

1868 ROS

2001



ARBIERE



SCAVOLINI
SPONSOR

1816



Sotto l'Alto Patronato
del Presidente della Repubblica



Presidenza del Consiglio dei Ministri
DIPARTIMENTO DELLO SPETTACOLO



Ministero per i Beni Culturali e Ambientali



Regione Marche



Comune di Pesaro



Provincia di Pesaro e Urbino



Fondazione
Cassa di Risparmio di Pesaro | 1841

ROSSINI OPERA FESTIVAL

Membro dell'Associazione Europea dei Festival.

Il Rossini Opera Festival è una fondazione promossa dal Comune di Pesaro, dall'Amministrazione provinciale di Pesaro e Urbino, dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, dalla Banca Popolare dell'Adriatico e dalla Fondazione Scavolini.

Il Festival si avvale della collaborazione scientifica della Fondazione Rossini.

Il Festival 1997 si attua:

con il contributo della Presidenza del Consiglio dei Ministri - Direzione generale dello Spettacolo, del Ministero per i Beni Culturali, del Comune di Pesaro, della Regione Marche, della Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, della Provincia di Pesaro e Urbino;

con la partecipazione di: Scavolini Spa, Banca delle Marche, Banca Popolare dell'Adriatico, Peter Moores Foundation;

con l'apporto di: Buffet e Catering Gorini, Generalmusic, Cartiere Miliani Fabriano, Ratti Abbigliamento, Sidauto-SAAB, Vittoria & Savoy Hotels;

collaborano il Conservatorio di musica «G. Rossini», il Comune di Bologna, l'Associazione Pesarese Albergatori, l'Azienda di Promozione Turistica.



ROSSINI OPERA FESTIVAL

Presidente
Oriano Giovanelli

Sovrintendente
Gianfranco Mariotti

Direttore artistico
Luigi Ferrari

Consiglio d'amministrazione
**Rosaria Rita Bonatti, Germano Buzzi,
Gioia Marchi Falck, Renato Raffaelli, Rolando Tittarelli**

Collegio sindacale
Flavio Cavalli (presidente), Lorella Megani, Renata Balestrieri

Segretario generale
Dario Zini

Direttore amministrativo
Marco Angelozzi



La Fondazione Rossini

La Fondazione Rossini è il referente musicologico del Festival. Ad essa compete la responsabilità scientifica dei testi eseguiti. Sorta nel 1869, come ente morale, per volontà del Comune di Pesaro, che in tal modo rendeva autonomo il complesso patrimoniale pervenutogli quale erede di Gioachino Rossini, ha sempre dedicato la sua attività allo studio e alla diffusione della musica del Maestro. Dal 1974, in collaborazione con Casa Ricordi, ha avviato la pubblicazione degli Opera Omnia rossiniani in edizione critica che prevede l'uscita di ottanta volumi. Sotto la responsabilità del "Comitato di Redazione delle Edizioni Critiche" collaborano al progetto, come curatori delle singole edizioni, i maggiori studiosi in campo internazionale. Assieme al Rossini Opera Festival e a Casa Ricordi la Fondazione è membro del "Comitato per la Restituzione Rossiniana", che ha lo scopo di coordinare e rafforzare l'azione delle tre istituzioni.

FONDAZIONE ROSSINI

Presidente
Alfredo Siepi

Vice Presidente
Alberto Berardi

Consiglio d'Amministrazione
Sandro Forlani, Cesarina Gattoni, Michele Marvulli

Direttore artistico
Bruno Cagli

Vice Direttore
Paolo Fabbri

Direttore dell'edizione critica
Philip Gossett

Comitato di redazione
Bruno Cagli, Patricia B. Brauner, Paolo Fabbri

Segretario culturale
Catia Amati

Segretario ragioniere
Vincenzo Lacetera

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Rossini Opera Festival 1997

**A cura dell'ufficio edizioni e archivio storico
del Rossini Opera Festival**

Consulenza scientifica della Fondazione Rossini

Questo volume è una riedizione, con aggiornamenti iconografici, del programma di sala redatto per il Rossini Opera Festival 1992 a cura di Viviana Zampa e Mauro Bucarelli.

Grafica
Dolcini Associati (Antonio Trebbi)
Art Direction
Massimo Dolcini

Service
AD Studio, Pesaro

Stampa
Arti Grafiche Editoriali, Urbino
luglio 1997

*Stampato su Carta Grifo Avorio vergata
delle Cartiere Miliani Fabriano*

Sommario

Ripensare <i>Il barbiere</i> di Alberto Zedda	p. 11
<i>The Barber</i> reconsidered by Alberto Zedda	p. 31
<i>Schema musicale dell'opera</i>	p. 48
<i>Libretto</i>	p. 51
L'immortalità de <i>Il barbiere di Siviglia</i> di Ildebrando Pizzetti	p. 117
The Immortality of <i>The Barber of Seville</i> by Ildebrando Pizzetti	p. 125
«Ricordi Rossiniani» di Vittorio Gui	p. 135
«Rossinian Memories» A lecture by Vittorio Gui	p. 139
<i>Soggetto</i>	p. 145
<i>Story</i>	p. 149
<i>Argument</i>	p. 153
<i>Handlung</i>	p. 157
<i>Gioachino Rossini, elementi biografici</i>	p. 161

Ritratto di Gioachino Rossini intorno al 1818, risalente - probabilmente - ad un disegno di Louis Dupré. Incisione su rame di Filippo Caporali, pubblicato da Nicolò Bettoni nel 1823 (Collezione Müller, Sissach)



IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Melodramma buffo in due atti di
Cesare Sterbini

Musica di
Gioachino Rossini

Personaggi

Il Conte d'Almaviva
Bartolo, dottore in medicina
Rosina, pupilla di Bartolo
Figaro, barbiere
Basilio, maestro di musica
Fiorello, servitore d'Almaviva
Ambrogio, servitore di Bartolo
Berta, cameriera di Bartolo
Un ufficiale
Un notaro
Soldati - Suonatori

La scena si rappresenta in Siviglia

Prima rappresentazione
Roma, Teatro Argentina
20 febbraio 1816

Ripensare *Il barbiere*

L'edizione critica del *Barbiere di Siviglia*, la prima di un'opera lirica del repertorio italiano del primo Ottocento, approda al Rossini Opera Festival dopo oltre vent'anni dalla sua presentazione.

L'avvenimento merita di essere sottolineato perché è con questa partitura, voluta e pubblicata da Casa Ricordi, che si è aperta l'era delle edizioni critiche di opere del grande repertorio italiano. Dopo la sua comparsa, le iniziative editoriali ad indirizzo critico si sono moltiplicate. Oggi sono in rigoglioso sviluppo imprese volte alla pubblicazione delle opere di grandi autori melodrammatici, fra cui Rossini, Verdi, Bellini, Donizetti.

L'impatto provocato dalla partitura critica del *Barbiere* su pubblico e musicologi di ogni paese è stato favorito dall'enorme popolarità di questo capolavoro, ancor oggi fra le opere più eseguite. La notorietà della musica ha consentito di cogliere immediatamente le differenze che corrono fra il testo rivisitato, così nitido ed essenziale nello scarno discorso di segno classico, e le versioni tradizionali, caricate di coloriti e appesantite nel discorso strumentale e vocale da incrostazioni di svariata provenienza.

Le novità sono apparse lampanti nelle recite scaligere del 1968, quando la partitura ripulita è stata presentata per la prima volta, grazie alla strepitosa direzione di Claudio Abbado, paladino convinto del novello spirito critico. L'opera ne è ri-

sultata rinfrescata, splendente di aristocratica brillantezza e cameristica levità. La sorpresa si è ripetuta analoga nelle successive proposte rossiniane di Abbado: *La Cenerentola* e *L'Italiana in Algeri*, entrambe presentate in edizione critica. Non vi è dubbio che il talento e l'entusiasmo di Abbado abbiano contribuito al successo di queste edizioni promosse da Casa Ricordi, come più tardi faranno le lucide scelte di Gianfranco Mariotti presentando adeguatamente sui palcoscenici del Rossini Opera Festival le partiture della Fondazione Rossini. Senza questi personaggi, l'affermazione del costume di rigore e approfondimento disceso dalla lezione delle edizioni critiche, avrebbe seguito un percorso ben più lento e tortuoso.

Dell'opportunità, anzi della necessità di edizioni critiche per le opere del repertorio lirico italiano si è sempre parlato e scritto: particolarmente di quelle precedenti la promulgazione della legge a tutela del diritto d'autore del 1866, legge che ha provocato il rapido moltiplicarsi di edizioni a stampa. Molte di queste edizioni riguardavano opere composte decenni prima, e il manoscritto su cui venivano basate sovente non era l'autografo, di cui si erano perse le tracce, ma una copia d'uso. E' questa la situazione del *Barbiere di Siviglia*, composto nel 1816 e pubblicato da Ricordi intorno agli anni '80, Rossini deceduto da anni, partendo dalla copia della partitura utilizzata nel Teatro alla Scala, giac-

ché l'autografo, poi ricomparso alla Biblioteca del Conservatorio di Bologna (oggi Civico Museo Bibliografico Musicale), era in quel momento introvabile, legato alle vicende dell'eredità Bajetti, l'amico a cui Rossini l'aveva donato.

L'operazione partita dalla copia scagliera (i Ricordi prima di diventare editori erano i copisti ufficiali del Teatro alla Scala, i cui preziosi archivi dovevano più tardi rilevare) era allora la più seria possibile e non mancava di una certa legittimità poiché Rossini aveva probabilmente ascoltato senza sollevare obiezione quella versione alterata (con l'aggiunta di un secondo oboe, di un trombone e dei timpani; la scomparsa del secondo ottavino, della chitarra, sostituita dall'arpa, e dei sistri sostituiti dal triangolo; il rimaneggiamento dei legni per ridistribuire le parti originariamente affidate ai due ottavini in coppia; etc.) quando si trovava a Milano per la messa in scena della *Gazza ladra* nel 1817.

Innumerevoli saggi e convegni hanno trattato l'argomento delle edizioni critiche e le più svariate e strampalate proposte si sono accumulate sui tavoli degli editori musicali. Il problema di fondo era identificare una metodologia che assicurasse rigore scientifico alla trascrizione di testi, per loro stessa natura imprecisi e sommari, senza che venisse meno l'esigenza di chiarezza richiesta dalla loro utilizzazione nella pratica esecutiva.

Si tratta di produrre partiture che si trovino a bell'agio tanto negli scaffali di una biblioteca di consultazione quanto sui leggi degli esecutori, che rispondano dunque alle esigenze dei musicologi ricercatori e a quelle dei musicisti militanti; partiture non oscurate da quantità di segni accessori così massiccia da limitarne la leggibilità.

L'edizione critica del *Barbiere di Siviglia* ha proposto una metodologia

elaborata su questi parametri: il punto nodale consiste nel ricorso all'estensione automatica per quei segni interpretativi che non comportino dubbi sull'opportunità della loro moltiplicazione. Questo criterio ha consentito di eliminare migliaia di inutili parentesi quadre e legature tratteggiate, riservando gli artifici grafici che contrassegnano le aggiunte del curatore a quelle indicazioni che comportino una precisa assunzione di responsabilità, una consapevole scelta fra più soluzioni possibili.

Nel caso specifico degli autografi rossiniani, le prescrizioni interpretative sono talora scarse, anche se quasi sempre sufficienti a precisare un modello dettagliato. La loro estensione è il più delle volte ovvia. Ricorrere a formule grafiche per evidenziare ciascuna di queste indicazioni sovvertirebbe la proporzione fra i segni originali e quelli introdotti dal revisore, sollevando dubbi sulla loro legittimità e appesantendo di simboli estranei la pagina musicale.

Questo principio ha molto semplificato la decifrabilità delle partiture senza porre in questione la serietà dei comportamenti musicologici, giungendo a sbloccare la situazione di stallo che si era determinata fra editoria musicale ed edizioni critiche proprio in ragione di come conciliare rigore e praticità. Il criterio dell'estensione automatica, pur temperata da ogni possibile cautela, è stato accolto da molte collane critiche, a partire da quella rossiniana pubblicata dalla Fondazione Rossini di Pesaro.

Il discorso dell'edizione critica non si esaurisce con la messa a punto di un testo ricostruito nel rispetto scrupoloso della lezione originaria, indispensabile strumento di lavoro per l'interprete esigente.

Poiché in ogni manoscritto mai mancano approssimazioni, lacune, con-

IL BARBIERE DI SIVIGLIA**COMEDIA****DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS**Verificata e ridotta ad uso dell' odierno
Teatro Musicale Italiano**DAL SIGNOR CESARE STERBINI****ROMANO****DR RAPPRESENTARSI****NEL TEATRO CONTAVALLI****L' ESTATE DELL' ANNO MDCCCXVI.****MUSICA DEL CELEBRE MAESTRO****SIGNOR GIOACCHINO ROSSINI.****B O L O G N A**Tipografia de' Fratelli Masi e Comp.
con approvazione.

Frontespizio del libretto per la prima ripresa dell'opera al Teatro Contavalli di Bologna nel 1816. Si tratta della prima edizione in cui compare ufficialmente il titolo *Il barbiere di Siviglia* (Collezione Ragni, Napoli)

tradizioni, veri e propri errori, il curatore ha esercitato la funzione critica implicita nella definizione del suo lavoro, intervenendo a correggere, completare, eguagliare con l'ausilio anche di fondi secondarie, manoscritte e a stampa, restituendo ordine logico ove manchi e integrando indicazioni dinamiche e di articolazioni ove opportune. Sono gli interventi di questo tipo che distinguono una edizione critica da un'edizione diplomatica.

L'analitica esplorazione del linguaggio rossiniano imposta dalla ricerca critica, l'approfondimento del processo creativo, la collocazione dell'opera d'arte in un preciso contesto storico e culturale hanno influenza-

BARBIERE DI SIVIGLIA;**A Lyric Comedy, in Two Acts.****THE MUSIC BY****R O S S I N I,****THE LIBRETTO EDITED AND TRANSLATED BY****MANFREDO MAGGIONI,****AS REPRESENTED AT THE****ROYAL ITALIAN OPERA,****COVENT GARDEN.****PRINTED, PUBLISHED, AND SOLD EXCLUSIVELY
BY T. BRETTELL, RUPERT STREET, HAYMARKET:****TO BE HAD AT****The Royal Italian Opera, Covent Garden;****ALSO OF****ALL THE PRINCIPAL BOOKSELLERS & MUSICSELLERS.****ONE SHILLING AND SIXPENCE.**

Frontespizio del libretto per una delle prime esecuzioni londinesi dell'opera (Collezione Ragni, Napoli)

to gli aspetti interpretativi, obbligando a ripensare la prassi esecutiva. Non soltanto si è sciverato fra gli apporti di una tradizione composita, interrotta dall'esperienza romantica e verista, quanto ancora è da ritenersi valido da quanto appare inesorabilmente datato e legato a una visione impropria o distorta del messaggio rossiniano, ma si è risaliti alle radici ideologiche di una drammaturgia per ricercare una chiave di lettura consona a rendere il senso di capolavori tanto complessi e singolari.

L'aspetto vocale ha trovato una congrua soluzione nel recupero dell'esperienza belcantistica, espressa in un virtuosismo d'alto segno, ca-

Frontespizio dello spartito nella riduzione per canto e pianoforte, edito a Lipsia da Kistner (Collezione Ragni, Napoli)

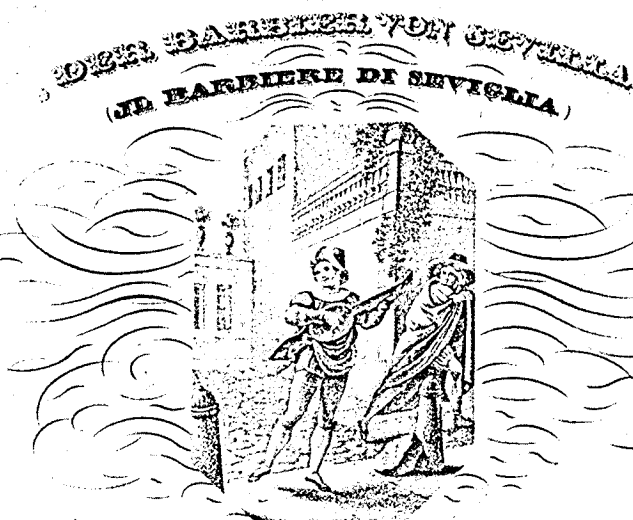


Figure: Ich bin das Excentrum der schönen Welt.
 Komische Oper in zwei Aufzügen
 in Musik gesetzt
 und für das **Pianoforte** eingerichtet

von
J. ROSSINI.

*Neu-vervollständigte Uebersetzung italienisch und deutsch
 mit allen eingelegten Noten.*

N. 17802

K

18. 51006

Lipszig, bei Th. Kistner.

pace di dar vita e immagini a un canto idealizzato e aristocratico. L'aspetto strumentale ha identificato nella trasparenza e nel brillio di un'orchestra impreziosita dall'apporto solistico dei legni e vivacizzata dagli staccati scoppiettanti degli archi il risultato di un dinamismo agogico irresistibile. L'aspetto drammaturgico ha localizzato nel rifiuto del gesto realistico e della situazione scontata la strada per risalire alla matrice del sentimento e raggiungere l'assoluto.

Il risultato dell'operazione Rossini consegna all'ascoltatore d'oggi un compositore elitario e difficile (inaspettatamente difficile se si considera l'apparente semplicità dell'approccio), conservatore nella forma e rivoluzionario nella sostanza, in bilico fra un passato che si rifà al distacco oggettivo dei classici e un futuro che, saltando a piè pari l'esperienza romantica, ricorre a figure della cultura contemporanea quali ambiguità, astrazione, metafora cosparsa del sale dell'ironia, agitate dal vento della follia. Sulla scia delle edizioni critiche rossiniane si è diffusa una disciplina, la filologia musicale, che in Italia contava pochi adepti giacché il melodramma, basato su partiture aleatorie pronte ad adattarsi alle esperienze più disparate, sembra refrattario alle esigenze puntigliose dell'ordinatore di testi.

La filologia musicale raccoglie lodi e consensi, ma anche diffidenze e rifiuti: soprattutto da parte di musicisti che temono che il rigore scientifico riduca la libertà dell'interprete, costretto al rispetto di un testo appiattito dall'ossequio alla lezione primigenia.

Chi ha consuetudine con gli autografi dei grandi maestri sa invece che l'abitudine a decifrare i segni dettati dall'ansia febbrile della creazione artistica, punto di partenza della ricerca filologica, porta alla tolleranza

za e alla discussione, conseguendo un senso di libertà e di autonomia del tutto inattese.

La frequentazione dei manoscritti insegna che il testo che si cerca di restituire al dettato originario esprime soltanto una parte della volontà del compositore, egli stesso prigioniero di convenzioni grafiche incapaci di rendere appieno la folgorazione dell'intuito. La filologia dimostra che il manoscritto non trasmette messaggi conclusivi, da conservare e riprodurre immutabili nei secoli. L'immaginazione dei grandi oltrepassa segni convenzionali che risentono di pratiche esecutive, di atteggiamenti estetici, di consuetudini consacrate dalle mode. La capacità di intuire il futuro, la prerogativa di parlare un linguaggio sempre contemporaneo, familiare anche alle generazioni a venire, fanno sì che nelle pieghe delle frasi musicali tracciate dall'inchiostro si possano cogliere intenzioni, novità, intuizioni impossibili da tradurre in simboli tipografici.

Nei manoscritti del genio si colgono invenzioni grafiche, nuovi codici espressivi, colori strumentali mai uditi, soluzioni tecniche che anticipano e stimolano l'evoluzione: elementi che le edizioni critiche più avvertite cercano di conservare e porre in rilievo. Lungi dal costringere lo sguardo al passato, il manoscritto suggerisce all'interprete aperture per rinnovare tradizioni obsolete e promuovere avventure stimolanti, capaci di rendere meglio comprensibile all'ascoltatore il messaggio di capolavori lontani nel tempo. La pratica della filologia, l'esame del documento, lo sforzo di ripercorrere in intima comunione con l'autore il tormentoso processo della creazione conquistano all'interprete una serenità di giudizio, un rispettoso distacco dal tracciato di un testo solo parzialmente in grado di rendere la complessità dell'intuizione, che si

traducono in una fresca ricerca di traguardi espressivi. La certezza che al di là dei segni convenzionali sia possibile intravedere nei codici immagini non traducibili, spinge il musicista-filologo a rifiutare un pedissequo rispetto al testo per arrischiarsi nel dominio del probabile. Certe proposte, che, a prima vista, possono apparire discutibili, confortate dall'approfondimento filologico si rivelano soluzione giusta per calarsi più a fondo nel pensiero dell'autore e riportarlo alla luce oltrepassando il limite delle convenzioni.

Il termine ultimo della filologia non è dunque quello di restituire un testo rigido e intoccabile nella sua garantita genuinità. Il musicista deve partire dalle certezze di una lezione autentica per ricavarvi quei suggerimenti, quelle sollecitazioni che portino al superamento della lettera per cogliere l'essenziale. E' ancora al filologo che tocca andare oltre il testo da lui stesso pazientemente disposto per provvedere gli incentivi che portino al suo superamento, consentendo nuove proposte interpretative, favorendo l'evoluzione del gusto e della tecnica. Lui solo avrà la prudenza e la costanza per ridurre il rischio dell'arbitrio, la tentazione dell'illecito. La lunga convivenza col manoscritto, dove un rapporto d'amore viene a sommarsi all'iniziale rispetto, garantisce le indispensabili cautela e serietà.

Queste nuove frontiere richiedono l'impegno a superare l'ambito mentale del musicologo puro per entrare in quello assai meno governabile dalla ragione del musicista.

Il filologo dovrà rompere gli argini della razionalità e della erudizione per addentrarsi, anch'egli come l'autore, nel campo minato dell'intuizione e della fantasia.

Per incidere positivamente sul costume esecutivo, la filologia musicale dovrà essere, oltreché una

LE BARBIER DE SÉVILLE,

O U

LA PRÉCAUTION INUTILE,

COMÉDIE EN QUATRE ACTES.

Par M. DE BEAUMARCHAIS.

REPRÉSENTÉE & tombée sur le théâtre de la Comédie
Françoise aux Tuileries, le 23 de février 1775.

..... Et j'étois pere, & je ne pus mourir!
(Zaire, acte II.)



A NEUCHÂTEL,

De l'imprimerie de la Société Typographique.

M. DCC. LXXV.

Frontespizio e personaggi della commedia *Le barbiere de Séville ou La précaution inutile* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, da cui venne tratto il soggetto per *Il barbiere di Siviglia* (Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)

scienza esatta e una disciplina rigorosa, una sonda introdotta nel mondo misterioso e indefinibile dell'artista. Dovrà farsi carico del recupero di lezioni autentiche e di prassi esecutive legate alla storia dell'opera riproposta e insieme identificare e suggerire gli strumenti idonei per una sua appropriata traduzione ai contemporanei.

I compositori stessi prevedevano per le loro opere un ampio spettro di aleatorietà. *Il barbiere di Siviglia* ne è buon testimone. Rossini non si è certo scandalizzato che la protagonista femminile, Rosina, mutasse il ruolo vocale sin dalle prime riprese dell'opera, trasformandosi da mezzosoprano in soprano (con relativi rimaneggiamenti per adattarsi alla

~~*

PERSONNAGES.

(Les habits des acteurs doivent être dans l'ancien costume espagnol.)

LE COMTE ALMAVIVA, grand d'Espagne, amant inconnu de Rosine, paroit au premier acte en veste & culotte de satin, il est enveloppé d'un grand manteau brun, ou cape espagnole; chapeau noir rabattu, avec un ruban de couleur autour de la forme. Au second acte, habit uniforme de cavalier, avec des moufflures & des bottines. Au troisième, habillé en bachelier, cheveux ronds, grande fraise au cou; veste, culotte, bas & manteau d'abbé. Au quatrième acte, il est vêtu superbement à l'espagnole, avec un riche manteau; par-dessus tout, le large manteau brun dont il se tient enveloppé.

BARTHOLO, médecin, tuteur de Rosine: habit noir, court, boutonné; grande perruque; si naise & manchettes relevées; une ceinture noire; & quand il veut sortir de chez lui, un long manteau écarlate.

ROSINE, jeune personne d'extraction noble, & pupille de Bartholo; habillée à l'espagnole.

FIGARO, barbier de Séville, en habit de naxo Espagnol; la tête couverte d'une vesicille, ou pilet; chapeau blanc, ruban de couleur autour de la forme; un fichu de soie, attaché fort lâche à son cou; gilet & haut-de-chaussée de satin, avec des boutons & boutonsnières frangés d'argent; une grande ceinture de soie; les jarretières nouées avec des glands qui pendent sur chaque jambe; veste de couleur

A

tranchante, à grands revers de la couleur du gilet; bas blancs & souliers gris.

DON BAZILE, organiste, maître à chanter de Rosine; chapeau noir rabattu, soutanelle & long manteau, sans fraise ni manchettes.

LA JEUNESSE, vieux domestique de Bartholo.

L'ÉVEILLÉ, autre valet de Bartholo, gargon niais & enlorné. Tous deux habillés en Galiciens; tous les cheveux dans la queue; gilet couleur de chanouis; large ceinture de peau avec une boucle, culottes bleues & veste de même, dont les manches, ouvertes aux épaules pour le passage des bras, sont pendantes par-derrière.

UN NOTAIRE.

UN ALCADE, homme de justice, avec une longue baguette blanche à la main.

PLUSIEURS ALGOUAZILS & VALETS avec des flambeaux.

La scène est à Séville, dans la rue & sous les fenêtres de Rosine, au premier acte; & le reste de la pièce dans la maison du docteur Bartholo.



nuova tessitura); né che alcune arie venissero sostituite con altre composte da chissà chi (vedi l'aria di Bartolo «A un dottor della mia sorte» spesso rimpiazzata con «Manca un foglio» di Pietro Romani); o cantate da personaggi diversi da quelli cui erano destinati (l'aria finale di Almaviva «Cessa di più resistere» che Philip Gossett informa esser passata alla Righetti-Giorgi, prima interprete di Rosina, dopo essere stata abbassata di quattro toni!). Per quanto riguarda i ritocchi alla strumentazione subiti dalla partitura del *Barbiere*, passata da un organico cameristico trasparente a una compagine tardo ottocentesca con tromboni e timpani, si è già detto. Il compositore metteva tutto questo in conto alle consuetudini correnti, che obbligavano a adattare l'opera lirica a situazioni obiettivamente molto diverse fra teatro e teatro, fra pubblico e pubblico. Cambiavano gli organici orchestrali e corali, ma soprattutto cambiavano le caratteri-

stiche degli artisti scritturati cui venivano affidati ruoli concepiti per cantanti di diversa vocalità. Le compagnie di canto non venivano scritturate in base al repertorio da rappresentare ma, al contrario, erano le opere prescelte che dovevano essere "accomodate" alle possibilità degli interpreti vocali. Per tacere di altre più fatue servitù, quali richieste di impresari e committenti, capricci di Dive e Divi di turno.

La storia che Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais ha immaginato e che Wolfgang Amadeus Mozart e Gioachino Rossini hanno consegnato all'immortalità è ambientata a Siviglia, città senza tempo dove una straordinaria civiltà architettonica riverbera bagliori di incanto sul vicolo più modesto, animandolo di vita. L'attività domestica, come in tante città dell'assolato meridione, si proietta nelle strade e nelle piazze dove ricchi e poveri, colti e analfabeti, si mescolano senza pregiudizi e senza barriere. Personaggi che respirano il futuro (Figaro, Rosina,



Ritratto di Emma Albertazzi in costume di Rosina. Litografia Thierry da un disegno di E.C. Fechner, Parigi 1837 (Casa Natale di Rossini, Pesaro)



Ritratto di Fanny Tacchinardi-Persiani in costume di Rosina. Da *Les Beautés de l'Opéra*, Parigi 1845 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

Almaviva) si scontrano ogni giorno con le pigrizie di ieri (Bartolo, Basilio, Berta). Tra i luoghi canonici di incontro, dove prendono avvio conoscenze e amicizie, dove si scambiano notizie e pettegolezzi e si tessono trame, la bottega del barbiere è certamente osservatorio privilegiato. Un personaggio irrequieto come Figaro trova occasioni per maturare progetti ambiziosi.

Figaro è un barbiere molto particolare. Anche se Cesare Sterbini, il librettista di Rossini, non ne fa cenno, Beaumarchais ci dice dei suoi trascorsi di letterato e commediografo. L'insuccesso lo induce a ritirarsi a Siviglia e a ridimensionare le ambizioni. Ma l'intraprendente giovanotto scorda presto la frustrazione e si afferma protagonista: mediatore di sponsali, consolatore di fanciulle e vedovelle, «barbiere, par-rucchier, chirurgo, botanico, spezial, veterinario», cerusico, faccendiere...

Nella celebre cavatina di sortita (un uragano di facelle ritmiche e vocali che deve aver sconvolto lo spettatore della "prima" abituato alla grazia sentimentale di Paisiello), Figaro non esalta il benessere che il solerte e intelligente attivismo gli ha meritato, bensì l'ingegnosità e lo spirito di iniziativa che l'hanno elevato a una posizione sociale sconosciuta alla sua classe.

*Pronto a far tutto la notte, il giorno
Sempre d'intorno in giro sta...*

Tutti mi chiedono

Tutti mi vogliono...

*Pronto, prontissimo son come il fulmine,
Sono il factotum della città.*

Con questa presentazione Rossini cancella il personaggio dal novero di quegli intriganti, anche ingegnosi, che mai mancano in una storia buffa e lo iscrive tra i protagonisti del moderno *self-made man*. Per lui dispone un canto perentorio e innovativo anche nel timbro e nella tessi-



Ritratto di Giulia Grisi in costume di Rosina. Litografia, Parigi 1835 ca. (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

tura che sigla la nascita del baritono brillante, sostituito d'ora in avanti dell'eterno basso buffo. Il suo rapporto con il Conte Almaviva è rispettoso, mai servile; quello con Bartolo e Rosina è d'uomo libero, senza complessi, disposto a seguire con determinazione e astuzia le cause che lo entusiasmano.

In ciò diverso da Basilio, il contraltare al seguito di Bartolo, privo di dignità e ambizioni, interessato soltanto al denaro, e per esso disposto a sacrificare intuizioni geniali quali quella esposta nella paradossale

lievitazione della Calunnia. Senza lo straordinario successo di quest'aria Basilio sarebbe personaggio di contorno, lontano dall'immensa popolarità che lo circonda.

Rosina, così diversa dalle ragazze del suo tempo, impastate d'ipocrisia e di falsi pudori, incarna una figura femminile sconosciuta ancora alle scene del melodramma. Non ha remore nel confessare all'ignoto corteggiatore il suo palpito d'amore, ma insieme pretende chiarezza e lealtà: «Le vostre assidue premure hanno eccitata la mia curiosità... Procurate di indicarmi... il nome, il vostro stato e le vostre intenzioni». Anche per Rosina Rossini trova accenti capaci di sottrarla allo stereotipo della giovine perseguitata dal dispotico tutore, proponendola come donna volitiva e indipendente che alterna, per calcolo o per ingenuità, momenti di ribellione a gesti di sconcerto, alzate d'orgoglio a lacrime indispettite, iniziative intraprendenti a disarmanti tenerezze. Pur sbiadita rispetto al protagonismo multiforme di Isabella, Clarice o Fiorilla, Rosina è lontana dalla manierata svenevolezza di tante innamorate dell'opera buffa e non sorprende che la sincerità di sentimenti e atteggiamenti lontani dal conformismo convincano il Conte Almaviva a trasformare l'ennesima avventura in un vero incontro d'amore.

Giunto in Siviglia per inseguire il capriccio, ne ripartirà avviato a un matrimonio fuor dalle regole: per la prima volta su un pubblico palcoscenico un grande di Spagna sposerà una non titolata, suscitando proteste dei benpensanti e della censura. L'effimera serenata con strumenti prezzolati «Ecco ridente in Cielo spunta la bella aurora», tante volte declamata con successo nei corteggiamenti, lascia subito il posto a un canto commosso e sincero «Se il mio nome saper voi bramate», improvvisato col semplice supporto della



Ritratto di Manuel Garcia, primo interprete dell'opera nel ruolo di Almaviva. Litografia di Engelmann, Parigi 1822 ca. (Collezione Bruson, Paris)

chitarra a sottolineare la spontaneità del sentire. Per rendere evidente e inequivocabile il cambiamento intervenuto nell'animo di Almaviva, Rossini ricorre all'espedito rarissimo di accostare in successione immediata due romanze per lo stesso interprete. Almaviva si stacca così dai tanti "amorosi" che nell'opera comica rivestivano ruoli secondari rispetto a quello dei canonici buffi. Favorito dalla disponibilità di un grande baritenore, Manuel Garcia, Almaviva non è più il sospirato tenorino di grazia della tradizione e,

sfoggiando voce e timbro virili, affronta un ruolo di prima grandezza che gli assicura rilievo congruo a vestire i panni impegnativi del Grande di Spagna. Nella prima rappresentazione romana del 1816 l'opera potrà così titolarsi «Almaviva, o sia L'inutile precauzione», per attenuare il risentimento degli ammiratori di Paisiello, autore di un altro celebrato *Barbiere di Siviglia*. La presenza di Almaviva viene accentuata in queste rappresentazioni pesaresi dal reinserimento della grande aria tripartita «Cessa di più resistere», tanto difficile, alla fine di un ruolo impegnativo e faticoso, da venir spesso accantonata, inducendo Rossini a spostarla nella *Cenerentola*, dove diventa il brillante Rondò



Ritratto di Giovanni Paisiello che musicò *Il barbiere di Siviglia* su libretto di Giuseppe Petrosellini; Cesare Sterbini trasse anche da quest'opera il soggetto per il libretto musicato da Rossini. Incisione di L. Bridi (Collezione Cavallari, Milano)

finale della protagonista.

Bartolo, il più classico dei personaggi buffi, è figura centrale dell'opera, cui viene assegnata la responsabilità di definire il tasso di comicità, la cifra del divertimento. Rossini lo vuole codino e sospettoso, ma gli fa dono di un rilievo vocale (nella difficile aria tripartita «A un dottor della mia sorte» che spazia da un canto fortemente sbalzato a un vorticoso sillabato virtuosistico) che lo innal-

za a ruolo di prima grandezza. Stimato professionista, medico facoltoso e ben introdotto, Bartolo rappresenta con bizzosa caparbietà la casta destinata a cedere privilegi e potere alle impazienze liberate dai sovvertimenti sociali. Il suo gretto conservatorismo lo spinge a esercitare un dispotismo autoritario su una piccola corte di frustrati, mortificando a volte il suo status.

La fedele Berta viene confinata a una subalternità senza speranza e Ambrogio spegne la parola in inarrestabili sbadigli. Bartolo si confida solamente con Basilio, sorta di moderno persuasore occulto a mezza via fra l'istrione e il saggio. La sua intelligenza, la sua prontezza a cogliere per primo le situazioni, a sco-



Zuchelli / Barbiere 1829.

Già viene l'oro già vien l'argento

E di me stesso maggior mi fa,

piuttosto che per semplice cupidigia. Rosina non se ne cura: pur erede di una cospicua dote non fa nulla per difenderla dall'avidità di Bartolo che, sposandola, gliela vorrebbe sottrarre. Del denaro evoca l'immagine, in negativo, solo quando sospetta che il suo Lindoro possa averla tradita «per venderla alle voglie di quel suo vil Conte Almaviva».

Quanto al Conte, il Duetto con Figaro del primo atto e il Quintetto del secondo mostrano con quale disinvoltura, assenza di scrupoli e arroganza il ricco maneggi il denaro, aggiungendovi ancora la spensieratezza dissipatoria del giovin signore. Almaviva conosce bene il valore corruttivo del denaro, tant'è che quando vuole nascondere a Rosina la vera identità se ne spoglia: «Rico non sono ma un cuore vi dono» per essere certo che Rosina lo ami per quello che è e non per le «le ricchezze e i titoli del Conte Almaviva». Basilio ne è avido e lo ricerca senza ritegno. La sua venalità, al contrario di quella di Figaro, è però senza ambizioni. Quando Bartolo non coglie il potenziale corrosivo racchiuso nella teorizzazione della calunnia, egli abbandona il progetto senza discutere, con un commento che dietro l'apparente cinismo nasconde un'ombra di tristezza: «Vengan denari: al resto son qua io».

Anche Bartolo insegue il denaro contro la dignità. Quando, a fine opera, allo smarrito balbettio «Ma... e la dote? Io non posso...» Almaviva ribatte «Va te la dono. Io di dote bisogno non ho», Bartolo esce in una squallida risata di soddisfazione.

Il filone principale della commedia, quello amoroso, è condotto per via indiretta e traslata, ricorrendo a messaggi epistolari, ambasciate, serenate, allusioni, contatti rapidi e timorosi, doppi sensi cifrati (fondamentale quello del titolo «del nuovo



Ritratto di Felice Pellegrini in costume di Figaro. Litografia Pacini da un disegno di J. Parent, Parigi 1820 ca. (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

Pagina a fronte: Vincenzo Santini in costume di Figaro per la rappresentazione dell'opera a Parigi (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

dramma in musica», «*L'inutile precauzione*»). L'amore tra Rosina e Almaviva si nutre di ingredienti sconosciuti alle storie di passione. I due giovani si trovano soli soltanto per brevi istanti, cosicché il discorso amoroso viene costruito per frammenti, deduzioni, emozioni indirette, risultandone una dimensione surreale, fascinosa nella sua calcolata discrezione.

Gli amanti di Rossini, anche quelli del Rossini "serio", non si dilungano mai in effusioni, ma Rosina e Almaviva sembrano sorpassare ogni limite. Il gioco del desiderio si fa talmente sottile ed esasperato che nel terzo finale (in realtà un vero e proprio duetto d'amore col contrappunto ironico di Figaro) i due giova-

*Costume de SANTINI, rôle de FIGARO,
dans le Barbier de Séville, opéra.*

Th. Riquet barbiere.



Blancard sc.

Chez Hudevar Martinet, Libraire, rue du Coq, N° 23 et 25, à Paris.

ni, finalmente accostati, dimenticano effusioni e parole d'amore e, straniati da ciò che li attornia, si rifugiano nell'estasi di un canto liberato da ogni senso logico vocalizzando su fonemi.

Il contrasto generazionale fra i personaggi del *Barbiere* trova puntuale riscontro nell'invenzione teatrale. Quelli del mondo di ieri tendono alla caricatura e si muovono in un ambito psicologico generico e scontato; quelli che incarnano tipologie nuove hanno comportamenti realistici, anche nel divertimento, che pretendono coerenza e credibilità. I primi si possono facilmente ascrivere al mondo fantasioso del *comique absolu* caro alla Commedia dell'Arte; i secondi appartengono al *comique significatif* che contrassegna la moderna commedia di carattere, nata dalla lezione di Molière e di Goldoni. Queste tendenze contrapposte, che convivono in un intreccio inestricabile alimentato dal ricorso all'antico meccanismo del travestimento, rendono difficile la ricerca di una chiave di lettura unitaria, di una cifra di convincente coerenza. Esse danno origine a interpretazioni opposte. Le une privilegiano le sottolineature buffe, le trovate a briglia sciolta che muovono il riso ma mortificano il tono elegante e raffinato dell'ispirazione rossiniana e immiseriscono i significati di una storia intelligente. Le altre, più attente ai contenuti psicologici e sociologici del dramma, tendono a imbrigliare i momenti dell'astrazione per meglio far risaltare gli aspetti della commedia, anche dove è improbabile costruire attorno al personaggio o alla situazione un credibile coefficiente di verità.

Il contrasto nasce dal testo letterario piuttosto che dalla partitura musicale e trova giustificazione nei cambiamenti che il librettista Sterbini ha dovuto introdurre rispetto all'originale di Beaumarchais per

provvedere al compositore i concertati d'obbligo nella rigorosa successione delle forme chiuse rossiniane. E' infatti nel grande Finale Primo che comincia a manifestarsi quella dicotomia di comportamenti stilistici che fanno del *Barbiere di Siviglia* un'opera problematica.

Nella commedia l'atto termina quando Almaviva, prima di lasciare la casa perché lo stratagemma di farsi ospitare come «ufficiale del nuovo reggimento» viene vanificato dal «brevetto» che esenta Bartolo dall'incombenza, cerca di consegnare a Rosina un biglietto. La manovra viene intercettata da Bartolo che, partito il Conte, pretende di vedere il messaggio. Rosina riuscirà a sostituirlo destramente con altro, sicché il sipario si chiude con lo scorno del tutore. L'episodio, circoscritto a due personaggi, non poteva evidentemente soddisfare le esigenze di una chiusa d'atto di opera lirica. Sterbini dovette così inventare azioni che consentissero di riportare in scena gli interpreti e il coro per un finale che concludesse degnamente gli oltre 90 minuti dell'atto primo. Nasce così la baruffa che farà accorrere «la forza» e si tramuterà nella strepitosa confusione del «Mi par d'esser con la testa in un'orrida fucina».

I versi di Sterbini non hanno la finezza introspettiva dei dialoghi di Beaumarchais, né del resto la nuova situazione gliene offrirebbe il destro, sicché ci troviamo di fronte a frasi e circostanze da libretti d'opera comica, non diverse da quelle che hanno dato luogo allo strepitoso Finale Primo dell'*Italiana in Algeri*. Rossini, invitato all'astrazione del gioco, allo scatenamento della follia, non perde l'occasione di una nuova folgorante invenzione, tra le sue più

Giuseppe De Begnis in costume di Don Basilio per la prima dell'opera a Parigi (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

AP ,role de BAZILE,
dans le Barbier de Séville.





Giuseppina Ronzi-De Begnis in costume di Rosina per la prima dell'opera a Parigi (Casa Natale di Rossini, Pesaro)



Henriette Sontag in costume di Rosina per la rappresentazione dell'opera a Parigi (Casa Natale di Rossini, Pesaro)

belle. Ma, drammaturgicamente parlando, i personaggi che assordano l'ufficiale della guardia scavalcandosi l'un l'altro nell'irresistibile scioglilingua intonato da Bartolo «Questa bestia di soldato mio signor m'ha maltrattato»; che trascolorano nello stupefatto «Freddo ed immobile come una statua»; che impaziano nella confusione dell'«orrida fucina» non sono più il Conte d'Almaviva, il Dottor Bartolo, il Maestro Basilio, il Cittadino Figaro bensì anonime, divertenti macchiette tratte dall'infinita galleria dell'opera comica tradizionale.

Se Rossini si fosse limitato a questa intromissione nel *comique absolu*, il contrasto stilistico non sarebbe stato grande poiché i raggiungimenti musicali di questa stretta sono così alti da motivare ampiamente una sorta di straniamento generale, conseguendone un efficacissimo *coup de*

théâtre. Rossini e Sterbini, rotti gli argini dell'ossequio a una cifra vincolante, si permisero nel secondo atto più pesanti incursioni nella farsa, sollecitati dal travestimento d'Almaviva, rischiando di non allineare l'invenzione musicale a una dimensione psicologica adatta al realismo della vicenda.

Rossini stesso sembra indicarci la via per conciliare i contrasti. Come aveva fatto l'anno precedente con *Elisabetta regina d'Inghilterra*, egli compie col *Barbiere* un'operazione disinvoltata che si trasforma, per gli insondabili apporti del genio, in mirabile traguardo di poesia. Per *Il barbiere di Siviglia*, infatti, fa ricorso ad autoimprestiti di inconsueta ampiezza, tratti da opere serie, da cantate celebrative, da farse. Poiché le pagine riutilizzate, distribuite sull'intero arco dell'opera, interessano una percentuale considerevo-

le dei pezzi musicali, stupisce che non ne sia risultato un centone incongruente. Giacché non è lecito attribuire al caso la genesi di un capolavoro - né di caso isolato si tratterebbe - si deve concludere che la morfologia rossiniana, il modo di organizzare le microstrutture del suo linguaggio siano tali da sottrarsi alle leggi del musicista e dell'operista. La peculiarità di un vocabolario musicale che deve alla estrema semplicità dei suoi componenti la conquista di una asemantichità assoluta e quindi di un'ambivalenza espressiva senza limiti, pone il lessico rossiniano al riparo dall'insidia delle contraddizioni. Il compito di sconfiggere l'anonimato della struttura cellulare è assolto da un elemento che si configura come tratto caratteristico e personale: l'ornamentazione vocale. L'impiego di una fioritura di illimitata fantasia, di infinita varietà di formule che trova il comune denominatore in un virtuosismo condotto ai traguardi estremi da un acrobatismo capace di sprigionare ogni tipo di reazione emotiva, consente al canto rossiniano di coprire l'intera gamma dell'espressione.

Ne deriva un canto stilizzato ed emblematico, guidato dalla razionalità del cervello piuttosto che dai moti del cuore, restio a ricalcare l'enfasi della parola declamata, sovente scomposta in melismatiche volute. A questo canto giova il recupero della prassi belcantistica di variazioni e cadenze, per piegarlo più facilmente alle ragioni espressive dell'interprete. Vestire le cadenze, nei punti stabiliti dal compositore con l'arresto della corona, o variare i *da capo*, laddove la frase vocale si ripresenta identica, è un modo, a volte il solo modo, per mutare espressione, per accrescere la tensione, per sottolineare con ulteriore evidenza l'affetto celebrato.

Il canto rossiniano non rinuncerà

mai alla matrice belcantistica fondata su un tecnicismo sublime che attiene alla categoria dell'astratto ed è l'esatto contrario di ogni domanda di realismo. Per questo canto Rossini rinuncerà a inoltrarsi nel dominio romantico, dove *esprimere* un sentimento conta a volte più del sentimento stesso.

Se il compositore riesce a cucire in un discorso senza smagliature un assemblaggio di frammenti eterogenei, perché mai non dovrebbe riuscirci l'interprete, il cui compito è tanto più leggero?

Basterà leggere l'opera come una trama splendidamente congegnata dove la gioiosa allegrezza che promana da una musica felice si sostituisca al divertimento che si esaurisce nell'automatismo della risata.

Alberto Zedda

Luigi Lablache in costume da Figaro
(Museo Teatrale alla Scala, Milano)



L. Lablache
ala Barbier von Sevilla.

The Barber reconsidered

More than twenty years after it first saw the light of day, the critical edition of Il barbiere di Siviglia, the first ever to be undertaken of an Italian opera from the early nineteenth century, is being introduced into the repertory of the Rossini Opera Festival.

It is worthwhile stressing the event because the desire of Ricordi's to publish this score opened the doors to a new era in the printing of critical editions of Italian operas basic to the repertory. Since it appeared on the market, publishing houses have greatly increased the attention given to critical editions: today activities involving the publishing of the operas of Rossini, Verdi, Bellini, Donizetti and other masters of Italian opera are flourishing.

The enormous popularity enjoyed by this masterpiece has greatly influenced the impact of this critical edition on audiences and critics all over the world: Il barbiere is still amongst the most frequently performed of operas, and the familiarity of the music has enabled people to appreciate at once the difference between the revised text, so clean and sharp in its limpid, classically chaste flow, and the "traditional" versions, overburdened with colourings and coarsened by incrustations of doubtful provenance in the vocal and orchestral parts.

The novelty seemed quite dazzling at La Scala in 1968, when the overhauled score was performed for the first time, for which credit must be

given to the sensational conducting of Claudio Abbado, a devoted knight-errant of the new spirit of critical enquiry: the opera presented itself in a refreshed and rejuvenated guise, glittering with aristocratic brilliance and with a lightness reminiscent of chamber-music. This same surprising effect, as of a revelation, was repeated in Abbado's next Rossinian ventures, La Cenerentola and L'Italiana in Algeri, both performed in their critical editions. There is no doubt that Abbado's talent and enthusiasm have contributed to the success of Ricordi's promotion of these critical editions, just as these have benefitted from Gianfranco Mariotti's enlightened decision to perform the critical editions of the Rossini Foundation in worthy fashion on the various stages of the Rossini Opera Festival; without these enthusiasts, the conversion of the lessons to be learnt from the published critical editions into a carefully studied and rigorously authentic performing practice, enforcing a thorough re-studying of visual and musical interpretation, would have proceeded much more slowly and much more tortuously. Much has always been said and written about the desirability, or rather the necessity, for critical editions of the operas in the Italian repertory, especially for those preceding the promulgation of the laws concerning authors' rights in 1866, laws that encouraged the rapid diffusion of printed editions. Many of these



Il Barbiere di Siviglia

OPERA BUFFA IN DUE ATTI. MUSICA DEL SUO MAESTRO

ROSSINI

ridotta per il Cembalo solo.

4^a Oper.

Zweite verbesserte und vermehrte Original-Ausgabe.

117

117

Vienna. Gedruckt bei M. L. Leidesdorf. Kärnthnerstrasse, N° 911.

printed scores were of operas that had been composed decades before, and frequently were not based upon the autograph manuscript score, of which all trace might perhaps have been lost, but on copies that had been used for performances in the theatre. This is exactly what happened in the case of *Il barbiere di Siviglia*, composed in 1816 and published by Ricordi in the 1880's, when Rossini had been dead for years, the edition being based upon the manuscript full score in use at La Scala, because the autograph, which has since turned up in the library of the Bologna Conservatory (today the Civico Museo Bibliografico Musicale), could not be traced at the time, as it was bound up in the affairs of the estate of Bajetti, the friend to whom Rossini had given it.

The job that was done, using the

Frontespizio dell'opera completa per canto e pianoforte. Vienna, Sauer & Leidesdorf, 1825 ca. (Collezione Ragni, Napoli)

Scala's manuscript (Ricordi's, before setting up as a publishing house, were the official music copyists to La Scala and later took over the theatre's priceless archives) was as accurate as could be realized at that time and was not without a certain degree of authenticity, because Rossini had probably heard, unprotestingly, this version with alterations (including the addition of a second oboe, a trombone and timpani; the elimination of the second piccolo and of the guitars - replaced by the harp - and of the sistra - replaced by the triangle; the adaptation of the woodwinds to re-distribute the parts originally given to the two piccolos

ALMA VIVA
O SIA
L'INUTILE PRECAUZIONE
COMEDIA
 DEL SIGNOR BEAUMARCHAIS
*Di nuovo interamente verificata, 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.



ROMA
 PER MORDACCHINI
 Con permesso.

Frontespizio di *Almaviva o sia L'inutile precauzione*, libretto di Cesare Sterbini per la rappresentazione a Roma, Teatro Argentina, 20 febbraio 1816 (Fondazione Cini, Venezia)

in duet, etc.) when he was in Milan for the production of *La gazza ladra* in 1817.

There have been innumerable essays and conferences on the subject of critical editions and the most disparate and peculiar proposals have been heaped up on music publishers' desks. The basic problem is to decide upon a methodology that will ensure scientific accuracy in the transcription of texts that are, by their very nature, imprecise and incomplete, without losing sight of the need for a clear and practical text that it is possible to perform without confusion. What it boils down

to is producing a score that is equally convenient to handle in a reference library or on the music stands of the performers, answering the needs both of researching musicologists and performing musicians; scores whose legibility is not obscured by a mighty horde of expression marks and editorial indications.

The critical edition of *Il barbiere di Siviglia* was produced by basing the work on such a methodology: the crucial question is our resorting to implied repetition in the case of those interpretation markings which are obviously meant to indicate to the performers that they are to execute in this manner even when the marking is not repeated. Following this criterion enabled us to eliminate thousands of useless square brackets and legato markings, limiting the printer's symbols indicating the editor's interventions to just those particular marks that represent an editorial decision for which we accept full responsibility, a deliberate choice from amongst various possibilities.

In the specific case of Rossini autographs, his indications to the performers tend to be sparse, even if they are almost always enough to give a detailed pattern for the interpretation; to multiply these indications is usually an obvious process. If we had had recourse to an apparatus of brackets, and so on, to indicate each and every one of these indications, then we should have inverted the proportion between the composer's signs and those introduced by the editor, giving rise to possible doubts as to their value and cluttering up the page with symbols. This principle has made the reading of the scores much easier without allowing any aspersions to be cast upon the accuracy and value of our procedures from the musicological point of view, resolving the stale-

Ritratto di Luigi Zamboni, primo interprete nel ruolo di Figaro. Incisione di Sasso (Collezione Cavallari, Milano)



Sasso inc.
LUIGI ZAMBONI

*Suona onorato il nome di questo
lustre Cantante, che ottenne
ogni teatro lodi ed applausi /
bellissimi modi di canto, e
l'animata sua azione
nobile e non mai esagera*

mate that had arisen in the opposing claims of music publishing and critical editions with regard to how to reconcile severe accuracy with practical necessity. The criterion of automatic repetition of the same performing indications, though tempered with every reasonable caution, has been accepted by many collections of critical editions; to name but one, the Rossini edition published by the Rossini Foundation in Pesaro.

The problems inherent in a critical edition are not restricted to cleaning up the text by meticulously correcting it, comparing it bar by bar with the autograph source, an indispensable tool for the demanding performer: since there is no manuscript that does not contain rough passages, gaps, contradictions, and actual mistakes, the editor has exercised the critical functions implicit in the definition of his work, intervening with his corrections, completing what was unfinished, and comparing the autograph with secondary sources, either printed or manuscript, restoring a logical order wherever that was missing and transferring phrasing and dynamic markings where this seemed appropriate.

Editorial insertions of this type are just those that distinguish a critical edition as opposed to a diplomatic one.

The analytical examination of Rossini's musical language imposed by critical research, the placing of a work of art in its precise historical and cultural context have influenced the manner of performing the operas, forcing us to reconsider performance practice: we have tried to discern what can be considered valid from amongst the stylistic ideas brought down to us by a mixed bag of traditions, contaminated as they are by the distortions of Romanticism and Verismo, and what, on

the other hand, appears inexorably dated and bound up with an incorrect or distorted conception of Rossini's musical message. Not only have we had to do this, but we have had to go back to the ideological roots of an entire dramaturgy in order to discover the correct interpretative style for enabling us to appreciate such complex and singular masterpieces. A suitable solution to the vocal problems has been found by going back to the *bel canto* style, expressed in virtuosity of the first water, capable of restoring to life a vanished vocal style, both aristocratic and idealized: the sparkling transparency of an orchestra enriched by the solo virtuosity of the woodwind and enlivened by the crisp staccati of the strings has led the instrumental aspect of the revival to rediscover the original, irresistible agogic dynamism. Those responsible for the dramaturgical side have concentrated upon a rejection of realistic gestures and faded clichés of stage action in order to get back to the absolute and seek out the basic truths behind the feelings portrayed.

The results of this Operation Rossini have presented today's listeners with a difficult and *recherché* composer (unexpectedly difficult, when one considers the apparent simplicity of his approach), conservative with regard to form and revolutionary with regard to content, poised between a past that emulated the objective detachment of the classics and a future that, skipping over the Romantic experience, follows such aspects of contemporary culture as ambiguity, abstraction, metaphor besprinkled with the corrosive salt of irony, the whole set vibrating with the irrational wind of madness. In the wake of the Rossini critical editions has grown up a critical science, musical philology, that had not been widely practised in Italy before,

since opera, an open from based on scores that depended on contingencies and were disposed to adapt themselves to the most widely disparate kinds of performance, seemed to be basically inimical to the punctilious operations of the textual critic. Musical philology is approved of and praised, but is sometimes viewed with suspicion and scorned, above all by musicians who fear that scientific exactitude may reduce the freedom of the interpreter, forced to respect a text that no longer represents merely an object to which purely formal homage must be paid, but has been flattened out into a basic lesson. Those who are used to handling the autograph manuscripts of the great composers know, rather, that the habit of trying to decipher the symbols scattered on the page under the impulse of the feverish haste of artistic creativity, which is the starting point of philological research, tends to teach them tolerance and the possibility of discussion, leading to a totally unexpected sense of freedom and autonomy.

Familiarity with manuscripts teaches us that the text that we are trying to restore to its pristine purity can only express a part of the composer's intentions, for he himself in the prisoner of graphic conventions incapable of fully rendering the lightning of invention. Philology demonstrates that the manuscript does not hand conclusive instructions down to us that can be preserved and reproduced without any change through the centuries. The imagination of the great artists cannot be bound by conventional symbols that smack of performance practice, of aesthetic poses, of habits consecrated by fashion. The ability to foresee the future, the property of speaking a language that will remain ever contemporary and familiar to the generations that are to

IN SEGNO DI AMORAZIONE, E GRATITUDINE PER INDEFESSA FIDELITÀ
DELLA CELEBRE VIRTUOSA SIGNORA
GELTRUDE GIORGI
CHE CON SOMMO APPLAUSO
HA SOSTENUTO LA PARTE DI PRIMA DONNA
NEL TEATRO ARGENTINA
IN ROMA NEL CARNEVALE 1866
GLI AMANTI DELLA VERITÀ.

SONETTO

Bell'armonia la cui virtù d'Averno
Le leggi infamò, e l'ira aspra compose
Quando Eulicide fuor del buio eterno
Tenne, e al saluto, e al suon d'Orfeo rispose.

Tu che riempì del tuo suon supremo
Il tutto, e stringi agl'ovanti le Spose
Le Madi al parir, ed han per te governo
In Cielo, in Terra le create cose.

Tu corai fatta del bel noster una
Cui già l'Itala Scena alto risuona
Scorgi, ed onorda tua cradell fortuna,

Bell' auspicio per l'El cinger la corona
De prima Kor, che a suo trionfo aduna
La Jillicol ognor plaudate Roma!

Del M. G. Z.

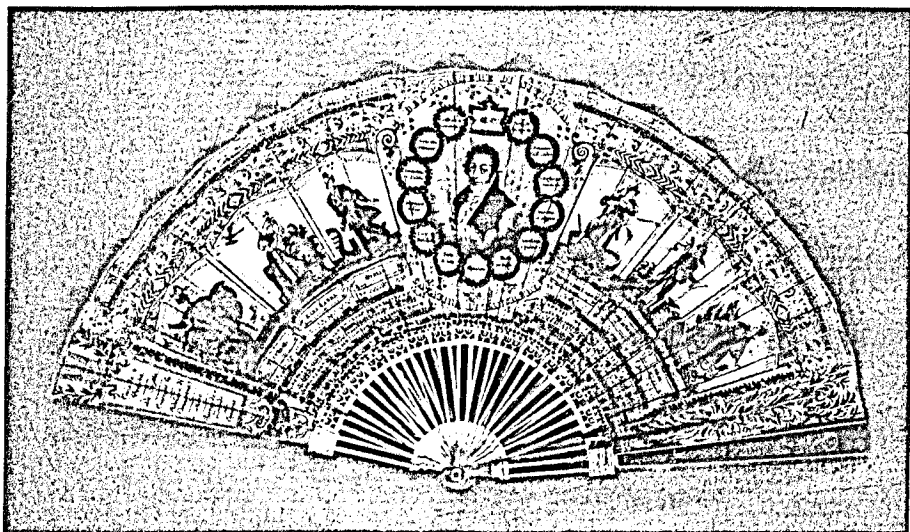
In ROMA 1866 dalla Stamperia di Pissinatti e T. Andre della Valle.

Sonetto inneggiante ai meriti di Geltrude Righetti-Giorgi, prima interprete dell'opera nel ruolo di Rosina (Collezione Cavallari, Milano)

come, cause us to be able to sense, within the folds of the musical phrases written down in ink upon the page, those intentions, new ideas, and intuitions impossible to write down in typographical symbols.

In the manuscripts of men of genius we can find graphic inventions, new codes of expression, instrumental shadings previously unheard of, solutions of technical problems that look forward to and stimulate evolution: the most sagacious critical editions seek to preserve and stress these aspects. Far from forcing the interpreter to slavishly follow the past, the manuscript inspires him to find ways to renew obsolete traditions and initiate stimulating adventures that will help to make the message of masterpieces of far distant times more readily comprehensible to modern listeners.

The practice of philology, the study



Ventaglio allegorico con personaggi da opere di Rossini ed esempi musicali da *Il barbiere di Siviglia*. Avorio e carta, 1840 ca. (Musée Carnavalet, Paris)

of documents, the effort to get into intimate communion with the composer in re-covering the ground of the tormented processes of creation endow the performer with a serenity of opinion, a respectful detachment from the letter of a score of which he will be unable to realize all the complex hidden intentions in performance, but which he will best serve by a fresh approach to a greater degree of expression. The certainty that beyond merely conventional symbols one can begin to identify pictures that cannot be expressed by such symbols urges the performing musicologist to reject a servile respect for the text and, rather, risk himself in the realms of the probable. Certain theories, which at first sight might seem far-fetched, when once supported by the further researches of the musicologist stand revealed as the best solution for realizing the composer's ideas more fully, bringing them to light in a way that would scarcely be possible if one had kept within

the strict limits of convention.

The final aim of philology is not, therefore, to restore a text that will be rigid and untouchable in its guaranteed genuineness. The musician must have an authentic source as a certain starting point for those suggestions, those hints that lead to passing beyond the letter in order to grasp the spirit of the score. The performing musicologist must know how to get beyond the text that he himself has studied and furnished, suggesting new ideas in interpretation and encouraging the development of technique and taste. He alone will have the prudence and the perseverance to reduce the risk of lapses from style. His long intimacy with the manuscript, in which the initial respect becomes enriched with feelings of love, guarantees the indispensable caution and accuracy. These new frontiers require diligence to break through the limitations of the musicologist's mentality to enter into that of the performing musician. The philologist must break down the barriers of rationality and erudition to venture, in the footsteps of the composer, into the mined territory of intuition and fantasy.



Figurini di E. Viganò per Don Basilio, Rosina, il Conte d'Almaviva e per Figaro. S.d., ma XIX sec. (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

In order to have a positive influence on performing practice, musicology must not only be a precise and disciplined scientific study, but a probe introduced into the mysterious and undefinable world of the artist. It must enrich its knowledge of the authentic musical materials and performance practices connected with the history of the opera to be performed, and at the same time identify and suggest the appropriate instruments through which the work can be suitably recreated for the pleasure of our contemporaries. The composers themselves knew that their operas would have to adapt themselves to circumstances. Il barbiere di Siviglia is a good example of this. Rossini was certainly not scandalized when the leading lady, Rosina, changed her vocal status right from the very earliest revivals of the opera, and passed from being a mezzo-soprano to a soprano (with all the necessary changes to adapt

the vocal line to the higher tessitura); nor when some arias were replaced by others composed by who knows whom (for example, Bartolo's aria «A un dottor della mia sorte» was often replaced by «Manca un foglio», by Pietro Romani); nor when they were sung by different characters from those specified (Philip Gossett tells me that Almaviva's final aria «Cessa di più resistere» was handed over to Righetti-Giorgi, the original Rosina, after it had been transposed four tones down!).

We have already described how the orchestration of the score of Il barbiere, originally conceived for a transparent chamber ensemble, was blown up into a late nineteenth-century scoring with trombones and timpani.

The composer attributed all this to current usage, which obliged an opera to adapt itself to very different conditions from one theatre to another, from one audience to another. The orchestral ensembles and the numbers of the chorus might vary, but above all singers of very differing qualities would find themselves filling roles especially composed for



artists of a particular vocal range and style. Companies of singers were not engaged on a basis of their suitability for the works to be performed, but, on the contrary, the operas selected would have to be "accommodated" to the means of the singers, not to mention other more absurd services requested by impresarios and financiers, and the whims of the star singers of the day.

The story invented by Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais and launched into immortality by Wolfgang Amadeus Mozart and Gioachino Rossini is set in Seville, a timeless city whose extraordinary, enlightened architecture reflects enchanting rays upon the meanest side-street, bringing it to life. Home life, as in many cities in the sunny south, is forced out onto the street and the piazza, where rich and poor, educated and illiterate mingle without prejudice and without barriers. Characters with one foot in the future (Figaro, Rosina, Almaviva) clash every day with the laziness of the old-fashioned characters (Bartolo, Basilio, Berta). The barber's shop is certainly a privileged ob-

servatory amongst those meeting places, sanctified by tradition, where acquaintances and friendships are born, where news and gossip is exchanged and where plots are laid. A restless character like Figaro does not lack opportunities to bring ambitious projects to maturity.

Figaro is not any old barber. Even though Cesare Sterbini, Rossini's librettist, makes no mention of this, Beaumarchais tells us of his past activities as a writer and playwright. Failure led him to retire to Seville and re-think his personal ambitions. However, the enterprising young man soon forgets his failures and becomes a social protagonist: go-between in arranging marriages, comforter of widows and maidens, «barber, hairdresser, apothecary, veterinary surgeon», surgeon and busybody... In his famous entrance aria (a whirlwind of rhythmic and vocal sparks that must have shocked the First Night audience after the sentimental grace of Paisiello), Figaro does not sing the praises of the prosperity that he has earned through his zealous and intelligent activity, so much as the in-

genuity and spirit of initiative that have raised him to a social position unknown to those of his class, turning him into the forerunner of the bourgeoisie then coming into being:

Pronto a far tutto, la notte, il giorno

Sempre d'intorno in giro sta...

Tutti mi chiedono

Tutti mi vogliono...

Pronto, prontissimo son come il fulmine,

Sono il factotum della città.

(I'm ready to do anything by day or by night, always running all over the place... Everyone asks for me, everyone wants me... I'm right and ready as lightning, I'm the town factotum.)

Introducing his character in this manner, Rossini effectively crosses him off the list of those intriguing though ingenious characters who are never lacking in an opera buffa plot, and enrolls him amongst the prototypes of the modern self-made man. He sets down for him a song both innovative and peremptory in style, timbre and tessitura, that marks the birth of the baritone brillante, who from now on will take the place of the eternal basso buffo. His rapport with Count Almaviva is respectful but never servile; towards Bartolo and Rosina he behaves like a free man, without any complexes, ready to dedicate himself with foxy determination to those causes that he can enthuse over. How different from Basilio, Bartolo's toady, lacking in dignity, interested only in money, for which he is quite ready to sacrifice that genial intuition paraded before our eyes in the paradoxical exaltation of Slander. Without the extraordinary success of this aria, Bartolo would only be a supporting role, far from the immense popularity now surrounding it.

Rosina, so different from the general run of girls of her epoch, made up of hypocrisy and false modesty, represents a female character wholly new to the operatic stage of those days.

She does not hesitate to confess her love to her unknown suitor, but at the same time she demands openness and fidelity: «Your persistent attentions have aroused my curiosity... Please be so good as to inform me of your name, your rank and your intentions». In the case of Rosina, too, Rossini manages to find accents capable of setting her apart from the stereotyped figure of the young lady persecuted by her despotic guardian, depicting her as an independent young woman with a will of her own, who vacillates, either deliberately or by reason of her ingenuousness, between moments of rebellion and gestures of despair, sallies of pride and tears of vexation, enterprising taking of the initiative and disarming tenderness. Although less interesting than Isabella, Clarice or Fiorilla with their multiform ways of taking a lead in the action, Rosina is miles away from the mannered languor of so many lovesick girls in opera buffa and we are not surprised when the sincerity of her feelings and attitudes, so different from the norm, convince Count Almaviva to transform this umpteenth amorous adventure into a story of true love.

Having arrived in Seville in pursuit of a whim, the Count will now go back home having involved himself in a matrimonial project that is totally unconventional: for the first time on a public theatrical stage a Grandee of Spain will marry a commoner, giving rise to protests from orthodox people and the censors. Having made no effect at all with his serenade «Ecco ridente in cielo», sung, as so often before, to the accompaniment of a hired band, effectively enough in the past, he tries his luck again with another, simple and moving song: «Se il mio nome saper voi bramate», which is improvised to the simple accompaniment of a guitar, to underline the sincerity of



Ritratto di Geltrude Righetti-Giorgi, prima interprete dell'opera nel ruolo di Rosina (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna)

his feelings. In order to make the change in Almaviva's feelings clear and unequivocal, Rossini resorts to the almost unheard-of expedient of placing two songs sung by the same character in quick succession. In this way Almaviva sets himself apart from the hosts of "lovers" in opera buffa who, in comparison with the comic actors, played a secondary role in the action. The availability of Manuel Garcia, a great tenor of almost baritone range, encouraged Rossini to create an Almaviva who is quite different from the sighing tenore di grazia of tradition, and, flaunting a big and virile voice, undertakes a role of the utmost importance, worthy of the

Grandee of Spain that this telling character must not be forgotten to be. For this reason, at the first performances of the opera in Rome in 1816 it was not at all incongruous to call the work *Almaviva o l'Inutile precauzione* an attempt to divert the wrath of the fans of Paisiello, composer of an earlier, celebrated setting of *Il barbiere di Siviglia*. In these Pesaro performances the presence of Almaviva is given increased weight by the inclusion of his great three-part aria «Cessa di più resistere», so difficult - coming, as it does, at the end of a demanding and exhausting role - that it was often cut, inducing Rossini to use it again in *La Cenerentola*, where it becomes the brilliant rondo finale of the leading lady.

Bartolo, the most traditionally drawn of the comic characters, is a central figure in the opera, and on his shoulders lies the responsibility

of establishing the nature of the farcial acting, the key of the comic business. Rossini wanted him to be reactionary and suspicious, but then he endowed him with a vocal importance (in the difficult three-part aria «A un dottor della mia sorte», which ranges from a strongly bouncing vocal line to a vortex of rapid patter singing demanding a high degree of virtuosity) which raises his part to that of a leading role. A respected professional man, a wealthy doctor introduced into the best society, Bartolo represents, with irascible stubbornness, the social caste destined to give up its power and privilege when faced with the upheaval of the social system. His narrow-minded conservatism leads him to exercise an authoritarian despotism over his little court of subjects, at times making himself look foolish. The faithful Berta is confined to a hopeless subordination and Ambrogio's utterances fade away into irrepressible yawning. Bartolo trusts only Basilio, something between a wise man and a charlatan. His intelligence, his readiness to be the first to grasp any given situation and to scent any plot that might be in the wind, might make a leading character out of him, but his anxiety to please his master in order to make ends meet in an existence without ambitions encourage him to accept humiliating compromises. Berta, too, comes out as a sympathetic rather than merely a marginal character thanks to her aria, a particularly successful and amusing one that Rossini set to music himself instead of relegating it, as happened on other occasions to his collaborator of the moment.

The characters in *Il barbiere*, though far from being psychologically shaded and defined, which would have been foreign to Rossini's music, are depicted with graphic precision and with an engaging per-

sonality, and it is natural to think of them as belonging to the world of the comedy of manners rather than to the more circumscribed world of farce. If they lack the weight, the disturbing ambiguity of Leporello, Zerlina or Don Alfonso, they are certainly worlds away from the conventional puppets of Neapolitan opera buffa or the *Commedia dell'Arte*. Because of the logical behaviour and the undoubted specific weight of characters so accurately portrayed, the story belongs to the realm of elegant and cultured realism: just that realism that Rossini's abstract vocabulary seeks, in general, to avoid. The different attitude to money, so frequently mentioned during the course of the opera, serves further to differentiate the young people from the old.

Figaro has enormous respect for it and attributes to it traumaturgical powers: «Ah, non sapete i simpatici effetti prodigiosi che... produce in me la dolce idea dell'oro» (Ah, if only you knew the delightful and wondrous effects that the sweet idea of gold produces in me), but he needs it to help him to rise in the social scale:

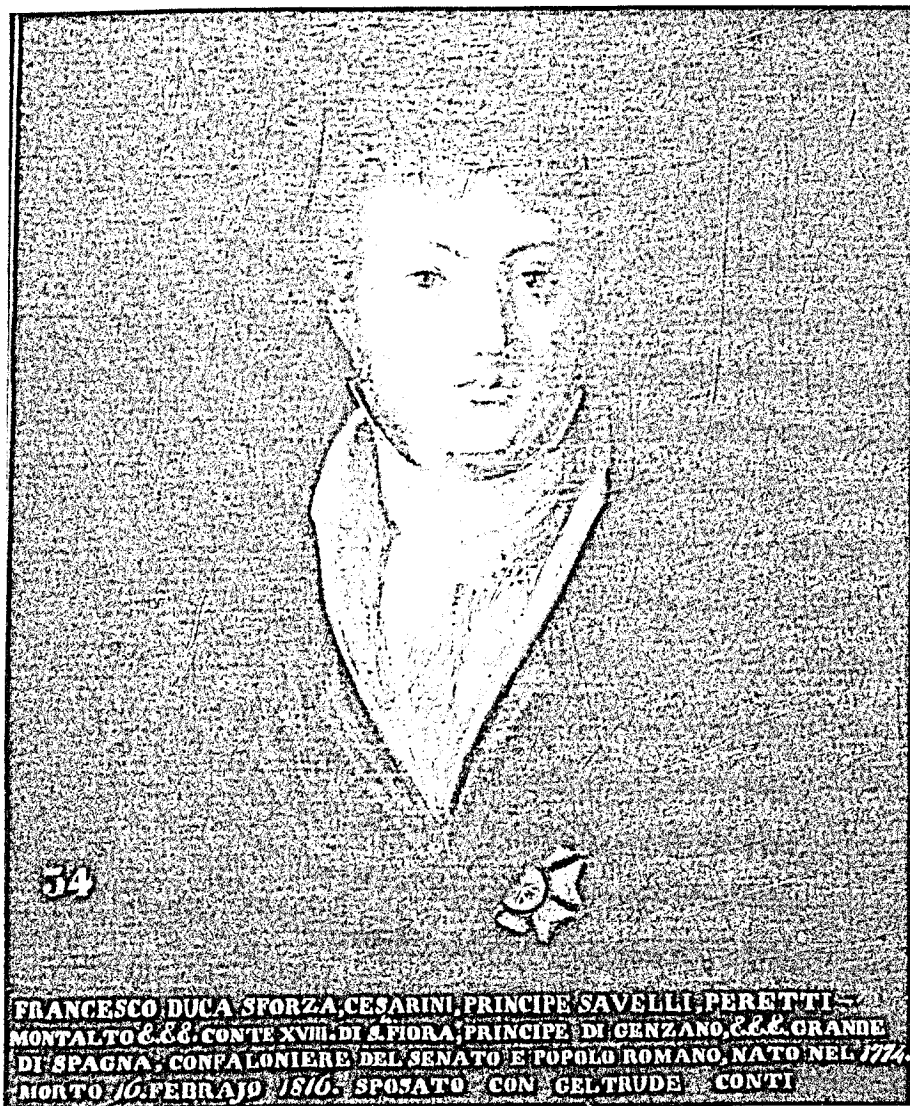
All'idea di quel metallo
Portentoso onnipossente
Un vulcano la mia mente
Incomincia a diventar

(At the very idea of that miraculous and all-powerful metal, my mind turns into a vulcano in eruption), and to give him political power:

Già viene l'oro già vien l'argento
E di me stesso maggior mi fa

(Gold and silver are already raining upon me and making me greater than I was), but all this has nothing to do with mere greed.

Rosina does not bother about it, though she is heir to a conspicuous dowry that Bartolo would like to deprive her of by marrying her: she takes no steps to protect it from him. She only mentions money, and that



Il Duca Francesco Sforza Cesarini, impresario del Teatro Argentina all'epoca del *Barbiere*. Olio su tela (Collezione Sforza Cesarini, Roma)

negatively, when she suspects that her Lindoro might have betrayed her «by selling her to that vile Count Almaviva as a plaything».

As for the Count, his duet with Figaro in the first act and the Quintet in the second demonstrate how impudently, arrogantly and unscrupu-

lously the rich make use of money, and to this we can add the dissipating thoughtlessness of the young Lord. Almaviva is fully aware of the corrupting power of money, so much so that when he wishes to hide his true identity from Rosina he claims to have none: «I am not rich but I give you my heart», in order to be sure that Rosina loves him for what he is and not for «The riches and titles of Count Almaviva».

Basilio is greedy for money and un-



scrupulous in his search for it; his venality, as distinguished from Figaro's, is not balanced by any laudable ambition. When Bartolo fails to appreciate the corrosive potential wrapped up in his brilliant theory of the power of slander, he gives up the project unprotestingly, with a comment behind the obvious cynicism of which there lurks a shade of sadness: «Let there be money in it, that's what I'm here for».

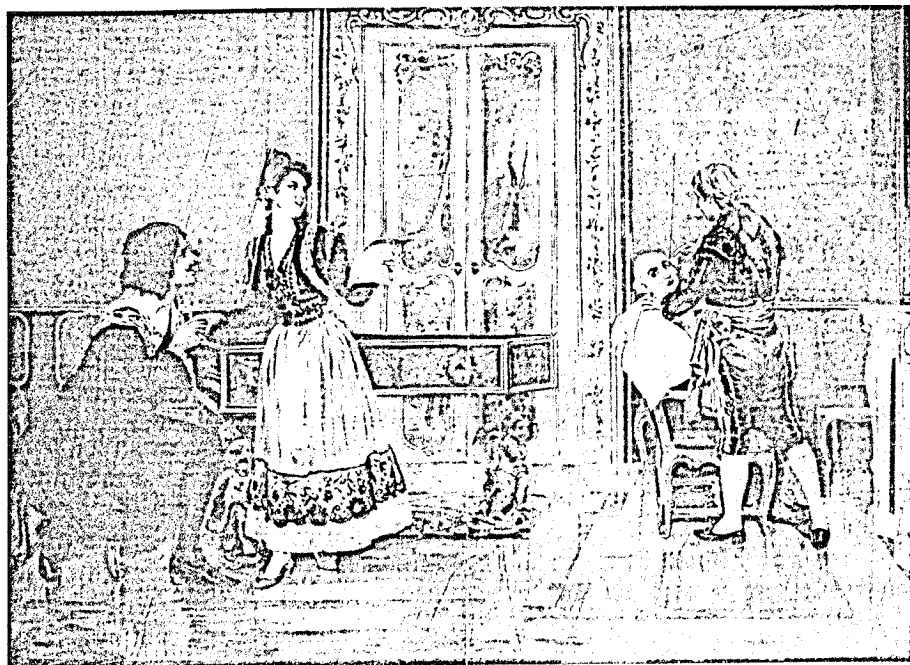
Bartolo, too, pursues money to the loss of his own dignity. When, at the end of the opera, he stammers out «But what about the dowry?» and Almaviva replies «Here, take it. I have no need of dowries», Bartolo lets out a sordid laugh of satisfaction.

The love story, the principal motif of the plot, is carried out in a breathless and indirect manner by means of notes, messages, serenades, allusions, brief and timorous meetings, double meanings in code (the very title of this «new musical play», *L'Inutile precauzione* - the vain pre-

Scena della lezione. Oleografia, fine XIX sec. (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

caution - is fundamental). Love, between Rosina and Almaviva, is fed by ingredients unknown to stories of high passion. The young couple find themselves alone together only for fleeting moments, and so their love story is built up in fragments, deductions, indirect emotions, all taking place in a surreal dimension, fascinating in its intellectual discretion.

Rossini's loving couples, even those in the serious operas, never spend a lot of time sighing out their love, but Rosina and Almaviva seem to go too far in this way. The game of desire is so thinly and exasperatingly drawn out that in the final trio (which is, in fact, a true love duet interlarded with Figaro's ironical comments) the young couple, together at last, forget effusions and loving words and, alienated by what has been going on around them, give



Almaviva e Rosina al cembalo, mentre Figaro insapona Don Bartolo. Oleografia, fine XIX sec. (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

vent to their feelings in the ecstasy of vocalization freed from any logical sense, warbling monosyllables. The generation barrier between the main characters in *Il barbiere* is duly underlined in the action. Those who belong to yesterday's world tend to be caricatured, and operate in a generalized and out-of-date psychological framework; those who represent new, modern characterizations behave more realistically, even in their fun, demanding consistency and credibility. The first group can be easily classified as belonging together with the fantastic world of the *comique absolu* so dear to the *Commedia dell'Arte*; the second belongs to the *comique significatif* typical of modern situation comedy, born from the example of Molière and Goldoni. These opposing tendencies, living together inextricably in a plot fur-

ther nourished by frequent recourse to the old-fashioned trick of disguise, make it difficult to find a unifying interpretative style that will be convincingly coherent. They tend to give rise to contrasting interpretations: some favour heavily underlining the farcical element, with a spate of gags that make us laugh but that damage the elegant and refined tone of Rossini's inspiration and weaken the effect of an intelligent story. Others, more carefully observing the psychological and sociological content of the drama, tend to muzzle the abstract aspects in order to bring the comedy into greater relief, even when it is not likely that they will be able to make the character of the situation particularly credible.

The conflict arises from the libretto rather than the score and is due to the changes that the librettist had to introduce, with respect to Beaumarchais's original, to give the composer an opportunity for the obligatory ensembles, one after another in the usual style of Rossini set

pieces. It is, in fact, in the great *Finale Primo* (the finale to the first act) that we can first detect that dichotomy in stylistic behaviour that makes *Il barbiere di Siviglia* a difficult opera. In the original play the act ends with Almoviva, forced to leave the house because the stratagem of having him billeted on Bartolo as an officer of the newly arrived regiment breaks down because Bartolo has a letter-patent exempting him from this duty, trying to give Rosina a letter. Bartolo intercepts this manoeuvre and, when the Count has left, demands to see the message. Rosina manages adroitly to substitute another piece of paper for it, and thus the curtain comes down upon her guardian's scorn. This episode, involving only two characters, could clearly not do to fulfil the needs of an end-of-act ensemble in an Italian opera. Sterbini was forced to invent action that would bring all the characters and the chorus on stage for a finale that would bring worthily to a close a first act containing over 90 minutes of music. This is why the "shouting match" was introduced, leading to the arrival of the police and ending in the marvelously rapid confusion of «*Mi par d'essere con la testa in un'orrida fucina*» (I feel as though my head were in a horrid smithy). Sterbini's lines lack the introspective finesse of those of Beaumarchais, but then the new situations would scarcely inspire him to such heights, seeing that we are face to face with phrases and circumstances typical of comic opera libretti, in no way different from those that gave birth to the uproarious first act finale of *L'italiana in Algeri*. Rossini, called upon to supply abstract fun, to let folly run riot, does not miss the opportunity for another shattering piece of inspiration, amongst his best. However, from the dramaturgical point of view, the characters

who deafen the policeman, climbing all over one another on the heels of Bartolo's irresistible tongue-twister «*Questa bestia di soldato, mio Signor, m'ha maltrattato*» (Dear Sir, this beastly soldier has treated me badly); who are all bewildered in the stupefied «*Freddo ed immobile come una statua*» (as cold and immobile as a statue); who go berserk in the confusion of the «*orrida fucina*» (horrid smithy) are no longer Count Almoviva, Doctor Bartolo, Maestro Basilio and citizen Figaro but rather anonymous, amusing caricatures drawn from the infinite gallery of characters in traditional comic opera.

If Rossini had restricted himself to this one excursion into the comique absolu the damage would not be great, because the musical achievement in this *stretta* is of such high quality as to more than motivate a kind of general alienation, resulting in a highly efficient coup de théâtre. The trouble is that Rossini and Sterbini, having once broken through the bonds of a restraining stylistic niceness, allowed themselves, in the second act, even more rumbustious excursions into farce, suggested by Almoviva's disguises, making it difficult to limit the musical invention to a psychological dimension suitable to the realism of the story.

Rossini himself seems to show us the way to reconcile these conflicts. As he had already done the previous year in *Elisabetta regina d'Inghilterra*, with *Il barbiere di Siviglia* he realizes a cheeky operation that the unerring and imponderable instincts of genius transform into a wondrous flight of poetry. In fact, for *Il barbiere di Siviglia*, he had recourse to self-borrowing on an unprecedented scale, looting serious operas, cantatas written for festive occasions, and farces. Since the pages thus re-utilized, scattered

throughout the entire opera, involve a considerable percentage of the musical numbers, it is amazing that the result was not a formless hodge-podge.

Since we cannot legitimately say that any masterpiece came into being by a fluke - and this would not be an isolated case - we can only conclude that Rossini's morphology, his manner of using the micro-structures of his musical language, are such as to exempt him from the rules that normally apply to musicians and opera composers. The peculiar nature of a musical vocabulary that owes the mastery of an unlimited ambivalence of expression to the extreme simplicity of its components, places the Rossini lexicon where the insidious menace of contradiction cannot hurt it.

The task of counteracting the anonymous qualities of the cellular structure is entrusted to an element that can be seen as characteristic and personal: vocal ornamentation. The employment of a vocal line embellished with unlimited imagination and with an infinite variety of formulas that find their common denominator in a virtuosity carried to the extreme possibilities of acrobatic skill, capable of evoking any desired emotive reaction, permits the Rossini singer to cover the entire gamut of expression.

The resulting vocal line is stylized and emblematic, controlled by the rationality of the brain rather than by feelings of the heart, averse to the emphatic underlining of declaimed words, and often trailing away in melismatic spirals.

This style of vocal writing benefits from the revival of the bel canto techniques of variations and cadenzas, to enable the singer more easily to infuse the music with the wanted expression. Interlarding cadenzas at the places indicated by the composer by a dotted corona, or varying the

repeats, where the vocal line would otherwise be performed twice in the same way, is one way, sometimes the only way, to change the expression, to increase the tension, to underline the feeling that the particular song is illustrating and bring it out more fully.

Rossini singing cannot do without going back to its source in the practice of bel canto, founded upon a technique developed to the point of being sublime, pertaining to the category of the abstract, and the precise opposite of what is needed for realism. For love of this style of singing Rossini refused to venture into the realm of Romanticism, in which the expression of a feeling often counts for more than the feeling itself.

If the composer succeeds in welding together a collection of heterogeneous fragments into a seamless utterance, why should not the performer succeed in doing the same, seeing that his job is so much simpler?

All you have to do is consider the opera as a splendidly worked out story in which the kind of fun that is limited to grabbing easy laughs is replaced by the joyous gaiety emanating from the music.

Alberto Zedda

Translation by **Michael Aspinall**

Schema musicale

Sinfonia

ATTO PRIMO

- N. 1 Introduzione** Piano, pianissimo
e Cavatina Conte Ecco ridente in Cielo
(Fiorello, Conte, Coro)

Recitativo dopo l'Introduzione Gente indiscreta!..

- N. 2 Cavatina Figaro** Largo al factotum della città!

Recitativo dopo la Cavatina Ah ah! che bella vita!

- N. 3 Canzone** Se il mio nome saper voi bramate
(Conte, Figaro)

Recitativo dopo la Canzone Oh Cielo!..

- N. 4 Duetto Figaro e Conte** All'idea di quel metallo

Recitativo dopo il Duetto Evviva il mio Padrone!

- N. 5 Cavatina Rosina** Una voce poco fa

Recitativo dopo la Cavatina Rosina Sì, sì, la vincerò

- N. 6 Aria Basilio** La calunnia è un venticello

Recitativo dopo l'Aria Basilio Ah che ne dite?

- N. 7 Duetto Rosina e Figaro** Dunque son io... tu non m'inganni?

Recitativo dopo il Duetto Ora mi sento meglio

- N. 8 Aria Bartolo** A un dottor della mia sorte

Recitativo dopo l'Aria Bartolo Brontola quanto vuoi

- N. 9 Finale Primo** Ehi di casa... buona gente...
(Conte, Bartolo, Rosina, Berta, Basilio, Figaro, Ufficiale, Coro)
-

ATTO SECONDO

Recitativo Ma vedi il mio destino!

N. 10 Duetto Conte e Bartolo Pace e gioia sia con voi

Recitativo dopo il Duetto Insomma, mio Signore

N. 11 Aria Rosina Contro un cor che accende amore

Recitativo dopo l'Aria Rosina Bella voce! bravissima!

N. 12 Arietta Bartolo Quando mi sei vicina

Recitativo dopo l'Arietta Bravo, signor Barbiere

N. 13 Quintetto Don Basilio!..
(Rosina, Conte, Figaro, Bartolo, Basilio)

Recitativo dopo il Quintetto Ah! disgraziato me!..

N. 14 Aria Berta Il vecchiotto cerca moglie

Recitativo dopo l'Aria Berta Dunque voi Don Alonso, non conoscete affatto?

N. 15 Temporale

Recitativo Alfine eccoci qua

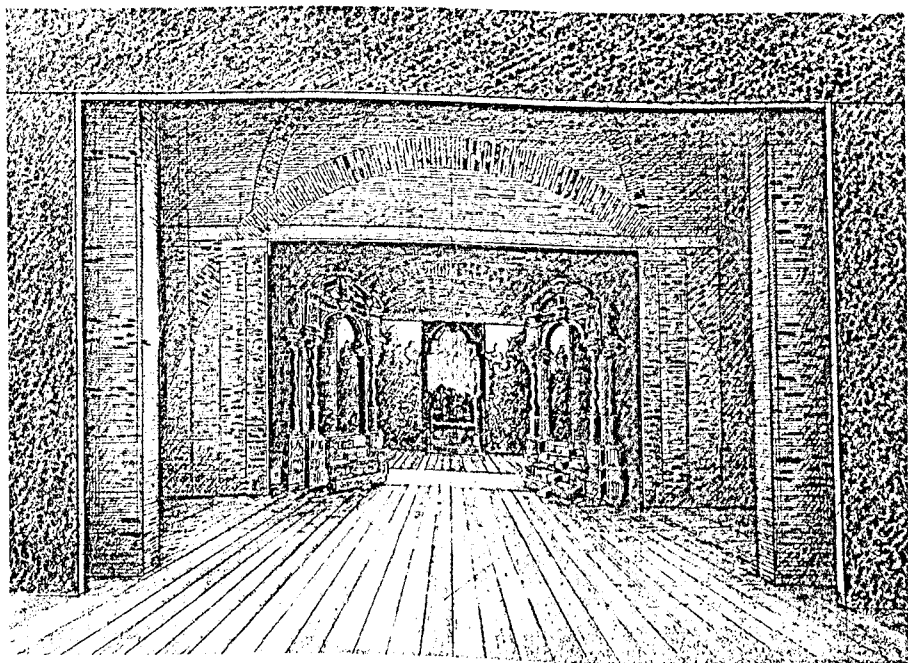
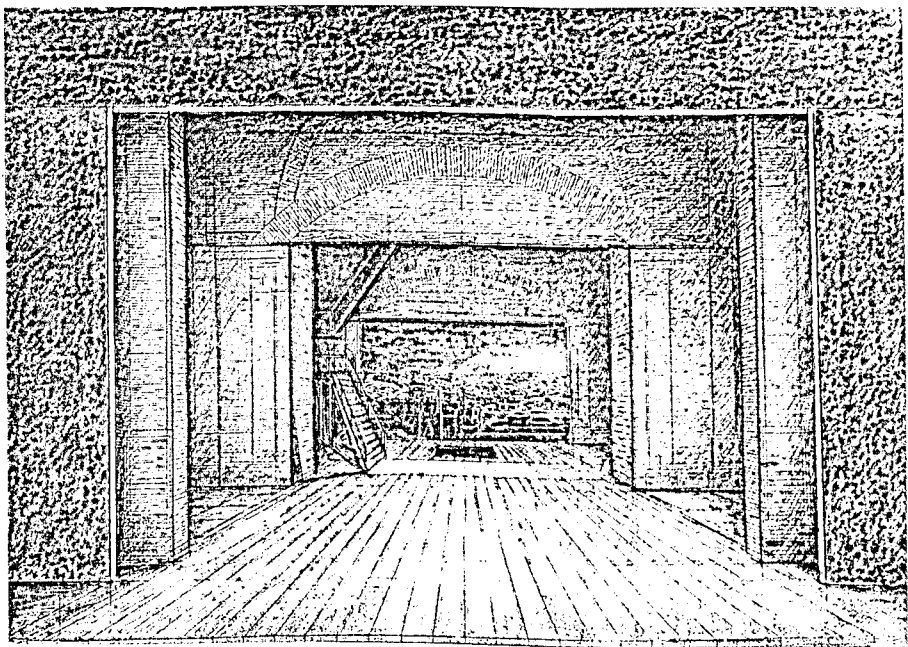
N. 16 Terzetto Ah! qual colpo inaspettato!
(Rosina, Conte, Figaro)

Recitativo dopo il Terzetto Ah! disgraziati noi!

N. 17 Recitativo Il Conte! ah, che mai sento!..
e Aria Conte Cessa di più resistere
(Conte, Bartolo e Coro)

Recitativo dopo l'Aria Insomma io ho tutti i torti!..

N. 18 Finaletto Secondo Di sì felice innesto
(Figaro, Berta, Bartolo, Basilio, Rosina, Conte, Coro)

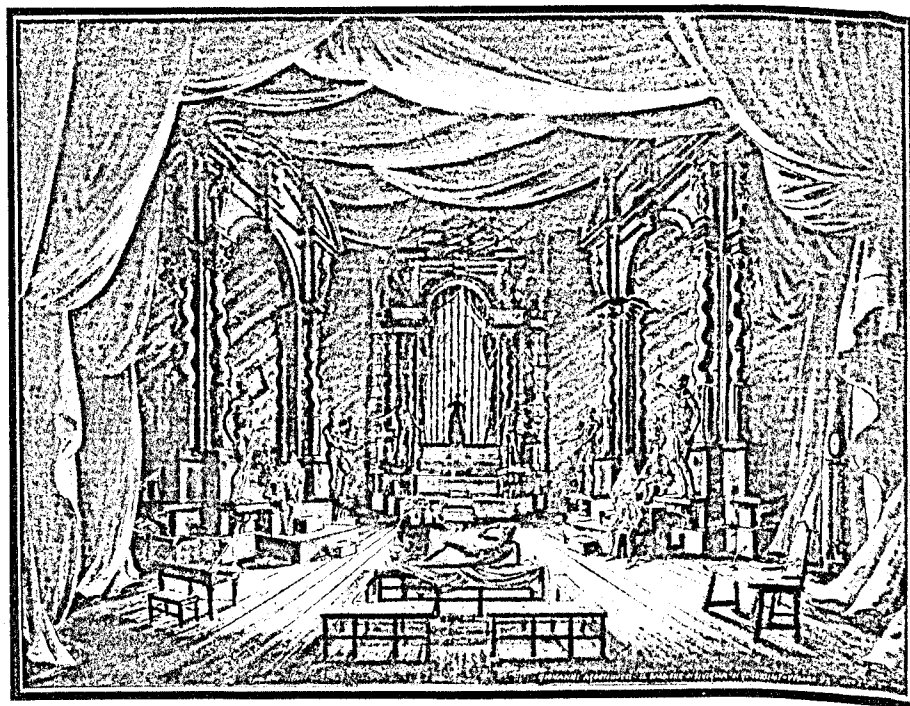
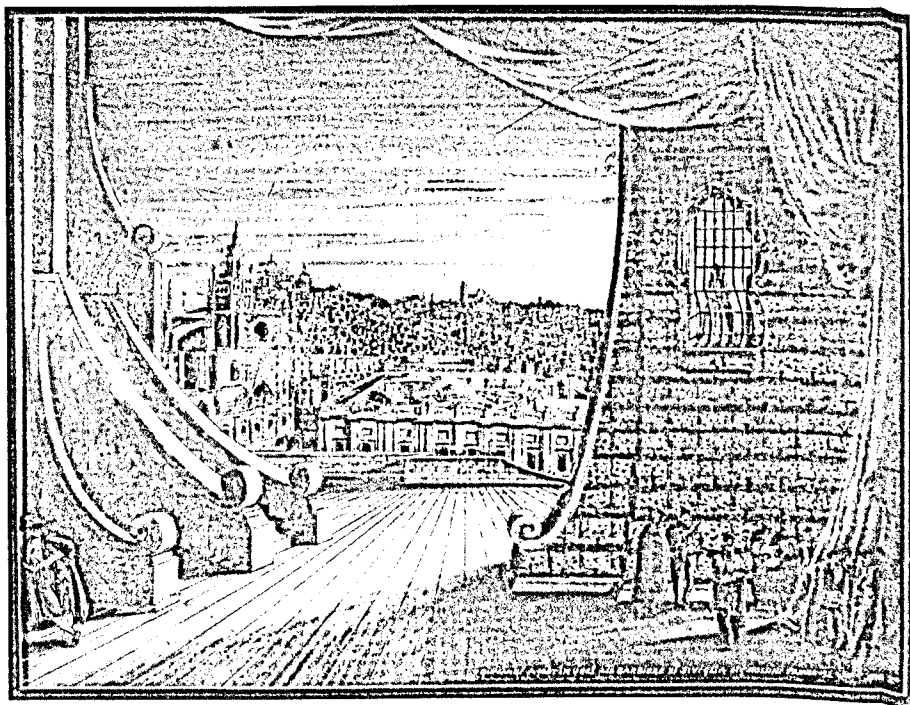


Giovanni Agostinucci: bozzetti per la scenografia dell'Atto I, scena prima e dell'Atto II, scena prima nell'edizione del 1997

Libretto

secondo l'edizione critica
edita da Casa Ricordi
a cura di Alberto Zedda*

* Il presente libretto riproduce il testo musicato da Rossini, come ricavato dal suo autografo. A lato vengono riportati i corrispondenti versi che si leggono nell'edizione del libretto stampata in occasione della prima rappresentazione romana.



Giovanni Agostinucci: bozzetti per la scenografia dell'Atto I,
scena prima e seconda nell'edizione del 1992

Atto primo

Scena prima

Il momento dell'azione è sul terminar della notte. La scena rappresenta una piazza nella città di Siviglia. A sinistra è la casa di Bartolo, con ringhiera praticabile circondata da gelosia, che deve aprirsi e chiudersi a suo tempo con chiave. Fiorello con lanterna nelle mani, introducendo nella scena vari suonatori di strumenti. Indi il Conte avvolto in un mantello.

Fiorello (*avanzandosi con cautela*)

Piano, pianissimo,
Senza parlar,
Tutti con me
Venite qua.

Coro

Piano, pianissimo,
Eccoci qua.

Tutti

Tutto è silenzio,
Nessun qui sta,
Che i nostri canti
Possa turbar.

Conte (*sottovoce*)

Fiorello... Olà...

Fiorello

Signor, son qua.

Conte

Ebben!.. gli amici?..

Ebben... gli amanti?..

Fiorello

Son pronti già.

Conte

Bravi, bravissimi.
Fate silenzio;
Piano, pianissimo,
Senza parlar.

Coro

Piano, pianissimo,
Senza parlar.

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

Conte

Ecco ridente in cielo
 Spunta la bella aurora,
 E tu non sorgi ancora
 E puoi dormir così?
 Sorgi, mia dolce speme,
 Vieni, bell'idol mio,
 Rendi men crudo, oh Dio!
 Lo stral che mi ferì.
 Tacete! già veggo
 Quel caro sembiante:
 Quest'anima amante
 Ottenne pietà.
 Oh istante d'amore!
 Felice momento!
 Oh dolce contento
 Che egual non ha.

Oh sorte! già veggo

[si fa giorno a poco a poco]
 Ehi Fiorello?..

Fiorello

Mio signore...

Conte

Dì, la vedi?..

Fiorello

Signor no.

Conte

Ah ch'è vana ogni speranza!

Fiorello

Signor Conte, il giorno avanza.

Conte

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

Coro *(sottovoce)*

Mio Signor...

Conte

Avanti, avanti.

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

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

Fiorello

Buona notte a tutti quanti,
 Più di voi che far non so.

(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...

Del favore... dell'onore...
Ah di tanta cortesia
Obbligati in verità.
Oh che incontro fortunato!
E' 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 indiavolato,
Ah che rabbia che mi fa!

(I suonatori partono)

Conte

Gente indiscreta!

Fiorello

Ah, quasi
Con quel chiasso importuno
Tutto quanto il quartiere han risvegliato.
Alfin sono partiti!..

Conte *(guardando verso la ringhiera)*

(E non si vede!)

E' 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! dev'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)

Scena seconda

Figaro con chitarra appesa al collo e detto [nascosto].

Figaro

La ran la lera,

La ran la la.

Largo al factotum

Della città.

Presto a bottega,

Che l'alba è già.

La ran la la,

La ran la la.

Ah che bel vivere,

Che bel piacere

Per un barbiere

Di qualità!

Ah bravo Figaro,

Bravo, bravissimo!

Fortunatissimo

Per verità!

La la ran la,

La la ran la.

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.

La la ran la,

La ran la là.

Rasori e pettini,

Lancette e forbici

Al mio comando

tutto qui sta.

V'è la risorsa

Poi del mestiere,

Colla donnetta,

Col cavaliere...

La ran la la,

La ran la la.

Tutti mi chiedono,

Tutti mi vogliono,

Donne, ragazzi,

Vecchi, fanciulle,

Qua la parrucca...

Presto la barba...

*Se poi mi capita
Il buon momento...
Nel mio mestiere
Voglio per cento...*

Qua la sanguigna...
Presto il biglietto...
Figaro... Figaro...
Son qua, son qua.
Ahimè! che furia!
Ahimè! che folla!
Uno alla volta
Per carità!
Figaro... Figaro...
Eccomi qua.
Pronto prontissimo
Son come il fulmine:
Sono il factotum
Della città.
Ah bravo Figaro,
Bravo, bravissimo,
A te fortuna
non mancherà.
La la ran la
La ran la la.

*Fortunatissimo
Per verità.*

Ah, ah! che bella vita!
Faticar poco, divertirsi assai,
E in tasca sempre aver qualche doblone...
Gran frutto della mia riputazione.
Ecco qua: senza Figaro
Non si accasa in Siviglia una ragazza;
A me la vedovella
Ricorre pel 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 *[avanzando]*
(E' desso, o pur m'inganno?)

Figaro *[scorgendo il Conte]*
(Chi sarà mai costui?..)

Conte
(Oh è lui senz'altro!)

Figaro!

Figaro *[riconoscendo il Conte]*
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 trovo qua?.. poter del mondo!
Ti veggo grasso e tondo...

Figaro

La miseria, Signore!

Conte

Ah birbo!

Figaro

Grazie.

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 men 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;
Sui maccheroni il cacio v'è cascato.

Conte

Come?..

Figaro

Certo. Là dentro
Io son barbiere, parrucchier, chirurgo,
Botanico, spezial, veterinario,
Il faccendier di casa.

Conte

Oh che sorte!..

Figaro

Non basta. La ragazza
Figlia non è del medico. E' 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 terza*Rosina, indi Bartolo sulla ringhiera, e detti.***Rosina**

Non è venuto ancora. Forse...

Conte *(uscendo dal portico)*

Oh mia vita!

Mio nume! mio tesoro!

Vi veggo alfine! alfine...

Rosina *(cava una carta)*

[Oh che vergogna!

Vorrei dargli il biglietto...]

Bartolo *(di dentro)*

Ebben, ragazza?

(esce; il Conte si ritira con fretta)

Il tempo è buono?.. Cos'è quella carta?..

Rosina

Niente, niente, Signore: son le parole
Dell'aria dell'*Inutil precauzione*.

Conte *(a Figaro)*Ma brava... dell'*Inutil precauzione*...**Figaro** *(al Conte)*

Che furba!

Bartolo

Cos'è questa
Inutil precauzione?

Rosina

Oh 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 (*rientra*)

Vado, vado.

Rosina [*al Conte*]

Ps... Ps...

Conte (*fuori*)

Ho inteso.
(*raccoglie la carta*)

Rosina

Presto.

Conte (*sottovoce*)

Non temete.

(*si ritira*)

Bartolo (*fuori, cercando*)

Son qua: dov'è?..

Rosina

Ah, il vento
La porta via... guardate...
(*additando in lontananza*)

Bartolo

Io non la veggo...
Eh... signorina!.. non vorrei!.. (Cospetto!
Costei m'avesse preso!..) In casa, in casa,
Animo, su, a chi dico?.. in casa, presto.

Rosina

Vado, vado: che furia!..

Bartolo

Quel balcone
Voglio far murare.
Dentro, dico.

Rosina (*rientra*)

Ah che vita da crepare!
(*Bartolo anch'esso rientra in casa*)

Scena quarta

Conte e Figaro, indi Bartolo.

Conte *[fuori con Figaro]*

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 da 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 rimbambito!..

Ma dimmi or tu: chi è questo don Basilio?

Figaro

E' 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.

Figaro

Ora pensate
Della bella Rosina
A soddisfar le brame.

Conte

Il nome mio
Non le vo' dir, né il grado. Assicurar mi
Vo' pria ch'ella ami me, me solo al mondo,
Non le ricchezze e i titoli
Del conte Almaviva. Ah! tu potresti...

Figaro

Io?... no, Signor: voi stesso
Dovete...

Conte

Io stesso? e come?

Figaro

Zi... zitto. 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,

Dal mio labbro il nome ascoltate.
Io sono Lindoro
Che fido v'adoro,
Che sposa vi bramo,
Che a nome vi chiamo,
Di voi sempre parlando così
Dall'aurora al tramonto del dì.

Di voi sempre cantando così

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

Rosina

Segui, o caro, deh segui così!

Figaro

Sentite?.. ah! che vi pare?

Conte

Oh me felice!

Figaro

Da bravo, a voi, seguite.

Evviva, a voi, seguite

Conte *(canta)*

L'amoroso e sincero Lindoro
Non può darvi, mia cara, un tesoro.
Ricco non sono,
Ma un core vi dono,
Un'anima amante
Che fida e costante
Per voi sola sospira così
Dall'aurora al tramonto del dì.

Rosina

L'amorosa e sincera Rosina
Del 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
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 singolar.

Figaro

Voi dovrete travestirvi...
Per esempio... da soldato.

Conte

Da soldato!

Figaro

Sì signore.

Conte

Da soldato?.. e che si fa?..

Figaro

Oggi arriva un reggimento.

Conte

Sì, è mio amico il colonnello.

Figaro

Va benon.

Conte

Eppoi?

Figaro

Cospetto!

Dell'alloggio col biglietto

Quella porta s'aprirà.

Che ne dite, mio Signore?

Non vi par? Non l'ho trovata?

*L'invenzione è naturale!***Conte**

Che invenzione prelibata!

Bravo, bravo in verità.

*Oh che testa originale!***Figaro**

Che invenzione prelibata!

Bella, bella in verità.

Piano, piano... un'altra idea!..

Veda l'oro cosa fa.

Ubriaco... sì ubriaco,

Mio Signor, si fingerà.

*Oh che testa universale!***Conte**

Ubriaco?..

Figaro

Sì signore.

Conte

Ubriaco?.. Ma perché?..

Figaro (*imitando moderatamente i moti d'un ubriaco*)

Perché d'un ch'è poco in sé,

Che dal vino casca già,

Il Tutor, credete a me,

Il Tutor si fiderà.

Conte

Dunque?

Figaro

All'opra.

Conte

Andiamo.

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 vado 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 giubilo

E di contento!
Ecco propizia
Che in sen mi scende
D'ardor insolito
Quest'alma accende
E di me stesso
Maggior mi fa.

Figaro

Delle monete
Il suon già sento!
Loro già viene,
Viene l'argento;
Eccolo, eccolo,
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 *[rientra solo]*

Evviva il mio Padrone!
Due ore, ritto in piè, 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!
Ah durarla così non me la sento!
(parte)

Scena quinta

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
Qui 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.
Ma se mi toccano
Dov'è il mio debole,
Sarò una vipera,
E cento trappole
Prima di cedere
Farò giocar.

Qua nel mio debole

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 barbier, dalla finestra
Discorrer l'ho veduto più d'un'ora;
Figaro è un galantuomo,
Un giovin di buon core...
Chi sa ch'ei non protegga il nostro amore!

Scena sesta

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?.. ohibò! *(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: ho a dirvi qualche cosa.

Rosina

Eh 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 settima*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 tutta la famiglia

A forza d'oppio, 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 [entra] (starnutando)

Eccì!

Ambrogio [entra] (sbadigliando)

Aah... che comanda?

Bartolo (a Berta)

Dimmi...

Berta

Eccì!

Bartolo

Il barbiere
Parlato ha con Rosina?

Berta

Eccì!

Bartolo (ad Ambrogio)

Rispondi

Almeno 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.
Andate.

Ambrogio

Aah...

Berta

Eccì!

Bartolo

Eh il diavol che vi porti!

(li caccia dentro la scena)

Scena ottava

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 vuoi 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! E' 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,
Un'auretta assai gentile
Che insensibile e sottile,
Leggermente, dolcemente,
Incomincia a sussurar.
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,
Vola 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,

Un tumulto generale,
Che fa l'aria rimbombar.
E il meschino calunniato,
Avvilto, calpestato,
Sotto il pubblico flagello
Per gran sorte va a crepar.

Ah che ne dite?

Bartolo

Eh! sarà ver, ma intanto

*Eh! sarà ver, ma Diavolo!
Una calunnia è cosa che fa orrore!
No, nò non voglio affatto, e poi e poi...*

Si perde tempo e qui stringe il bisogno.
No, vo' fare a mio modo;
In mia camera andiam. Voglio che insieme
Il contratto di nozze ora stendiamo.
Quando sarà mia moglie,
Da questi zerbinotti innamorati
Metterla in salvo sarà pensier mio.

Basilio

(Vengan denari: al resto son qua io).

(Entrano nella prima camera a destra)

Scena nona

Figaro, uscendo con precauzione, indi Rosina.

Figaro

Ma bravi! ma benone!
Ho intenso 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 entro 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 affè!
Povero sciocco! L'avrà a far con me.
Ma dite, signor Figaro,
Voi poco fa sotto le mie finestre
Parlavate a un Signore...

Figaro

A un mio cugino...

Un bravo giovinotto: buona testa,
Ottimo cuor; qui venne
I suoi studi a compire,
E il poverin cerca di far fortuna.

Rosina

Fortuna? oh la farà.

Figaro

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

Rosina

Un gran difetto?..

Figaro

Ah... grande!

E' 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, sono qua.

Rosina

Del tuo cugin l'amante fortunata

E' bella?

Rosina

Ma è 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

Poverina!...

Si chiama R... o... Ro... s... i... si... Rosi... n... a... na... Rosina.

Rosina

Dunque io son... tu non m'inganni?

Dunque io son la fortunata!..

(Già me l'ero immaginata:

Lo sapevo pria di te).

Figaro

Di Lindoro il vago oggetto

Siete voi, bella Rosina.

(Oh che volpe sopraffina!

Sì, voi siete, o mia Rosina

E' una volpe sopraffina

Ma l'avrà da far con me).

La sa lunga per mia fé.

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!
Ma 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 vorrei...

Figaro

Su, coraggio.

Rosina

Non saprei..

Figaro

Sol due righe...

Rosina

Mi vergogno...

Figaro

Ma di che?.. ma di che?.. si sa!
(*andando allo scrittoio*)
Presto, presto, qua il biglietto.

Rosina (*richiamandolo, cava dalla tasca il biglietto e glielo dà*)

Un biglietto?.. eccolo qua.

Figaro (*attonito*)

Già era scritto!.. ve' che bestia!
Il maestro faccio a lei!
Ah che in cattedra costei
Di malizia può dettar.
Donne, donne, eterni Dei,
Chi v'arriva a indovinar?

Rosina

Fortunati affetti miei,
Io comincio a respirar.
Ah tu solo, amor, tu sei

Che mi devi consolar.
(Figaro parte)

Scena decima

Rosina, indi Bartolo.

Rosina

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

Bartolo *[entrando]*

Insomma, 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?

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 fraschetta!

Rosina

Davver!..

Bartolo

Zitto!

Rosina

Credete...

Bartolo

Basta così.

Rosina

Signor...

Bartolo

Non più, tacete.

A un dottor della mia sorte

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!..

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,

Ch'io mi lasci infinocchiare.

Via carina, confessate,

Non mi lascio infinocchiare

Sono disposto a perdonar.
Non parlate? vi ostinate?..
So ben io quel che ho da far.
Signorina, un'altra volta
Quando Bartolo andrà fuori,
La consegna ai servitori
A suo modo dar saprà.
Eh non servono le smorfie;
Faccia pur la gatta morta.
Cospetton! per quella porta
Nemmen l'aria entrar potrà.
E Rosina innocentina,
Sconsolata, disperata,
In sua camera serrata
Fin ch'io voglio star dovrà.
(parte)

Scena undicesima

Rosina sola.

Rosina

Brontola quanto vuoi,
Chiudi porte e finestre. Io me ne rido,
Già di noi femmine
Alla più marmotta
Per aguzzar l'ingegno,
E farla spiritosa tutto a un tratto,
Basta chiuder la chiave, e il colpo è fatto.
(entra nella seconda camera a destra)

Scena dodicesima

*Berta sola [entra] dalla seconda camera a sinistra.
[Indi Conte, di dentro].*

Berta

Finora in questa camera
Mi parve di sentir 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.
[va ad aprire la porta]

Scena tredicesima

Il Conte travestito da soldato di cavalleria, indi Bartolo.

Conte

Ehi di casa... buona gente...
Ehi di casa... niun mi sente!..

Bartolo *[entrando]*

Chi è costui?... che brutta faccia!
E' ubriaco!.. chi sarà?

Conte

Ehi di casa!.. maledetti!..

Bartolo

Cosa vuol, signor Soldato?..

Conte *(vedendolo)*

Ah... sì, sì... bene obbligato.

Bartolo

(Qui costui che mai vorrà?)

Conte *(cerca in tasca un biglietto)*

Siete voi... Aspetta un poco...
Siete voi... Dottor Balordo?

Bartolo

Che balordo, che balordo!..

Conte *(leggendo)*

Ah, ah, Bertoldo?

Bartolo

Che bertoldo, che bertoldo?.. Eh andate al diavolo!
Dottor Bartolo!

Conte

Ah bravissimo:
Dottor barbaro.

Bartolo

Un corno.

Conte

Va benissimo;
Già v'è poca differenza.
(Non si vede! che impazienza!)
Quanto tarda!.. dove sta?)

Bartolo

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

Conte

Dunque voi... siete dottore?..

Bartolo

Son dottore... sì, signore.

Conte

Ah benissimo; un abbraccio.
Qua, collega.

Bartolo

Indietro.

Conte *(lo abbraccia per forza)*

Qua.

Son 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 già).

Scena quattordicesima

Rosina e detti.

Rosina

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

Rosina *(si arresta vedendo Bartolo)*

(Un Soldato... il Tutore...)
Cosa mai faranno qua?
(si avvanza pian piano)

Conte *[vedendo Rosina]*

(E' Rosina: or son contento).

Rosina

(Ei mi guarda... s'avvicina).

Conte *(piano a Rosina)*

Son Lindoro.

Rosina

Oh ciell che sento!
Ah giudizio, per pietà!

Bartolo (*vedendo Rosina*)

Signorina, che cercate?..

Presto, presto, andate via.

Rosina

Vado, vado, non gridate.

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. (a Bartolo) Maledetto!*)

(a Rosina mostrandole furtivamente
un biglietto) (*Fate presto per pietà*)

Rosina (al Conte)

(*Ah ci guarda!..*) (a Bartolo) (*Maledetto!*)

Ah giudizio per pietà.

Bartolo

(*Ubriaco maledetto!*)

Ah costui crepar mi fa.

Conte (*a Bartolo, incamminandosi verso le camere interne*)

Dunque vado...

Bartolo (*trattenendolo*)

Oh no, signore,

Qui d'alloggio non può star.

Conte

Come? come?..

Bartolo

Eh non v'è replica:

Ho il brevetto d'esenzione.

Conte (*adirato*)
Il brevetto?

Bartolo (*va allo scrittoio*)
Mio padrone,
Un momento e il mostrerò.

Conte [*a Rosina*]
Ah se qui restar non posso,
Deh, prendete...

Rosina
Ohimè ci guarda!

Rosina e Conte
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*)
Ah! ecco qua: «Con la presente
Il dottor Bartolo, etcetera.
E sentiamo...»

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
Vuol restar?..

Conte
Restar, sicuro.

Bartolo
Oh son stufo, mio padrone:
Presto fuori, o un buon bastone
Ti farà di qua sloggiar.

Conte (*serio*)
Dunque lei, lei vuol battaglia?..
Ben!.. battaglia le vo' dar.
Bella cosa! e una battaglia
Ve la voglio qui mostrar.
(*avvicinandosi amichevolmente a Bartolo*)
Osservate!.. questo è il fosso...
L'inimico voi sarete... (*gli dà una spinta*)

Attenzion...

(piano a Rosina, alla quale si avvicina porgendole la lettera)

(Giù il fazzoletto).

E gli amici stan di qua.

Attenzion!..

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

Bartolo

Ferma, ferma!..

Conte *(rivolgendosi e fingendo accorgersi della lettera, che raccoglie)*

Che cos'è?... ah!..

Bartolo *(avvedendosene)*

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!

Bartolo

Vo' saper cotesto imbroglio.

Conte *(tirando a parte, e tenendolo a bada;*

intanto Rosina cambia il biglietto)

Qualche intrigo di fanciulla.

Rosina

(Ah cambiar potessi il foglio!..)

Bartolo

Vo' veder...

Rosina

Ma non è nulla.

Bartolo

Qua quel foglio presto qua.

Basilio *(entrando con carta in mano)*

Ecco qua... oh cosa vedo!

Bartolo

Qua quel foglio, impertinente!

A chi dico? presto qua.

Conte

Vuol battaglia? Attenzion...

Rosina

Ma quel foglio che chiedete,

Per azzardo m'è cascato.
E' la lista del bucato.

(Escono da una parte Basilio con carte in mano, dall'altra Berta)

Bartolo *(le strappa il foglio con violenza)*

Ah fraschetta! Presto qua.
Ah che vedo! ho preso abbaglio!..
E' la lista! Son di stucco!
Ah son proprio un mammalucco,
Oh che gran bestialità.

Berta *(guardando dalla finestra)*

Il barbiere... quanta gente!..

Rosina e Conte

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

Berta

Non capisco, son di stucco;
Qualche imbroglio qui ci sta.

Basilio

Sol do re mi fa re sol mi la fa si sol do,
Ma che imbroglio è questo qua.

Rosina *(piangendo)*

Ecco qual.. 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 sciabola)*

Ah canaglia, traditore...

Tutti *(trattenendolo)*

Via fermatevi, signore.

Conte

Io ti voglio subissar.

Berta, Bartolo e Basilio

Gente, aiuto... soccorretelo!
soccoretemi!

Rosina

Ma chetatevi...

Conte

Lasciatemi!

Berta, Bartolo e Basilio

Gente aiuto, per pietà!

Scena quindicesima

Figaro entrando con bacile sotto il braccio, e detti.

Figaro

Alto là!

Che cosa accadde,

Signori miei?

Che chiasso è questo?

Eterni Dei!

Già sulla strada

A questo strepito

S'è radunata

Mezza città.

(piano al Conte)

(Signor, giudizio,

Per carità).

Bartolo *(additando il Conte)*

Questi è un birbante...

Conte *(additando Bartolo)*

Questi è un briccone...

Bartolo

Ah disgraziato!..

Conte *(minacciandolo con la sciabla)*

Ah maledetto!...

Figaro *(alzando il bacile, e minacciando il Conte)*

Signor Soldato,

Porti rispetto,

O questo fusto,

Corpo del diavolo,

Or la creanza

Le insegnerà.

Conte *(a Bartolo)*

Brutto scimmiettò!..

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)

Tutti

Zitti che battono...
Che mai sarà?

Bartolo

Chi è?..

Coro (*di dentro*)

La forza.
Aprite qua.

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 ufficiale con soldati, e detti.

Coro

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

Conte

La cagione...

Bartolo*Non è vero.***Conte***Sì signore...***Bartolo***Signor no.***Conte***E' un birbante...***Bartolo***E' un impostore.***Ufficiale***Un per volta.***Bartolo***Io parlerò.***Bartolo**

Questa bestia di soldato,
Mio signor, m'ha maltrattato.

*Questo soldato
M'ha maltrattato...*

Figaro

Io qua venni, mio signore,
Questo chiasso ad acquetar.

*Io son venuto
Qui per dividere...*

Basilio

Fa un inferno di rumore,
Parla sempre d'ammazzar.

Parla di uccidere...

Conte

In alloggio quel briccone
Non mi volle qui accettar.

Rosina

Perdonate, poverino,
Tutto effetto fu del vino.

*Il poverino
Cotto è dal vino...*

Berta

Fa un inferno di rumore,
Parla sempre d'ammazzare.

Cava la sciabola...

Ufficiale

Ho inteso, ho inteso.
(al Conte)
Galantuom, siete in arresto.
Fuori presto, via di qua.

*Fate silenzio
Che intesi già.
Siete in arresto.
Fuori di qua.*

(I soldati si muovono per circondare il Conte)

Conte

In arresto? Io?.. fermi, olà.

(Con gesto autorevole trattiene i soldati, che si arrestano. Egli chiama a sé l'Ufficiale,

gli dà a leggere un foglio; l'Ufficiale resta sorpreso, vuol fargli un inchino; il Conte lo trattiene. L'Ufficiale fa cenno ai soldati che si ritirino indietro, e anch'egli fa lo stesso. Quadro di stupore)

Berta, Rosina, Bartolo e Basilio

Fredda ed immobile
Freddo
Come una statua,
Fiato non restami
Da respirar.

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'Ufficiale*)

Ma signor...

Coro

Zitto tu!

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 pei fatti suoi,
Si finisca d'altercar.

Tutti

Mi par d'esser con la testa
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.

Fine dell'Atto primo.

Atto secondo

Scena prima

*Camera in casa di Bartolo, con sedia ed un pianoforte con varie carte di musica.
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 Almaviva
E' stato qui 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 seconda

Il Conte travestito da Maestro di Musica, e detto.

Conte

Pace e gioia sia con voi.

Pace e gioia il ciel vi dia.

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 quel volto...
Non capisco... chi sarà?]

Ma quel volto... ma quell'abito

Conte

[Ah, se un colpo è andato a vuoto,

A gabbar questo balordo
Un novel travestimento
Più propizio a me sarà].
Gioia e pace, pace e gioia.

*La mia nuova metamorfosi
Più propizia a me sarà*

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.

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 (*risoluto*)

(Di costui non mi fido).
Andiamo, andiamo.

Conte

Ma signore...

Bartolo (*brusco*)

Che c'è?

Conte (*tirandolo a parte e sotto voce*)
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.
Vo' dal Conte Almaviva... (*in atto di partire*)

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 (*mostrandolo*)
Dalla vostra pupilla a lui diretto.

Bartolo (*prendendo il biglietto e guardandolo*)
Che vedo!.. è sua scrittura!..

Conte
Don Basilio
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 significativa,
Che il Conte di Rosina si fa gioco,
E perciò...

Bartolo

Piano un poco. Una calunnia!..
Degno e 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)

Siete un vero scolar di Don Basilio!

Conte

Non dubitate.

(L'affare del biglietto)
Dalla bocca m'è uscito non volendo.
Ma come far? Senza 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).

Scena terza

Bartolo conducendo Rosina, e detto. Poi Figaro.

Bartolo

Venite, signorina. Don Alonso,
Che qui vedete, or vi darà lezione.

Rosina *(vedendo il Conte)*

Ah!..

Bartolo

Cos'è stato?..

Rosina

E' un granchio al piede.

Conte

Oh>nulla!

Sedete a me vicin, bella fanciulla.
Se non vi spiace, un poco di lezione
Di don Basilio invece, 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

Eh, sempre, sempre in bocca
L'Inutil precauzione.

Rosina

Io ve l'ho detto:
E' il titolo dell'opera novella.
(cercando varie carte sul pianoforte)

Bartolo

Or bene, intesi: andiamo.

Rosina

Eccolo qua.

Conte *(siede al pianoforte)*

Da brava, incominciamo.

(Rosina canta accompagnata dal Conte; Bartolo siede e ascolta)

Rosina

Contro un cor che accende amore
Di verace, invitto ardore,
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 raccomando,
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 amor,
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 Caffariello

Quell'aria portentosa... *la ra la la la...*

(provandosi di rintracciare il motivo)

Sentite don Alonso: eccola qua.

Quando mi sei vicina,

Amabile Rosina... *(interrompendo)*

L'aria dicea Giannina, *(con vezzo verso Rosina)*

Ma io dico Rosina...

Quando mi sei vicina,

Amabile Rosina,

Il cor mi brilla in petto,

Mi balla il minuetto...

(accompagnandosi col ballo)

Il cor mi balla in petto

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

Bartolo *(avvedendosi di Figaro)*

Bravo, signor Barbiere,

Ma bravo!

Figaro

Eh, niente affatto:

Scusi, son debolezze.

Bartolo

Ebben, guidone,

Che vieni a fare?

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 *(lascia sul tavolino il bacile e cava un libro di memorie)*

Perché ho da fare

A tutti gli ufficiali

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:

(contraffacendolo)

Oggi non voglio.

Ma che m'avete preso

Per un qualche barbier da contadini?

Chiamate pur 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.

Bartolo *(rientrando)*

(Ah, son pur buono

A lasciar qua quel diavolo di barbieri!)

(dà le chiavi a Figaro)

Animo, và tu stesso.

Passato il corridor, sopra l'armadio

Il tutto troverai.

Bada, non toccar nulla.

Figaro

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

Bartolo (al Conte)

E' quel briccon che al Conte
Ha portato il biglietto di Rosina.

Conte

Mi sembra un imbrogliion di prima sfera.

Bartolo

Eh! a me non me la ficca...
(si sente di dentro gran romore, come di vasellame che si spezza)
Ah! disgraziato me!..

Rosina

Ah, che rumore!

Bartolo

Oh che briccon! me lo diceva il core.
(entra)

Conte (a Rosina)

Quel Figaro è un grand'uomo. Or che siam soli,
Ditemi, o cara: il vostro al mio destino
D'unir siete contenta?
Franchezza!..

Rosina (con entusiasmo)

Ah! mio Lindoro,
Altro io non bramo...
(si ricompone vedendo rientrar Bartolo e Figaro)

Conte

Ebben?

Bartolo

Tutto m'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 quarta

Don Basilio, e detti.

Rosina

Don Basilio!..

Conte

(Cosa veggo!)

Figaro

(Quale intoppo!..)

Bartolo

Come qua?

Basilio

Servitor di tutti quanti.

Bartolo

(Che vuol dir tal novità?)

Rosina

(Di noi che mai sarà?)

Conte e Figaro

(Qui franchezza ci vorrà).

Bartolo

Don Basilio, come state?

Basilio *(stupito)*

Come sto?..

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, a Basilio)*

Io gli ho narrato

Che già il tutto è combinato.

(a Bartolo)

Non è ver?..

Bartolo

Si, tutto io so.

Basilio

Ma, Don Bartolo, spiegatemi...

Conte (*interrompendolo, 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'affar ancor non sa).

Rosina

(Io mi sento il cor tremar).

Figaro [*piano a Rosina*]

(Non vi state a disperar).

Basilio

(Ah, qui certo v'è un pasticcio,

Non s'arriva a indovinar).

Bartolo [*piano al Conte*]

(Dite bene, mio signore,

Or lo mando via di qua).

(*Figaro ascoltando con attenzione si prepara a secondare il Conte*)

Conte (*a Basilio*)

Colla febbre, don Basilio,

Chi v'insegna a passeggiare?..

Basilio (*stupito*)

Colla febbre?..

Conte

E che vi pare!

Siete giallo come un morto.

Basilio (*stupito*)

Sono giallo come un morto?

Figaro (*tastandogli il polso*)

Bagattella!

Cospetton!.. Che tremarella!..

Questa è febbre scarlattina!

Basilio

Scarlattina!

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

Conte

Via prendete medicina,
Non vi state a rovinar.

Figaro

Presto, presto, andate a letto.

Conte

Voi paura inver mi fate.

Rosina

Dice bene, andate a letto...

Tutti

Presto, andate e 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...

Tutti

Vada, vada.

Buona sera, mio signore,
Pace, sonno e sanità.
(Maledetto seccatore!)
Presto, andate via di qua.

Basilio

Buona sera, ben di core,
Poi diman si parlerà.
(Ah che in sacco va il Tutore).
Non gridate, ho inteso già.
(*parte*)

Obbligato... in verità

Figaro

Orsù, signor Don Bartolo...

Bartolo

Son qua.

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

Stringi. Bravissimo.

Conte

Rosina, deh, ascoltatemi.

Rosina

V'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 *(distraendo Bartolo)*

Ahi! ahi!

Bartolo

Che cosa è stato?..

Figaro

Un non so che nell'occhio!..

Guardate... non toccate...

Soffiate per pietà.

Rosina

A mezzanotte in punto

Anima mia, t'aspetto,

Io già l'istante affretto

Che a te mi stringerà.

Che teco mi unirà.

Bartolo

Ma lasciarmi vedere.

Figaro

Vedete; chi vi tiene?..

Conte e Rosina

Do Re Mi Fa Sol La

(fingendo solfeggiare)

(Bartolo si alza e si avvicina agli amanti)

Conte

Ora avvertirvi voglio,

Cara, che il vostro foglio,

Perché non fosse inutile

Il mio travestimento...

Bartolo

Il suo travestimento?..
Bravo, bravissimi!
Sor Alonso, bravo!
Pace, gioia.
Bricconi! birbanti!
Ah, voi tutti quanti
Avete giurato
Di farmi crepar!
Su, fuori, furfanti,
Vi voglio accoppar.
Di rabbia, di sdegno
Mi sento crepar.

Rosina, Conte e Figaro

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).
(partono)

Dottore tacete.

Tacete, partiamo

Scena quinta

Bartolo, indi Berta e Ambrogio.

Bartolo

Ah! disgraziato me!.. ma come?... ed io
Non mi accorsi di nulla!
(dopo aver riflettuto)

Ah! don Basilio
Sa certo qualche cosa. 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)

Scena sesta*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,
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 pizzicore,
Un solletico, un tormento...
Poverina, anch'io lo sento,
Né so come finirà.
Oh vecchiaia maledetta!

*Una smania, un certo ardore
Che nel core dà un tormento*

*Che disdetta singolar!
Niun mi bada, niun mi vuole.*

Son da tutti disprezzata...
E vecchietta disperata
Mi convien così crepar.
(parte)

Scena settima*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 chi vuole... amico, dal Notaro
Vo' in questo punto andare; in questa sera
Stipular di mie nozze io vo' il contratto.

Basilio

Il Notar?... siete matto?..
Piove a torrenti, e poi
Questa sera il Notaro
E' impegnato con Figaro; il barbiere
Marita una nipote.

Bartolo

Una nipote?

Che nipote?... Il barbiere
Non ha nipoti. Ah, qui v'è qualche imbroglio.
Questa notte i bricconi
Me la voglion far; presto; il notaro
Qua venga sull'istante. *(gli dà una chiave)*
Ecco la chiave del portone: andate,
Presto, per carità.

Basilio

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

Scena ottava

Bartolo, indi Rosina.

Bartolo

Per forza o per amore
Rosina avrà da cedere. Cospetto!..
Mi vien 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 giuoco 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.
Nelle braccia del Conte d'Almaviva
Vi vogliono condurre...

In potere del Conte d'Almaviva

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 mezzanotte qui sarà l'indegno
Con Figaro il barbiere; 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'avremo da vedere!
Figlia, chiuditi presto: io vado via.
(parte)

Rosina

Quanto, quanto è crudel la sorte mia!
(parte)

(Segue istromentale esprimente un temporale. Dalla finestra di prospetto si vedono frequenti lampi, e si ascolta il rumore del tuono. Sulla fine dell'istromentale si vede 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)

Scena nona*Il Conte e Figaro, indi Rosina.***Figaro**

Alfine eccoci qua.

ConteFigaro, 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 dimostrarti
Qual sono, e quale amante
Perdesti, anima indegna e sconoscente.**Conte**

Io son di sasso!

Figaro

Io non capisco niente.

Conte

Ma per pietà!..

Rosina

Taci. Fingesti amore

Per vendermi alle voglie
Di quel tuo vil Conte Almaviva...*Sol per sacrificarmi**A quel tuo vil Conte Almaviva***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 raccolto da Figaro)

Ravvisa

Colui che sì gran tempo

Seguì tue tracce, che per te sospira,

Che sua ti vuole;

*Che sua ti vuol, che fin da questo istante**A farti di tua sorte appien sicura**Amore eterno, eterna fè ti giura.*

Mirami, o mio tesoro,

Almaviva son io: non son Lindoro.

Rosina

Ah! qual colpo inaspettato!..

Egli stesso!.. oh ciel! che sento!

Di sorpresa e di contento

Son vicina a delirar.

Figaro

Son rimasti senza fiato!..

Ora muoion dal contento!

Guarda, guarda il mio talento

Che bel colpo seppe far!

Conte

Qual trionfo inaspettato!..

Me felice!.. oh bel momento!

Ah d'amore e di contento

Son vicino a delirar.

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!

Conte

Sei contenta?

Rosina

Ah! mio signore!

Figaro*Bella coppia; Marte e Venere!**Gran poter del Caduceo!**E il baggiano di Vulcano**E' già in rete e non lo sa.***Rosina e Conte**

Dolce nodo avventurato

Oh bel nodo avventuroso

Che fai paghi i miei desiri!
Alla fin de' miei martiri
Tu sentisti, Amor, pietà.

Figaro

Presto, andiamo. Vi sbrigate;
Via, lasciate quei sospiri;
Se si tarda i miei raggi
Fanno fiasco in verità. (*va al balcone*)
Ah cospetto! che ho veduto!
Alla porta... una lanterna...
Due persone! che si fa?

Rosina, Conte e Figaro

Zitti, zitti, piano piano,
Non facciamo confusione;
Per la scala del balcone
Presto andiamo via di qua.
(*vanno per partire*)

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 crudel!..

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 decima

Don Basilio con lanterna in mano, introducendo un notaro con carte in mano.

Basilio (*chiamando alla quinta opposta*)

Don Bartolo, don Bartolo...

Figaro (*accennando al Conte*)

Don Basilio.

Conte

E quell'altro?

Figaro

Ve', ve', il nostro Notaro. Allegramente.

Lasciate fare a me. Signor Notaro:

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

Dovevate in mia casa

Stipular questa sera

Il contratto di nozze

Fra il Conte Almaviva e mia nipote.

Gli sposi, eccoli qua. Avete indosso

La scrittura? *(Il Notaro cava una scrittura)* Benissimo.

Basilio

Ma piano.

Don Bartolo... dov'è?..

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

Ehi! Don Basilio,

Quest'anello è per voi.

Basilio

Ma io...

Conte (*cavando una pistola*)

Per voi

Vi son ancor due palle nel cervello

Se v'opponete.

Basilio (*prende l'anello*).

Oibò! prendo l'anello.

Chi firma?

Conte (*sottoscrivono*)

Eccoci qua. Son testimoni

Figaro e Don Basilio. Essa è mia sposa.

Figaro

Evviva!

Conte

Oh mio contento!

Rosina

Oh 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, [Ufficiale], Soldati e detti.*

Bartolo *(additando Figaro e il Conte all'Ufficiale e ai soldati, e slanciandosi contro Figaro)*

Fermi tutti. Eccoli qua.

Figaro

Colle buone, signor.

Bartolo

Signor, son ladri,

Arrestate, arrestate.

Ufficiale

Mio signore,

Il suo nome?

Conte

Il mio nome

E' 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!

(additando il Conte)

Arrestate, vi dico.

E' un ladro.

Figaro

Or or l'accoppo.

Bartolo

E' un furfante, è un briccon.

Ufficiale *(al Conte)*

Signore...

Conte

Indietro!

Ufficiale (*con impazienza*)

Il nome?

Conte

Indietro, dico,
Indietro.

Ufficiale

Ehi, mio signor, basso quel tuono.
Chi è lei?

Conte (*scoprendosi*)

Il Conte d'Almaviva io sono.

Bartolo

Il Conte! ah, che mai sento!..
Ma cospetto!..

Conte

T'accheta; invan d'adopri,
Resisti invan. De' tuoi rigori insani
Giunse l'ultimo istante. In faccia al mondo
Io dichiaro altamente
Costeì mia sposa.
(*toglie la scrittura di nozze dalle mani del Notaro, e la dà all'Ufficiale*)

Il nostro nodo, o cara,
Opra è d'amore: amor,
Che ti fe' mia consorte,
A te mi stringerà fino alla morte.
Respira omai: del fido sposo in braccio,
Vieni, vieni a goder più lieta sorte.

Bartolo

Ma io...

Conte

Taci...

Bartolo

Ma voi...

Conte

Olà, t'accheta.

Cessa di più resistere,
Non cimentar mio sdegno:
Spezzato è il giogo indegno
Di tanta crudeltà.
Della beltà dolente,
D'un innocente amore
L'avaro tuo furore
Più non trionferà.
(*a Rosina*)
E tu, infelice vittima
D'un reo poter tiranno,
Sottratta al giogo barbaro,
Cangia in piacer l'affanno

E in sen d'un fido sposo
Gioisci in libertà.
(*all'Ufficiale e ai soldati*)
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 segno di dispetto*)

Conte

Ah il più lieto, il più felice
E' il mio cor de' cori amanti!..
Non fuggite, o lieti istanti
Della mia felicità.

Coro

Annodar due cori amanti
E' piacer che egual non ha.

Bartolo

Insomma io ho tutti i torti!..

Figaro

Eh pur troppo è così!

Bartolo (*a Basilio*)

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

Basilio

Ah! Don Bartolo mio, quel signor Conte
Certe ragioni ha in tasca,
Certi argomenti a cui non si risponde.

Bartolo

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

Figaro

Ecco che fa un'*Inutil* precauzione.

Bartolo

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.

Eh! i bricconi han fortuna in questo mondo.

Ma già ci vuol 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

Ah noi felici!

Conte

Oh fortunato amore!

(si danno la mano)

Figaro

Di sì felice innesto

Serbiam memoria eterna;

Io smorzo la lanterna,

Qui più non ho che far.

(smorza la lanterna)

Coro

Amore e fede eterna

Si vegga in voi regnar.

Rosina

Costò sospiri e pene

Un sì 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,

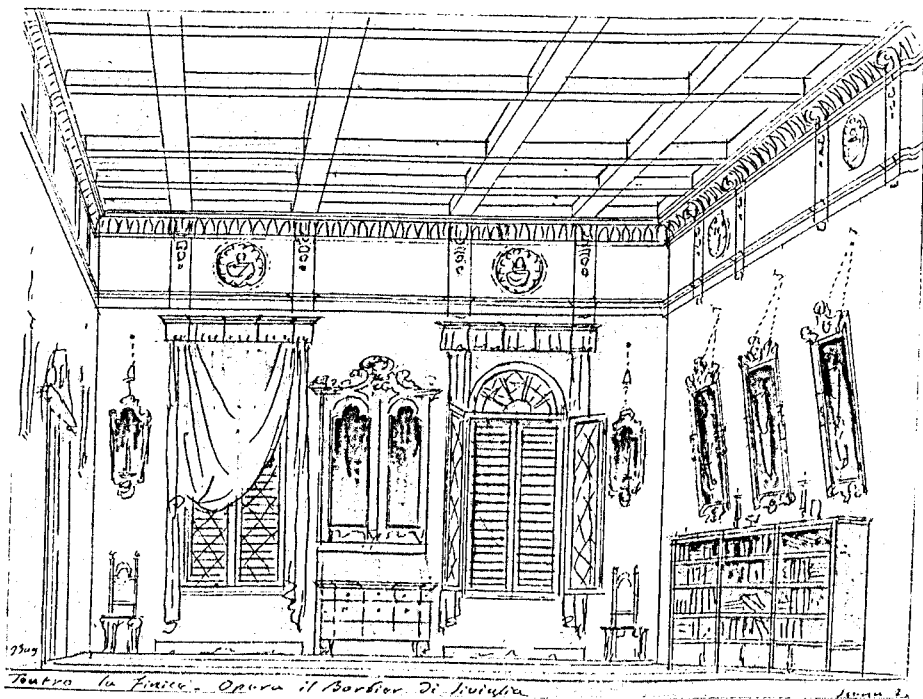
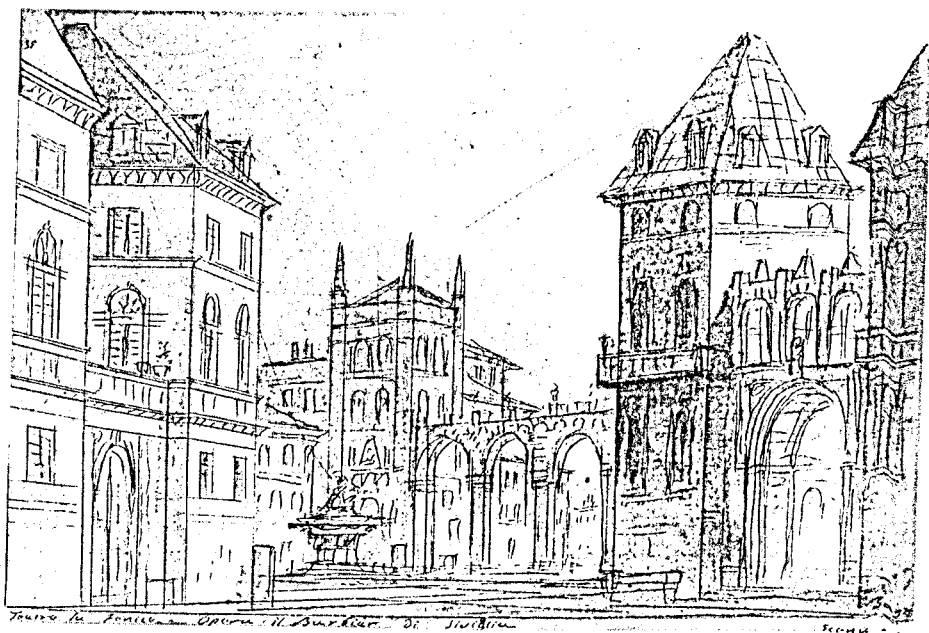
Su vieni a giubilar.

Coro

Amore e fede eterna
Si vegga in voi regnar.

Fine.

Disegni di Francesco Bagnara per l'allestimento de *Il barbiere di Siviglia* al Teatro La Fenice (Civico Museo Correr, Venezia)



L'immortalità de *Il barbiere di Siviglia*

Scritto di Ildebrando Pizzetti

in occasione del primo centenario dell'opera (1916)

Il barbiere di Siviglia di Gioachino Rossini (e di quale s'avrebbe a intendere?), l'opera comica più divinamente leggera e più compiutamente perfetta che sia mai stata scritta al mondo, compie in questi giorni (1916) il suo centesimo anno. Non vi par vero? Neanche a me, ma tant'è: faranno proprio cento anni il venti di questo mese (altri dice il ventidue, altri sta per altre date, ma è una questione di ben poca importanza) da quella sera di febbraio del 1816 in cui *Il barbiere*, sotto il titolo di *Almaviva*, ossia *l'Inutile precauzione*, fu per la prima volta rappresentato, e come tutti sanno, fischiato, al teatro Argentina di Roma.

Da principio a fine, e diciamo pure, per una volta tanto, la frase comune, dalla prima all'ultima nota, tutto è vivo e fresco nel *Barbiere*: è tutto un fluire facile e felice di musica chiara limpida e pura che ci sembra sgorgare dalla fonte della divina gioia proprio in quel momento che noi l'udiamo. Certo, se vogliamo poi osservarlo da vicino, se vogliamo guardarlo con occhio critico, troveremo in certe sue forme, vale a dire nel taglio dei pezzi e nel come sono disposti e alternati, e nel come sono trattate le voci e l'orchestra, e nell'armonizzazione delle melodie, il suo certificato di nascita: ma in quel mentre che noi lo ascoltiamo, mentre assistiamo alla sua rappresentazione sul teatro, chi di noi si accorge della sua età, chi può pensarci, alla sua età? Ogni qualvolta esso vive dinanzi a noi la sua breve vita, noi abbiamo l'impressio-

ne del rinnovarsi di un fenomeno naturale: è come la luce che sorge ogni mattina a rischiarare e riscaldare il mondo, e che *non è oggi quella di ieri, ma non è un'altra*, e non potremmo immaginarla diversa: e come il ritornare della luce ad ogni mattina, ogni volta esso ci riempie il cuore di letizia e di gioia.

E tanto la musica del *Barbiere* ci dà l'impressione di esistere quasi come un fenomeno naturale, che si direbbe sia sempre esistita, e non vien fatto di pensare sia occorso un tempo più o meno lungo a crearla. Dicono che Rossini la compose in tredici giorni (egli stesso nella lettera scritta nel 1868 a quel Dall'Argine che aveva osato rimusicare la commedia del Beaumarchais, confermò la leggenda: «... allorquando musicai - in dodici giorni - dopo il papà Paisiello, il grazioso soggetto di Beaumarchais...»). La cosa non è rigorosamente vera, anzi è certo che la materia musicale di alcuni pezzi fu tolta da opere dal Rossini precedentemente composte, e si può ritenere probabile che molti temi il Rossini avesse già in serbo per adoperarli poi al momento opportuno: ma per parte mia, io sarei disposto a credere anche a chi dicesse che la musica della divina opera comica fu creata in un giorno, o in sole due ore, quante ne occorrono ad eseguirla, e non già perché abbia i caratteri dell'arte improvvisata, ché non è mai sciatta e trascurata (come è invece tante volte la musica di certi altri fecondissimi compositori dell'Ottocento,



Atto I, scena XIV. Da *Les Beautés de l'Opéra*, Parigi 1845 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

per esempio quella di Donizetti), ma perché, ripeto, ha i caratteri delle cose che ci sembra esistano per grazia divina e delle quali pensiamo che dovettero nascere senza travaglio e senza sforzo.

Ma quali sono, dunque, le ragioni della immortalità, anzi dell'eterna giovinezza del *Barbiere* rossiniano? Ci accontenteremo di dire che esso è immortale e sempre giovane perché è l'opera meglio riuscita di un grande artista di genio? Sarebbe una ragione quasi lapalissiana. E poi, che forse il genio di Rossini non si manifesta potentemente anche nella musica della *Semiramide* e dell'*Otello*, del *Mosè* e del *Guglielmo Tell*? E perché, mentre tante pagine di queste opere sono per noi invecchiate, o morte, non è invecchiata

e non è morta nessuna pagina del *Barbiere*?

Beethoven aveva detto a Rossini parecchie cose sbagliate, ma ne aveva anche detto di profondamente giuste. Affermare - conoscendo, notate bene, il terzo atto dell'*Otello* e il primo del *Mosè* - che a Rossini non sarebbe mai convenuto cimentarsi nella composizione dell'opera seria, perché egli non sarebbe mai riuscito a fare, in quel campo, nulla di buono, era, sia detto senza voler mancare di rispetto all'ombra del divino creatore delle Nove Sinfonie, uno sragionare: e Beethoven infatti sragionava, in quanto giudicava delle possibilità creative rossiniane partendo da quel suo strambo pregiudizio che l'opera seria «n'est pas dans la nature des italiens» giustificato poi con quella ancor più stramba ragione, che gli italiani «pour traiter le vrai drame, ils n'ont pas assez de science musicale».

Il vero dramma musicale, quale poteva essere, secondo il concetto beethoveniano? Non altro, il *Fidelio* insegna, che il melodramma od opera seria di Gluck e di Mozart? Ma non era dunque, in quanto ai principi estetici fondamentali, lo stesso che il melodramma, per esempio di Cherubini e di Spontini? E dove mai, se non in Italia, era nato il melodramma, e dove mai, se non in Italia, per virtù di musicisti italiani, l'arte del melodramma aveva avuto la sua già magnifica e splendida fioritura di mirabili opere?... E quanto alla scienza musicale, dalla quale avrebbe dovuto dipendere, secondo Beethoven, il maggiore o minor valore estetico del melodramma, prima di tutto è molto discutibile se la scienza musicale, per esempio, di Mozart fosse superiore a quella di Paisiello e di Cimarosa e dei maestri italiani in generale delle scuole veneziana e napoletana del Settecento, e similmente, è molto discutibile se la scienza musicale di Beethoven stesso fosse superiore a quella di Spontini e di Cherubini, e pur di Rossini: ma poi, ahimè!, Cherubini era un tecnico indubbiamente di molto superiore a Gluck, ma le sue opere hanno un valore estetico le mille volte superato dalle opere gluckiane: e lo stesso *Fidelio*, opera piena di scienza, tecnicamente perfetta, quanto non è inferiore, dal punto di vista dell'espressione, alla *Norma* e ai *Puritani*, che son opere, tecnicamente, tanto semplici e modeste?

Ma Beethoven, da quel grande artista di genio che egli era, non poteva certo, di fronte a una espressione d'arte, di fronte all'opera di un altro artista, sostanzialmente sbagliare, nel giudizio particolare, non poteva cioè non vedere e sentire nell'altrui opera d'arte il buono e il cattivo meglio di qualunque altro uomo. E di fronte a Rossini e al *Barbiere* diceva, infatti, non solo: «Dans

l'opéra buffa, nul ne saurait vous égalet, vous autres italiens», che era una intuizione profondissima (impropriamente spiegata, a mio parere, con la questione della lingua, ma acutamente giustificata con la vivacità del temperamento italiano), ma, cosa ancor più importante, diceva: «Le *Barbiere di Siviglia*? C'est un excellent opéra buffa... Tant qu'il existera un opéra italien, on le jouera...», con le quali parole, oltre a riconoscere come insuperabile il valore estetico del *Barbiere*, ed oltre ad esprimere la sua certezza nella immortalità dell'opera medesima, egli implicitamente indicava la ragione principale della sua immortalità proprio nel fatto di essere *Il barbiere* un'opera comica. Era, certo, un giudizio quasi puramente istintivo, non conseguente a vere e proprie osservazioni e considerazioni critiche, ma era un giudizio, come poi il tempo doveva dimostrarlo, fondamentalmente giustissimo. (Giustificarlo logicamente, Beethoven, autore del *Fidelio*, non poteva: ancorché fossero già passati diciassette anni da quando aveva scritto il suo melodramma, e le sue idee sul dramma musicale avessero potuto subire una grande evoluzione).

Insomma: novantaquattro anni fa, in piena fioritura del melodramma, non si poteva forse dire, neanche da un Beethoven, che, data la comune concezione estetica dell'opera musicale teatrale, la perfezione dell'espressione musicale poteva essere raggiunta (per quanto la perfezione è raggiungibile) nella commedia e non nel dramma, o nella commedia molto più che nel dramma, e che le maggiori garanzie di lunga vita o di vita immortale potevano averle, logicamente, necessariamente, le opere comiche e non quelle drammatiche, considerate le opere, s'intende, nella loro interezza, e indipendentemente da quei pezzi che un'opera drammatica avesse potuto con-

tenere, bellissimi od anche sublimi. E se queste cose possiamo dire noi, oggi, non dobbiamo credere di fare una grande scoperta, e non abbiamo proprio da insuperbire della nostra acutezza di mente! Per dirle novantaquattro anni fa, bisognava quasi essere profeti, vedere nel futuro.

Riguardo poi alle opere di Rossini, noi possiamo dire che *Il barbiere* doveva riuscire opera tanto più perfetta e di più certa immortalità del *Guglielmo Tell* e del *Mosè*, che pur contengono pagine di insuperabile bellezza, non solo perché le forme dell'opera musicale teatrale del Sette e dell'Ottocento erano più favorevoli alla perfetta espressione della commedia che non del dramma, ma anche in ragione della speciale natura dello spirito rossiniano e della particolare concezione che il Rossini aveva della possibilità espressiva della musica.

Proprio perché l'intuizione musicale di una situazione scenica era nel Rossini specialmente ritmica, si riesce a giustificare, non solo come spesso egli poté creare il pezzo, la musica di un episodio drammatico, indipendentemente dalla vicenda scenica (ancorché dalla situazione scenica gli fosse nato dentro il germe tematico del pezzo), ma anche come egli poté molte volte, senza sentirsi turbato da nessuno scrupolo estetico, e senza effettivamente contrastare un pezzo da una a un'altra delle sue opere, e magari da una opera seria in un'opera buffa o viceversa.

«Il compositore», diceva Rossini, «deve adattare con arte il carattere della musica al soggetto drammatico, e trovare (notate) un ritmo affatto nuovo, se il può, di nuovo effetto, se il può, ma tale che valga ad esprimere l'indole del dramma, e di mano in mano le situazioni, i caratteri, le passioni più rilevanti». Il compositore doveva saper *adattare* il carattere della musica al dramma: doveva, cioè, creare la sua musica

pensando, sì, al dramma, perché essa non contrastasse al carattere del dramma, ma fosse, secondo la necessità, di ritmo eroico, o grazioso, o impetuoso, o solenne: ma poteva bene, anzi doveva, comporla senza per niente affatto preoccuparsi di subordinarne lo svolgimento al divenire dell'azione scenica. Anche diceva, infatti, il Rossini: «Non si fermerà (il compositore) alle parole, se non che per accordare con esse il canto» (ed ecco perché poté musicare i versi dei signori Jouy e Bis) «senza però scostarsi dal carattere generale della musica che avrà trascelto, di guisa che le parole piuttosto servano alla musica, di quello che la musica alle parole». (Ed ecco perché l'intonazione del recitativo è quasi sempre, nelle sue opere, trascurata e inespressiva).

Il concetto rossiniano del melodramma era dunque, su per giù, quello comune a tutti i compositori del suo tempo, e quello secondo il quale operarono poi i compositori successivi, sino a Verdi compreso. Ma mentre tra gli altri, Bellini, per esempio, pur non avendo mai voluto comprimere la espansività della sua anima canora, volle però trarre dal dramma, sempre, la ragione del suo canto, e il canto non gli sgorgò dal cuore se non quando il dramma poteva veramente farlo sgorgare; mentre Verdi, pur non avendo mai voluto, da quel gran lirico che era, costringere e sacrificare la sua ispirazione, pretese però sempre dai suoi poeti che i libretti fossero costrutti così che la sua musica potesse sempre trovarvi qualche ragione della sua espansività e dei suoi svolgimenti, Rossini non chiese proprio al libretto d'opera che delle situazioni pretesto onde potessero essere suscitati germi musicali da lasciar poi crescere e fiorire e vivere liberamente, sino all'esaurimento delle loro possibilità di vita. D'onde quelle magnifiche costruzioni musicali che noi ammi-



Atto I, scena XV. Da *Les Beautés de l'Opéra*, Parigi 1845 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

riamo nelle sue opere e che ci sembrano opera divina, ma che, per quel loro carattere di espressioni esistenti al di sopra o al di fuori di una vera necessità sentimentale, spesso, più che commuoverci, ci riempiono di stupore, e spessissimo ci danno l'impressione di essere state concepite, se non con vera gioia, almeno senza alcuno sforzo, da un creatore olimpicamente sereno.

Ora, da questa concezione dell'opera teatrale come quella rossiniana (comune, ripeto, a tutti gli altri operisti del Sette e dell'Ottocento) e, per di più da quel concetto che aveva Rossini della potenza espressiva della musica («nel ritmo tutta la potenza della musica»), poteva veramente nascere il dramma musicale?... Per conto mio non credo, anzi io dico di no, senz'altro. Perché, dove sono persone intimamente diverse e avverse che soffrono per la stessa diversità delle loro anime, delle loro aspira-

zioni, dei loro propositi; dove sono persone le quali, per conseguire uno scopo, per conquistare un bene, mettono in gioco la loro vita e i loro affetti più cari, e vivono attimo per attimo in lotta con le passioni più intense e più potenti, non vi sono che scarse e rare possibilità di svolgimenti musicali generalizzanti ed esistenti per se stessi, in quanto tali, come pura musica. Potranno esservi, in un dramma, punti, più o meno frequenti, di stasi o sospensione dell'azione, tali da giustificare il libero e abbandonato sgorgo lirico (sia sentito come puro canto, come in Bellini, sia sentito come magnifica fioritura di ritmi, come in Rossini), ma codesti punti sono proprio i meno veramente drammatici: il dramma sta tra l'uno e l'altro di essi. «Il compositore non si fermerà alle parole...», diceva Rossini. Eh no, il compositore drammatico che avesse voluto operare in quanto tale, bisognava ci si fermasse, alle parole, e se le imprimesse bene nella mente e nel cuore, tanto da sentirle come espressioni necessarie dei sentimenti del-

l'attore, e tanto che la musica gli nascesse dentro tale da trovare poi in quelle parole la sua corrispondenza logica. Ma Rossini no, alle parole ordinariamente non ci badava, e quando, suscitato da una situazione del libretto (e anche indipendentemente dalla situazione drammatica), gli nasceva dentro un germe musicale, egli lo lasciava crescere e ramificare e fiorire liberissimamente. Dobbiamo certo a quella sua prodigiosa ricchezza creativa cose bellissime, magnifiche, come i pezzi, per così dire, d'ambiente del *Guglielmo Tell*, e come, pur della stessa opera, la grandiosa Congiura, e come quel finale dell'opera che Primo Levi, l'italico, giustamente mi definiva, una volta, «una delle più grandi espressioni esistenti di sentimento panico», ma, d'altra parte, proprio perché Rossini non badava punto alle parole, e scriveva la musica abbandonandosi alla sua facilità e felicità di creatore di movimenti, di ritmi, vi sono nelle sue opere drammatiche, compreso il *Guglielmo Tell*, molte pagine che non ci scuotono, non ci commuovono, non c'interessano, e delle quali diciamo, eufemisticamente, che mostrano le rughe della loro età, mentre potremmo dire che in realtà sono morte: e in realtà *vive* non furon forse mai, ma soltanto parvero.

Ma altra cosa è il dramma, altra cosa la commedia. Nel dramma vi sono degli individui, ai quali la vita è continuamente avversa proprio in quanto essi sono individui, uomini di eccezionali virtù, e perciò fuori delle leggi morali comuni e mediocri (il destino o il fato del personaggio drammatico è nella sua individualità): nella commedia vi sono solamente dei tipi, personaggi rappresentativi di certi caratteri, più o meno comuni, e più o meno simpatici o antipatici, amabili o spregevoli, di una civiltà di un popolo di una società. Nel dramma, che nasce da contrasti e conflitti di volontà, di pas-

sioni, da conflitti che termineranno con una catastrofe, sono i personaggi, gli eroi, che determinano gli avvenimenti, o che agli avvenimenti e alle circostanze danno un valore: nella commedia, che nasce da intrighi di interessi e di furberie, intrighi che termineranno con uno scioglimento lieto, sono gli avvenimenti e le circostanze che mettono in valore il carattere dei personaggi, e che determinano la loro azione. Nel dramma, ogni istante della vita dei personaggi, ogni loro atto, può avere un significato grandissimo e conseguenze capitali, ed ogni istante della vita dei personaggi ha dunque una importanza essenziale che né il poeta né il musicista possono trascurare: nella commedia, in cui non si tratta di cose gravi e in cui ogni personaggio rimane psicologicamente sempre il medesimo, da principio a fine, il poeta e il musicista, nel lumeggiare o nel colorire variamente un intrico di interessi o una trovata burlesca, possono indugiare quanto vogliano, pur che abbiano spirito e sappiano trovare varietà di espressioni.

Data una situazione drammatica, noi non possiamo né soffrire né ammettere che gli attori parlino più di quanto sia necessario all'espressione dei loro sentimenti: la verbosità e l'eloquenza non sono compatibili con le loro azioni. Data una situazione comica, noi possiamo accettare e godere la verbosità dei personaggi sino a tanto che essi sappiano rendercela piacevole, sino a tanto, cioè, che essi sappiano trovare nuove parole (e nuovi atti), tali da mostrarci sotto sempre nuovi aspetti quel loro carattere che vale in quanto è tipico: e perciò ci diverte e ci interessa sempre la verbosità di Figaro, «factotum della città». E così noi non possiamo accettare le sospensioni dell'azione nel dramma, mentre possiamo accettarle nella commedia: non nel dramma, non solo perché esse non

possono essere che o sospensioni di vita o assurde esasperazioni di passione, ma anche perché ciò che conta e vale, nel dramma, non è la situazione ma è l'azione dei personaggi posti in quella determinata situazione: ma sì nella commedia, perché ciò che in essa conta e vale è proprio la situazione per se stessa. E basti citare, a dimostrazione di questa verità, quel meraviglioso quintetto del *Barbiere*: «Buona sera, mio signore». La situazione che lo provoca è comichissima, ma la sua espressione poteva anche essere esaurita in pochi attimi, in poche battute. La ragione per la quale noi non ci accorgiamo della sua sospensione, ma anzi, godiamo, è non solo nella prodigiosa varietà di aspetti che essa riceve dalla musica, ma è, anzi è principalmente, nel fatto che, provenendo il nostro godimento proprio dalla comicità della situazione, il presentarla sotto vari aspetti e l'indugiarsi sino all'esaurimento delle possibilità espressive dei temi musicali, non poteva contrastare, e infatti non contrasta, né alla logica e alla naturalezza dell'azione scenica, né alle nostre esigenze estetiche.

Data la sua concezione dell'opera musicale teatrale, Rossini, nonostante il suo genio potentissimo, e nonostante il senso drammatico che egli possedeva - del quale basterebbe a dimostrare la vigoria e la grandezza la preghiera di Guglielmo Tell al figlio - non poteva creare un dramma musicale che fosse in ogni sua parte perfetto, e che avesse certezza di totale immortalità: ma poteva creare, perfetta e immortale, l'opera comica. Alla creazione della quale tanto più egli poteva poi sentirsi attratto dalla sua natura di uomo di spirito arguto e finissimo («À dire vrai, je me sentais cependant plus d'aptitude pour l'opéra buffa. Je traitais plus volontiers des sujets comiques que des sujets sérieux», egli disse un giorno a Wagner), e dal-

la sua non mai eguagliata, neanche da Mozart, facilità e felicità di inventore di ritmi. (Ancora Wagner, che gli esprimeva la sua meraviglia per la rapidità con la quale egli aveva creato *Il barbiere* e l'*Otello* e il *Mosè*, Rossini disse una volta: «J'avais de la facilité, et beaucoup d'instinct»). Il segreto della immortalità, della eterna giovinezza della musica del *Barbiere di Siviglia* rossiniano è dunque non tanto nella sua prodigiosa e meravigliosa ricchezza di invenzioni melodiche e, più ancora, ritmiche, quanto nel fortunato e quasi miracoloso incontro della potentissima inesauribile creatività del Rossini con un soggetto che, non solo per essere *una commedia*, l'attività e l'espansione e, quasi direi, l'esplosione di quella speciale potenza creativa doveva provocare e favorire e giustificare sino all'estremo limite del possibile, e incomparabilmente più e meglio di tutti gli altri soggetti, e specialmente di quelli drammatici, che il Rossini aveva trattato precedentemente e avrebbe trattato in seguito.

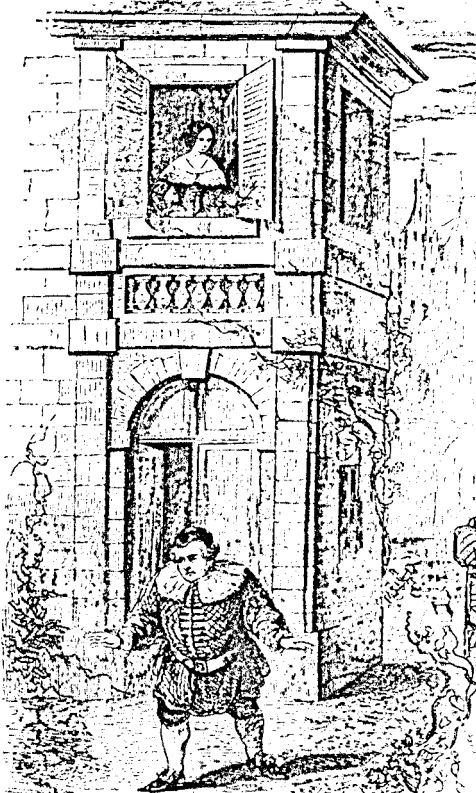
Ildebrando Pizzetti

Pubblicato in *La musica italiana dell'Ottocento*, Edizioni Palatine, Torino 1946.

Rosina e Don Bartolo. Da *Les Beautés de l'Opéra*, Parigi 1845 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

10

LE BARBIER DE SÉVILLE.



tenez à la main? — Les paroles d'un air fort à la mode, de la *Précaution inutile*... Ah! quel malheur, je viens de les laisser tomber. Courez vite me les chercher. » Vous avez compris, et le comte l'a compris aussi que le papier qui vient de s'échapper des mains de Rosine ne contient pas un seul mot de la *Précaution inutile* il ne faut pas être grand sorcier pour cela. Figaro le ramasse et le porte au comte. — Bartolo ne conçoit pas sur l'aile de quel vent la chanson s'est envolée, il remonte et fait rentrer Rosine en grommelant et en se promettant bien de faire murer le damné balcon. — Pendant que Bartolo a le dos tourné bâtons-nous de lire le billet de Rosine, car c'en est un :

« Vos soins assidus ont excité ma curiosité. Mon tuteur va sortir; dès qu'il sera loin, tâchez de me faire savoir par quelque moyen ingénieux votre nom, votre état et vos intentions. Je ne puis jamais paraître au balcon sans l'inséparable compagnie de mon tyran, mais soyez sûr que je suis prête à tout faire pour rompre mes chaînes. »

Voilà ce qu'à force d'importunités, de vexations, de tracasseries et de surveillances odieuses, on fait écrire par une honnête et charmante fille au premier Lindor venu.

Le moyen, on le trouvera; si ce n'est Almaviva

The Immortality of *The Barber of Seville*

Gioachino Rossini's *Barber of Seville* (and of whose Barber, pray, would I be speaking if not of his?), the most divinely light and most perfectly realized comic opera that has ever been written on this earth, is one hundred years old this year (1916). Does that seem strange? It seems strange to me, but it is true: on the twentieth of this month (some say the twenty-second, and others say various alternative dates, but it is a matter of scant importance) exactly one hundred years will have gone by since that evening in February 1816 on which the Barber, under its original title of *Almaviva*, ossia *L'Inutile precauzione* (*Almaviva*, or, the Vain precaution) was performed for the first time and, as everyone knows, was booed off the stage of the Teatro Argentina in Rome.

From beginning to end, and let us at least this once say the time-honoured phrase «from the first note to the last», everything in the Barber is fresh and alive: all the music flows easily and happily, clear, limpid and pure - seeming, whilst we are listening to it, to bubble forth from the fountain of divine joy. To be sure, if we examine the score closely, if we examine it with a critical eye, in certain of its forms - that is to say, in the cut of the musical numbers and the manner in which they are disposed and contrasted, in the treatment of the voice and the orchestra, and in the harmonizing of the tunes - we shall discover the

opera's birth certificate: but whilst we are listening to it, whilst we are watching it being performed in the theatre, whoever realizes that he is listening to something old, whoever would dream even of thinking about its age? Whenever it lives through its brief life, acted out before our eyes on the stage, we get the impression of a natural phenomenon being renewed: it is like the sun that rises every morning to light up and to warm the earth, and which is not today exactly what it was yesterday, but yet is still the same sun, which we could not imagine being any different: just like the returning sun every morning, it fills our hearts every time with joy and happiness. The music of *Il barbiere* gives us such an impression of existing almost as a natural phenomenon that we might think it had always existed, and it would never occur to anyone to wonder how long had been employed upon the writing of it. They say that Rossini composed it in thirteen days (he himself, in a letter dating from 1868, in answer to that man Dall'Argine who dared to set Beaumarchais' play to music yet again, confirms the legend: «... when I set to music - in twelve days - Beaumarchais' charming play, following in the footsteps of papà Paisiello...»). The claim is not one hundred per cent accurate, indeed it is certain that the musical material of some of the numbers was borrowed from operas that Rossini had written earlier, and there is every



Atto II, scena II. Da *Les Beautés de l'Opéra*, Parigi 1845 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

reason to think it probable that he had a number of melodies in reserve in order to use them at the opportune moment: but as far as I am concerned, I should be inclined to believe anyone who might say that the music of this divine comic opera was created in the space of one day, or two hours - the time it takes to perform it - and this not because it is anything like an improvisation, for it has nothing careless or slovenly about it (as often does the music of certain other prolific composers of the early nineteenth century, for example *Donizetti's*), but because, I repeat, it has all the characteristics of those things that seem to exist by the grace of God and which we suppose must have been born without labour pains and without effort. But to what, then, is due the immortality - or rather, the eternal youthfulness of Rossini's Barber? Shall

we content ourselves by asserting that it is immortal and eternally youthful because it is the most perfectly successful creation of a great artistic genius? This would almost constitute a self-evident truth. And then, isn't Rossini's genius equally manifest in the music of *Semiramide* and *Otello*, in *Mosè* and *William Tell*? And why, whilst so many pages of these operas are dated or dead as far as we are concerned, is there not a single dated or dead number in the Barber? Beethoven said a lot of foolish things to Rossini, but he also said a few things that were absolutely right. To declare that Rossini had been mistaken in undertaking to compose serious operas, and to declare this, mind you, when he had already read the third act of *Otello* and the first of *Mosè*, and to affirm that he could never have succeeded in composing anything significant in that field, was, and we say this without wanting to be guilty of any disrespect towards the divine composer of the

nine symphonies, to talk nonsense: and, in fact, Beethoven was talking nonsense when he judged Rossini's creative powers basing his observations upon that curious prejudice of his that opera seria «n'est pas dans la nature des italiens» (is foreign to the nature of the Italians), which he then tried to justify by the even more far-fetched idea that the Italians «pour traïter le vrai drame, ils n'ont pas assez de science musicale» (haven't enough technique in composition to be able to set real drama to music).

And what might real drama be, according to Beethoven's lights? If *Fidelio* is any indication, did he not have in mind opera and music drama as exemplified by the works of Gluck and Mozart? But as regards their fundamental aesthetic principles, were not these operas just the kind of thing that Cherubini and Spontini were writing? And where, pray, was opera born, if not in Italy, and where, other than in Italy, had the art of opera enjoyed its old magnificent and splendid proliferation of admirable works, thanks to the talent of Italian composers? And with regard to the technique of composition, which, according to Beethoven, is the yardstick by which the aesthetic value of an opera should be judged, it is, first of all, highly debatable whether the technique of Beethoven himself was superior to that of Spontini and Cherubini, not to mention Rossini: but then, alas! Cherubini was a far greater master of composition technique than Gluck, but where aesthetic values are concerned, his operas are vastly inferior to Gluck's: and *Fidelio* itself, an opera full of technique, scientifically perfect, is greatly inferior to *Norma* and *I Puritani* from the point of view of expression, tower above these simple and modest works though it may from the technical point of view!

But Beethoven, great musical genius that he was, when faced with a particular work of art, when faced with an opera by a fellow-artist, could not indeed go very far wrong in giving a specialised judgment; that is, he could not help seeing and feeling the good and the bad in another's work better than the average man.

And in fact, à propos of Rossini and the Barber he not only said: «Dans l'opéra buffa, nul ne saurait vous égaier, vous autres italiens» (in the realm of comic opera nobody will ever be able to rival you Italians), which was a profound intuition (not to be adequately explained, in my opinion, by the usual references to the musical qualities of the Italian language itself, but justified rather by the vivacity of the Italian temperament); but, even more importantly, he said: «Le Barbier di Siviglia? C'est une excellente opéra buffa... Tant qu'il existera un opéra italien, on le jouera...» (*The Barber of Seville*? It's an excellent comic opera buffa... As long as Italian opera exists, it will be performed...), by which declaration, apart from recognising the insuperable aesthetic value of the Barber and expressing his faith in its immortality, he implicitly put his finger on the main reason for this immortality: that Rossini's Barber is a comic opera. It was, of course, an almost entirely instinctive judgment, not based upon real observation as such, or upon critical considerations, but as time would show, it was a fundamentally accurate judgment. (Beethoven, the composer of *Fidelio*, could never have justified it logically, even if seventeen years had already gone by since he wrote his opera, and his ideas about music drama had time to undergo a considerable development). Anyway, ninety-four years ago, when opera was flourishing vigorously, nobody, not even such a man

as Beethoven, was in a position to state that, given the everyday aesthetic conception of musical works for the theatre, perfection in musical expression could only be attained (insofar as perfection is attainable) in comedy and not in tragedy, or in comedy more than in tragedy, and that the best guarantee of longevity or immortality would logically and necessarily be to write comic operas and not serious ones, considering operas in their entirety, needless to say, without taking into consideration those beautiful and indeed sublime numbers that any one tragic opera might contain. And if we can say these things today it is with the aid of hindsight; we must not imagine that we have made any great discovery, nor have we any right to be proud of our own perspicacity! But in order to say such a thing ninety-four years ago, one would have had to be a prophet capable of reading the future.

Now, with regard to Rossini's operas, we are in a position to state that the Barber had a better chance of being a more perfect opera and of more certain durability than either William Tell or Mosè, both of which, none the less, contain pages of sublimely beautiful music, not only because the eighteenth and early nineteenth-century operatic musical conventions were more favourable to the perfect expression of comedy rather than of tragedy, but also because of the special nature of the Rossinian spirit and because of Rossini's own particular conception of the expressive possibilities of music.

Just because Rossini's musical intuition of a theatrical situation was especially rhythmic, we can justify not only his frequently creating a number, the music for a dramatic episode, quite independently of what might be going on upon the stage (even though the thematic core of the piece might be germinated from the

theatrical situation), but also his habit of blithely transferring a piece from one opera to another without being in the least bothered by any aesthetic scruples, even when the piece passed from an opera seria to an opera buffa or vice versa, and all this without compromising the effect of the number.

Rossini declared: «The composer must skilfully adapt his music to the dramatic theme, and invent (note this carefully) a quite new rhythm, if he can, but such as may faithfully express the tone of the drama, and the various principal situations, characters and feelings as they evolve». The composer should be able to adapt the character of the music to the drama: that is, he should be able to create his music thinking, certainly, of the drama, so that the music does not in any way conflict with the nature of the drama, but should be rhythmically heroic, graceful, impetuous or solemn according to the necessity of the moment: but the composer might easily, and indeed should, write the music without even thinking of subordinating the musical development of the themes to any consideration of what might be happening onstage. In fact, Rossini goes on to say: «(The composer) will not feel himself bound to the words, except insofar as to make them fit the vocal line» (and this is the reason why he could set to music poetry by people like Jouy and Bis) «but he will be careful not to wander away from the general character of the music that he has decided upon, so that the words will rather serve the music than the music the words.» (And this is the reason why, in his operas, the setting of the recitatives is always more or less careless and inexpressive).

Rossini's conception of opera was therefore, more or less, that common to all the composers of his day, and



Atto II, scena III. Da *Les Beautés de l'Opéra*, Parigi 1845 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

that which would be observed by all the composers of the next generation, Verdi included. But whilst Bellini, to cite one from amongst the others, although never allowing the expansive flights of his vocal fancy to be in any way restrained, nevertheless tried to base the motivation of his singing musical line firmly upon the sense of the story, and his creative soul refused to brim over with melodious music unless it was inspired to brim over by the gripping events of the story: Verdi, on the other hand, although never wanting to subject his inspiration to any restraining limitations - he was, after all, a great lyrical composer - urged his librettists more and more to construct their texts in such a way that his music might always find in them some motivation for its effusions and its developments.

Rossini never really asked more

from a libretto than a few situations, mere pretexts from which musical ideas could germinate and be subsequently left to themselves to grow, to flower and to flourish freely, independently, until the maximum point of their development had been reached, upon which the number would come to its conclusion. This gave rise to those magnificent musical constructions that we admire in his operas and that seem to us sublime creations, but which, because of their very nature - musical outpourings existing above and beyond any need for the mere expression of human feeling - often fill us with amazement rather than move us, and very often give us the impression of having been conceived, if not exactly with carefree joy, at least effortlessly, by a creator of Olympian serenity.

Now, could authentic music drama really be born from a conception of theatrical works such as Rossini's (not only his, but, as I said, the conception common to all the other op-



Atto II, scena IX. Da *Les Beautés de l'Opéra*, Parigi 1845 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

era composers of the seventeenth and eighteenth centuries) and, furthermore, from a conception such as Rossini cherished of the expressive powers of music («all the power of music lies in the rhythm»)? For my part I do not believe that it could, or rather, I am quite sure that it could not. Because, wherever the story deals with characters who are different from one another and opposed to one another in their innermost feelings and who suffer because of this very disparity of their souls, their aspirations and their ends; wherever we find people who, to gain their ends, to achieve their desires, risk their lives and their dearest relationships, and live minute by minute struggling with the most powerfully intense passions, there can only be rare and limited passages where it would be appropriate to write elaborate musical struc-

tures of generalized feeling, self-sufficient and easily able to sustain an independent life as pure music. In a drama there may be moments, more or less frequent, in which the action comes to a standstill, so as to justify the free and unrestrained outburst of lyrical music (whether understood as the pure expression of the soul in song, as in Bellini, or as a magnificent blossoming of rhythmic patterns, as in Rossini), but these will be just those moments that are the least dramatic: the true drama lies between these moments of reflection. «The composer will not feel himself bound to the words...» said Rossini. But on the contrary, any dramatic composer who has any idea of working in a truly theatrical way must really be bound by the words, impressing them in his mind and in his heart to the point of feeling them to be indispensable expressions of the actor's feelings, and to the point that his music should be born in such a way as to find its logical expression in those very words.

But not Rossini: he did not normally pay any attention to the words, and when, his interest aroused by some situation in the libretto (and even quite independently of the dramatic situation), a germ of melody was born within him, he allowed it to grow, flourish and bloom quite freely. To this prodigious creative richness of his we owe magnificent and lovely things, such as the numbers that we might classify as the landscape-painting scenes from *William Tell* or the splendid conspiracy scene in the same opera, or the finale of the opera, which Primo Levi once, quite rightly, described to me as «one of the greatest of all existing manifestations of the universal feeling»; but, on the other hand, for the very reason that Rossini did not, in fact, bother much about the words and wrote his music giving free rein to his happily spontaneous vein of musical creativity in movement and rhythm, there are in all his dramatic operas, *William Tell* included, many pages that do not strike us, do not move us, do not interest us, and of which we say, euphemistically, that they are showing the wrinkles only to be expected in works of their age, whilst in actual fact we could really say that they are dead: and truth to tell, maybe they never were really alive, but only seemed so.

But tragedy is one thing and comedy another. In tragedy we find certain individuals to whom life is continually adverse just because they are individuals, men of exceptional qualities, and therefore above everyday, mundane moral laws (the destiny, or fate of a dramatic character lies in his individuality): in comedy we only find certain stereotypes, characters representing certain personality patterns to be found in a certain civilization, a certain nation or a certain society, more or less common types, and more or less

agreeable or disagreeable, lovable or despicable. Tragedy springs from clashes of conflicting wills and opposing passions, conflicts that will end in catastrophe, and it is the characters, the heroes, who determine the course of events, or who imbue the events and the circumstances with meaning: comedy, on the other hand, springs from intrigues based upon private interests and chicanery, intrigues that will wind up in a happy ending, and it is the events and circumstances that underline the personalities of the characters and determine their actions. In tragedy every moment in the lives of the characters, every action of theirs, may be of enormous significance and may have disastrous consequences, and therefore every moment in the lives of the characters is of an essential importance that neither librettist nor composer may overlook: in comedy, which does not deal with serious matters and in which every character always stays the same from the psychological point of view, from the beginning to the end, librettist and composer, whilst throwing into high relief and varied colour an intrigue of private interests or a burlesque joke, may dally as long as they like, so long as they are witty and know how to vary the expression.

Given a certain dramatic situation, we can neither suffer nor permit the actors to say more than is strictly necessary for the expression of their feelings: verbosity and eloquence are incompatible with their actions. Given a certain comic situation, we can accept and enjoy the verbosity of the characters so long as they are able to make it pleasing to us, so long, that is, that they can go on inventing new words (and new movements), so as to display their personalities, which interest us insofar as they are archetypal, under ever new aspects: and this is the reason



Scena finale. Da *Les Beautés de l'Opéra*, Parigi 1845 (Civica Raccolta di Stampe «A. Bertarelli», Milano)

why we are always interested enough to listen to the verbosity of Figaro, «the town factotum». And so, although we cannot accept any suspension of the action in tragedy, we can accept it in comedy: not in tragedy, not only because it would only mean either suspension of life itself or passionate outbursts pushed to absurd lengths, but also because what matters in tragedy is not the situation but the actions of the characters who find themselves in that particular situation: we can accept suspension in comedy because what matters in comedy is precisely the

situation in itself. To prove this, all I have to do is quote that marvelous quintet in the Barber: «Buona sera, mio Signore». The situation that gives rise to it is very funny, but the musical setting of it could easily have been exhausted in a few minutes, in a few bars. The reason why we do not realize that the action has been suspended and even unknowingly delight in the suspension is, not only because of the prodigious variety of facets with which the music endows it, but is rather, and mainly, due to the fact that, since our delight springs from the very absurdity of the situation, his presenting it to us in all its aspects and dwelling on it until all the expres-



sive possibilities of the musical themes have been thoroughly exploited could not clash with, and in fact does not clash with either the logic or the naturalness of the stage action, nor does it clash with our aesthetic requirements.

Given Rossini's conception of musical works for the theatre, and in spite of his mighty genius, in spite of the dramatic sense that he surely possessed - of the vigour and power of which the prayer addressed by William Tell to his son would be proof enough - he was unable to create a music drama that would be perfect in all its parts, and which could be sure of immortality; but he was able to create the perfect, the

immortal comic opera. His very nature, that of a man of pointed and refined wit, and his facility and expertise as an inventor of rhythms, unequalled even by Mozart, would urge him all the more in the direction of comic opera. He told Wagner one day: «A dire vrai, je me sentais cependant plus d'aptitude pour l'opéra buffa. Je traitais plus volontiers des sujets comiques que des sujets sérieux». (To tell the truth, I felt however that I had more aptitude for comic opera. I worked on comic subjects more willingly than on tragic ones). When Wagner expressed his amazement at the speed with which Rossini had created *Il barbiere*, *Otello* and *Mosè*, Rossini once replied: «J'avais de la facilité, et beaucoup d'instinct». (I had plenty of instinct for the work, and it came to me easily.)

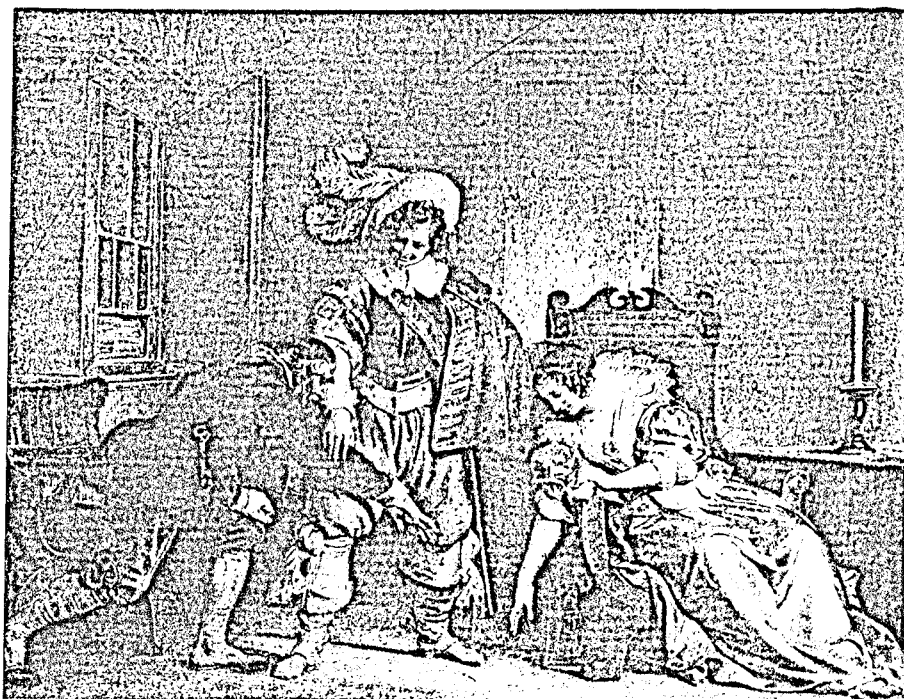
The secret of the immortality and the eternal youthfulness of Rossini's music in the *Barber of Seville* does not, therefore, lie so much in its prodigious and marvelous richness of melodic invention, or in its even greater rhythmic inventiveness, as in the lucky and almost miraculous combination of Rossini's terrifically strong and inexhaustible creative powers with a story that, not only simply because it is a comedy, set a match to those particular creative powers, causing them to burst into activity, expand and, I might almost say, explode to the uttermost limits of their inherent possibilities, incomparably more forcefully than did any other subject and with far superior results; this is especially true of the serious libretti that Rossini had set to music previously or did so afterwards.

Ildebrando Pizzetti

Translation by Michael Aspinall

From *La Musica italiana dell'Ottocento*, Edizioni Palatine, Turin 1946.

Illustrazione della commedia di Beaumarchais in quattro atti: Atto II, scena XIV. Litografia di Villain su disegno di A.E. Fragonard, Parigi 1827 (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)



«Ricordi Rossiniani»

Relazione di Vittorio Gui

in occasione del centenario della morte di Gioachino Rossini
Pesaro, 1968

Signore, Signori e cari colleghi, qui riuniti in convegno in occasione del centenario della morte di Gioachino Rossini, permettetemi che io Vi esprima il mio rammarico di non essere presente tra Voi in questo significativo ritrovo, nel nome di uno dei maggiori geni musicali, che l'Italia vanta, e al quale nella mia carriera di interprete ho largamente dedicato i miei sforzi e il mio tempo. Parlare di se stessi è sempre cosa ardua, per chi abbia voluto sempre intendere la funzione dell'interprete nel nobile senso altruistico di una intera dedizione all'opera, trascurando il più possibile l'attenzione rivolta su se stesso a proprio vanto o vantaggio. «*Servire* la musica, e non *servirsi* di essa» è sempre stato il motto al quale ho tenuto fisso il pensiero durante un'attività che oramai dura da sessanta anni. Se dovrò quindi, nel corso di questi cen- ni, fare il mio nome più volte e riportarmi a fatti (e spero non sempre *misfatti*) della mia attività, non lo si voglia prendere nel senso di un'auto pubblicità tardiva, che sarebbe oltre tutto abbastanza ridicola e anche inutile.

Parlerò di qualche mia esperienza, diciamo così, «rossiniana» tra le meno inutili. Ricorro a ricordi molto lontani; ero direttore d'orchestra alla stagione lirica del San Carlo di Napoli nella stagione 1914-15, durante il periodo della nostra neutralità, essendo la Grande guerra europea già scoppiata sin dall'estate precedente, 1914, e considerandosi

già in Italia la nostra neutralità come benevola e favorevole agli Alleati Francia e Inghilterra, contro la Germania e l'Austria. Dunque il programma del teatro lirico decideva di escludere opere tedesche. Ricordo appunto che oltre al *Barbiere*, di cui ora parlerò, erano in programma *Otello* di Verdi, *Le donne curiose* di Wolf-Ferrari, *Rigoletto*, *Manon* di Massenet, e altre. La compagnia di canto per il *Barbiere*, impegnata dall'impresa del Teatro, era di alto livello; basti ricordare i nomi di quel magnifico e affascinante soprano che fu la spagnola Hidalgo; del giovane Tito Schipa ancora ai primi passi, ma già ricco di promesse che presto dovevano essere mantenute; e il veramente grande interprete Mario Sammarco, un baritono che aveva sviluppato fino allora la sua carriera più all'Esterio che in Italia, ed era rientrato dall'Inghilterra proprio allo scoppio della guerra europea; ultimi ma non minori un Basilio di Masini Pieralli e un Bartolo del bravo De Vecchi. Era uso considerare alcune opere famose (come il *Barbiere*) opere di repertorio comune che tutti gli artisti conoscevano bene, quindi il numero di prove riserbate a loro era quanto mai scarso, supponendo appunto che non ne avessero bisogno; né era pensabile che un direttore giovanissimo come me potesse arrogarsi il diritto di discutere sul programma di prove fissato *a priori* dalla direzione del teatro! Parlo sