

### *Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Samuel Angeletti Ciaramicoli  
Nicola Fregonese  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Mania Ninova  
Elizaveta Rotari  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
*nnp\**  
Roberto Zampieron  
Cristiano Giuseppetti ◊  
Esaù Josuè Iovane ◊

### *Viole*

Daniel Formentelli •  
Alfredo Zamarra •  
Antonio Bernardi  
Lorenzo Corti  
Paolo Pasoli  
Maria Cristina Arlotti  
Elena Battistella  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio  
Katalin Szabó

### *Violoncelli*

Emanuele Silvestri •  
Alessandro Zanardi •  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Filippo Negri  
Antonino Puliafito  
Mauro Roveri  
Renato Scapin

### *Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratisoli •  
Massimo Frison  
Walter Garosi  
Ennio Dalla Ricca  
Giulio Parenzan  
Marco Petruzzi  
Denis Pozzan

### *Ottavino*

Franco Massaglia

### *Flauti*

Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi  
Fabrizio Mazzacua

### *Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Gianni Viero • ◊  
Angela Cavallo  
Valter De Franceschi

### *Corno inglese*

Renato Nason

### *Clarinetti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato  
Claudio Tassinari

### *Clarinetto basso*

Salvatore Passalacqua

### *Fagotti*

Roberto Giaccaglia •  
Marco Giani •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

### *Controfagotti*

Fabio Grandesso

### *Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Loris Antiga  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Guido Fuga

### *Trombe*

Piergiuseppe Doldi •  
Fabiano Maniero •  
Mirko Bellucco  
Milko Raspanti  
Eleonora Zanella

### *Tromboni*

Giuseppe Mendola •  
Federico Garato

### *Tromboni bassi*

Athos Castellan  
Claudio Magnanini

### *Tuba*

Alessandro Ballarin

### *Timpani*

Dimitri Fiorin •  
Roberto Pasqualato •

### *Percussioni*

Claudio Cavallini  
Gottardo Paganin

### *Pianoforte*

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato  
per mancato consenso

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

---

Claudio Marino Moretti  
*maestro del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*altro maestro del Coro*

---

### CORO DEL TEATRO LA FENICE

---

#### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Anna Maria Braconi  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Chiara Dal Bo'  
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  
Roberta De Iuliiis  
Elisabetta Gianese  
Lone Kirsten Loëll  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabiella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi  
Paola Rossi

#### *Tenori*

Domenico Altobelli  
Ferruccio Basei  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Dionigi D'Ostuni  
*nnp\**  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Dario Meneghetti  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Massimo Squizzato  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Miguel Dandaza ◇  
Carlo Mattiazzo ◇

#### *Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Antonio Casagrande  
Antonio S. Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Umberto Imbrenda  
Massimiliano Liva  
Gionata Marton  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## LIRICA E BALLETO 2010

**Teatro La Fenice**

29 / 30 / 31 gennaio

2 / 3 / 4 febbraio 2010

### **Manon Lescaut**

*musica di* **Giacomo Puccini**

*personaggi e interpreti principali*

*Manon Lescaut* Martina Serafin /  
Lilla Lee

*Il cavaliere Des Grieux* Walter Fracarro /  
Francesco Anile

*Lescaut* Dimitris Tiliakos /  
Davide Damiani

*maestro concertatore e direttore*

**Renato Palumbo**

*regia*

**Graham Vick**

*scene e costumi*

**Andrew Hays e Kimm Kovac**

**Orchestra e Coro**

**del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento  
Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con la  
Fondazione Arena di Verona

**Teatro La Fenice**

14 / 16 / 18 / 20 / 21 marzo 2010

### **Dido and Aeneas**

(Didone ed Enea)

*musica di* **Henry Purcell**

*personaggi e interpreti principali*

*Didone* Ann Hallenberg

*Belinda* Cristina Ferri

*Enea* Marlin Miller

*La maga* Julianne Young

*maestro concertatore e direttore*

**Attilio Cremonesi**

*regia, scene, costumi e coreografia*

**Saburo Teshigawara**

**Orchestra e Coro**

**del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento  
Fondazione Teatro La Fenice  
L'opera sarà introdotta dalla prima  
rappresentazione assoluta di una nuova  
creazione coreografica di Saburo  
Teshigawara su *Le rire* di Bruno Maderna,  
interpretata dai danzatori della Compagnia  
KARAS di Tokyo

**Teatro La Fenice**

18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23 / 25 / 26 /

27 / 28 / 29 / 30 maggio 2010

### **Don Giovanni**

*musica di* **Wolfgang Amadeus**

**Mozart**

*personaggi e interpreti principali*

*Don Giovanni* Markus Werba / Simone  
Alberghini

*Donna Anna* Aleksandra Kurzak /  
Elena Monti

*Don Ottavio* Marlin Miller / Leonardo  
Cortellazzi

*Donna Elvira* Carmela Remigio / Maria  
Pia Piscitelli

*Leporello* Alex Esposito / Simone Del  
Savio

*maestro concertatore e direttore*

**Antonello Manacorda**

*regia*

**Damiano Michieletto**

*scene*

**Paolo Fantin**

*costumi*

**Carla Teti**

**Orchestra e Coro**

**del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento  
Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con il Festival Mozart di La  
Coruña

**Teatro La Fenice**

11 / 14 / 16 febbraio 2010

### **Il barbiere di Siviglia**

*musica di* **Gioachino Rossini**

*personaggi e interpreti principali*

*Il conte d'Almaviva* Enrico Iviglia

*Bartolo* Elia Fabbian

*Rosina* Manuela Custer

*Figaro* Christian Senn

*Basilio* Lorenzo Regazzo

*maestro concertatore e direttore*

**Daniele Rustioni**

*regia*

**Bepi Morassi**

*scene e costumi*

**Lauro Crisman**

**Orchestra e Coro**

**del Teatro La Fenice**

*direttore del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

25 / 27 / 29 giugno

1 / 3 luglio 2010

### **The Turn of the Screw**

(Il giro di vite)

*musica di* **Benjamin Britten**

*personaggi e interpreti principali*

*Il prologo / Quint* Marlin Miller

*maestro concertatore e direttore*

**Jeffrey Tate**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

## LIRICA E BALLETO 2010

### Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 25 luglio 2010  
Ballet de l'Opéra National de  
Bordeaux

### Coppélia

coreografia di **Charles Jude**

musica di **Léo Delibes**

interpreti

**solisti e corpo di ballo del Ballet de  
l'Opéra National de Bordeaux**

scene

**Giulio Achilli**

costumi

**Giulio Achilli e Philippe Binot**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

direttore **Geoffrey Styles**

### Teatro La Fenice

5 / 8 / 10 / 11 / 12 / 18 / 19 / 26  
settembre  
3 ottobre 2010

### La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

**Violetta Valéry Patrizia Ciofi**

**Alfredo Germont Stefano Secco**

maestro concertatore e direttore

**Myung-Whun Chung**

regia

**Robert Carsen**

scene e costumi

**Patrick Kinmonth**

coreografia

**Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

25 / 28 / 29 settembre  
1 / 2 / 5 / 6 ottobre 2010

### Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

**Rigoletto Roberto Frontali**

**Gilda Désirée Rancatore**

maestro concertatore e direttore

**Myung-Whun Chung**

(25, 28, 29/9, 1, 2/10)

regia

**Daniele Abbado**

**Orchestra e Coro del  
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 ottobre  
2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 9 / 10  
novembre 2010

### L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

**Adina Désirée Rancatore / Beatriz**

**Diaz**

**Nemorino Celso Albello / Shi Yijie**

**Belcore Roberto De Candia / Simone**

**Piazzola**

**Il dottor Dulcamara Bruno de Simone /  
Simone Alberghini**

maestro concertatore e direttore

**Matteo Beltrami**

regia

**Bepi Morassi**

scene e costumi

**Gian Maurizio Fercioni**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

10 / 12 / 14 / 16 / 18 dicembre 2010

### Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac e Claudio**

**Ambrosini**

libretto e musica di

**Claudio Ambrosini**

commissione della  
Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

**La moglie Sonia Visentin**

**Il figlio Marlin Miller**

maestro concertatore e direttore

**Andrea Molino**

regia e progetto scenico

**Francesco Micheli**

**Orchestra e Coro del  
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con l'Opéra national de  
Lorraine



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## STAGIONE SINFONICA 2009-2010

---

### Teatro La Fenice

19 novembre 2009 ore 20.00 turno S  
20 novembre 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Andrea Molino

#### Bruno Maderna

*Requiem* per soli, cori e orchestra  
(1946)

prima esecuzione assoluta  
*soprano* Carmela Remigio  
*mezzosoprano* Veronica Simeoni  
*tenore* Mario Zeffiri  
*basso* Simone Alberghini

#### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

#### Claudio Marino Moretti

con il contributo scientifico  
della Fondazione Giorgio Cini

### Basilica di San Marco

17 dicembre 2009 ore 20.00 solo per  
invito

18 dicembre 2009 ore 20.00 turno S

*direttore*

### Attilio Cremonesi

#### Giuseppe Tartini

Pastorale in la maggiore op. 1 n. 13,  
trascrizione per violino e archi di  
Ottorino Respighi

*violino* Roberto Baraldi

#### Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e basso  
continuo in mi maggiore RV 270

*Il riposo. Per il S. Natale*

*violino* Roberto Baraldi

#### Giovanni Legrenzi

«Credidi», salmo per contralto, archi e  
basso continuo

*controtenore* Antonio Giovannini

#### Francesco Manfredini

Concerto grosso in do maggiore op. 3  
n. 12. *Per il Santissimo Natale*

*violini* Roberto Baraldi, Alessandro Molin

*violoncello* Alessandro Zanardi

#### Giovanni Legrenzi

«O mirandum mysterium», mottetto per  
contralto, archi e basso continuo

*controtenore* Antonio Giovannini

#### Johann Pachelbel

Canone in re maggiore

#### Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con  
Procuratoria di San Marco

### Teatro Malibran

9 gennaio 2010 ore 20.00 turno S  
10 gennaio 2010 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Michael Boder

#### Ludwig van Beethoven

*Fidelio* op. 72b: Ouverture

#### Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per violino, viola  
e orchestra in mi bemolle maggiore  
KV 364

*violino* Giulio Plotino

*viola* Alfredo Zamarra

#### Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore  
op. 97 *Renana*

revisione di Gustav Mahler

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

15 gennaio 2010 ore 20.00 turno S  
16 gennaio 2010 ore 20.00 f.a.

*direttore*

### Gabriele Ferro

#### Ludwig van Beethoven

*Coriolana*, ouverture in do minore  
op. 62

revisione di Gustav Mahler

#### Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia concertante per oboe,  
clarinetto, corno, fagotto e orchestra in  
mi bemolle maggiore KV Anh. I, 9

*oboe* Marco Gironi

*clarinetto* Alessandro Fantini

*corno* Andrea Corsini

*fagotto* Roberto Giaccaglia

#### Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

#### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

20 febbraio 2010 ore 20.00 turno S  
21 febbraio 2010 ore 17.00 turno U\*

*direttore*

### Eliahu Inbal

#### Antonín Dvořák

Sinfonia n. 5 in fa maggiore op. 76

Sinfonia n. 7 in re minore op. 70

#### Orchestra del Teatro La Fenice

\* in collaborazione con

Amici della Musica di Mestre

## STAGIONE SINFONICA 2009-2010

---

### **Teatro Malibran**

27 febbraio 2010 ore 20.00 turno S  
28 febbraio 2010 ore 17.00 turno U

*direttore*

### **Eliahu Inbal**

#### **Robert Schumann**

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120  
revisione di Gustav Mahler

#### **Anton Bruckner**

Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106

#### **Orchestra del Teatro La Fenice**

### **Teatro Malibran**

5 marzo 2010 ore 20.00 turno S  
6 marzo 2010 ore 20.00 f.a.

*direttore*

### **John Axelrod**

#### **Anton Webern**

Passacaglia op. 1

#### **Arnold Schoenberg**

*Verklärte Nacht* (Notte trasfigurata)  
op. 4

#### **Johannes Brahms**

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

#### **Orchestra del Teatro La Fenice**

### **Teatro La Fenice**

2 aprile 2010 ore 20.00 turno S  
3 aprile 2010 ore 20.00 f.a.

*direttore*

### **Alain Altinoglu**

#### **Robert Schumann**

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore  
op. 38 *Primavera*  
revisione di Gustav Mahler

#### **Wolfgang Amadeus Mozart**

*Requiem* in re minore KV 626 per soli,  
coro e orchestra

*soprano* Patrizia Biccirè  
*mezzosoprano* Manuela Custer  
*tenore* Marlin Miller  
*basso* Mirco Palazzi

#### **Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

#### **Claudio Marino Moretti**

### **Teatro La Fenice**

10 aprile 2010 ore 20.00 turno S  
11 aprile 2010 ore 17.00 turno U

*direttore*

### **Eliahu Inbal**

#### **Gustav Mahler**

Sinfonia n. 9 in re maggiore

#### **Orchestra del Teatro La Fenice**

### **Teatro La Fenice**

30 aprile 2010 ore 20.00 turno S  
2 maggio 2010 ore 17.00 turno U

*direttore*

### **Ottavio Dantone**

#### **André Campra**

*Messe de Requiem: Introït*

#### **Johann Sebastian Bach**

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore  
BWV 1069

#### **Wilhelm Friedmann Bach**

Concerto per clavicembalo, archi e  
basso continuo in fa minore

*clavicembalo* Ottavio Dantone

#### **Johann Sebastian Bach**

Suites per orchestra n. 2 e n. 3  
BWV 1067-1068

rielaborazione di Gustav Mahler

#### **Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

#### **Claudio Marino Moretti**

### **Teatro La Fenice**

5 giugno 2010 ore 20.00 turno S  
6 giugno 2010 ore 20.00 turno U

*direttore*

### **Dmitrij Kitajenko**

#### **Claude Debussy**

*Images* per orchestra: *Rondes de  
printemps*

#### **Dmitrij Šostakovič**

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore  
op. 70

#### **Nikolaj Rimskij-Korsakov**

*Šeherezada*, suite sinfonica op. 35

#### **Orchestra del Teatro La Fenice**



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## STAGIONE SINFONICA 2009-2010

---

### **Teatro Malibran**

11 giugno 2010 ore 20.00 turno S  
12 giugno 2010 ore 20.00 f.a.

*direttore*

### **Pietari Inkinen**

#### **Robert Schumann**

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61  
revisione di Gustav Mahler

#### **Johannes Brahms**

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

**Orchestra del Teatro La Fenice**

### **Teatro La Fenice**

2 luglio 2010 ore 20.00 turno S  
4 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

*direttore*

### **Juraj Valčuha**

#### **Carl Maria von Weber – Gustav Mahler**

*Die drei Pintos* (I tre Pinti): Entr'acte

#### **Wolfgang Amadeus Mozart**

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551  
*Jupiter*

#### **Franz Schubert**

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944  
*La grande*

**Orchestra del Teatro La Fenice**

### **Teatro La Fenice**

9 luglio 2010 ore 20.00 turno S  
10 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

*direttore*

### **Michel Tabachnik**

#### **Richard Strauss**

*Tod und Verklärung* (Morte e trasfigurazione), poema sinfonico op. 24

#### **Johannes Brahms**

*Schicksalslied* (Canto del destino) op. 54 per coro e orchestra

#### **Hector Berlioz**

*Symphonie fantastique* op. 14

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia  
a cura dell'Ufficio stampa*

Progetto e realizzazione grafica  
**Marco Riccucci**

*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

*concessionarie per la pubblicità*  
A.P. Comunicazione  
VeNet comunicazioni

*finito di stampare*  
nel mese di febbraio 2010  
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 10,00



## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

### Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su  
Conto Corrente postale n. 75830679 o su  
Conto Corrente IBAN  
IT50Q0634502000100000007406  
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San  
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,  
intestati a Fondazione Amici della Fenice  
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897  
San Marco 30124 Venezia  
Tel e fax: 041 5227737

### Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,  
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio  
Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan,  
Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio,  
Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

*Presidente* Barbara di Valmarana

*Vice presidente onorario* Eugenio Bagnoli

*Tesoriere* Luciana Bellasich Malgara

*Collaboratori* Nicoletta di Colloredo

*Segreteria generale* Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

### Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO  
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

**Restauri**

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

**Donazioni**

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

**Acquisti**

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

**FEST**

*Presidente*

Fabio Cerchiai

*Consiglio d'Amministrazione*

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

*Direttore*

Cristiano Chiarot

*Collegio Sindacale*

Giampietro Brunello

*Presidente*

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

*Sindaco Supplente*

Marco Ziliotto

**FEST srl**  
**Fenice Servizi Teatrali**



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

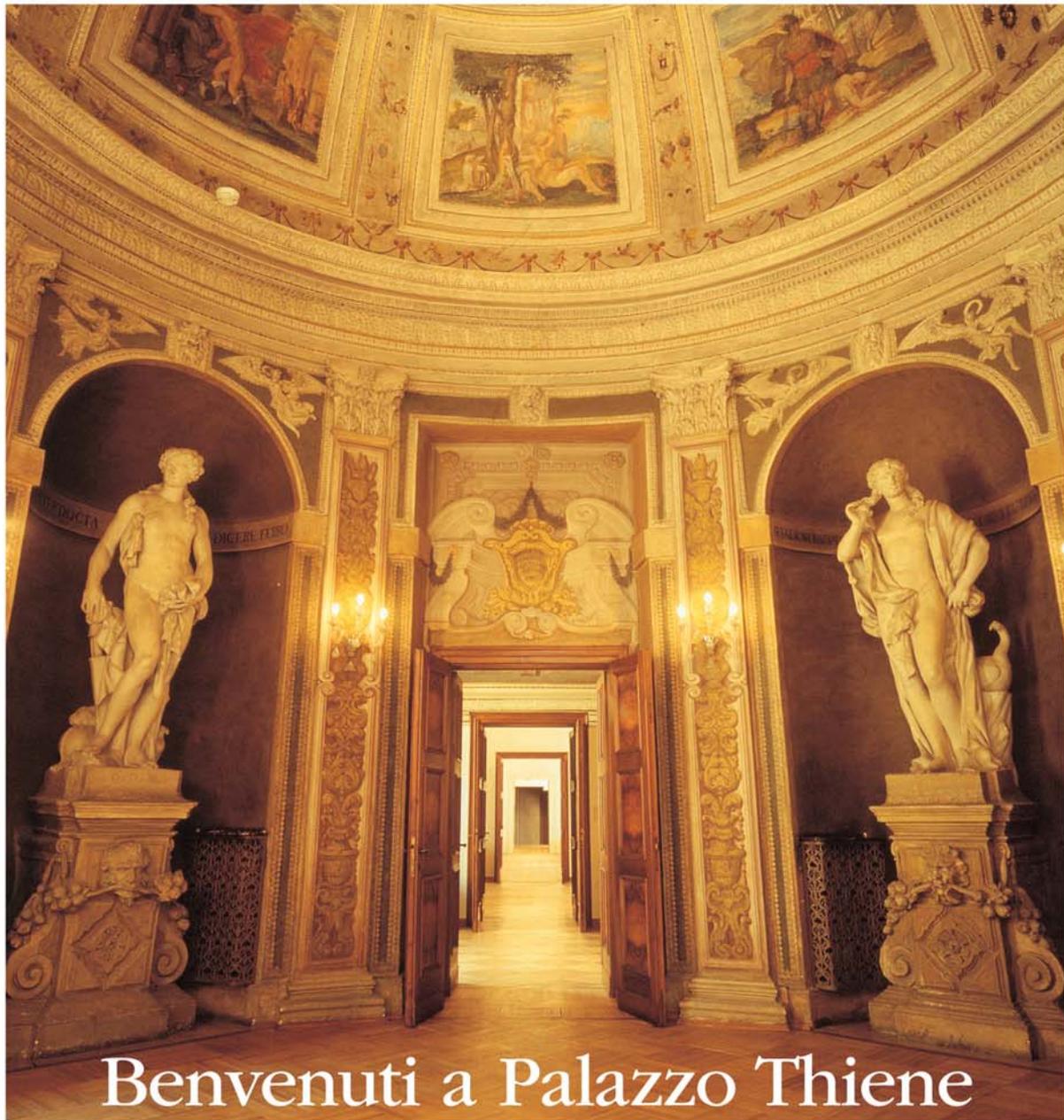
*Per informazioni:*

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com



# Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

## Info

[www.palazzothiene.it](http://www.palazzothiene.it)  
Numero Verde 800.297886

## Prenotazione visite guidate

Tel. 0444 542131  
Fax 0444 544519  
e-mail: [palazzothiene@popvi.it](mailto:palazzothiene@popvi.it)

Palazzo Thiene  
Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca  
Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura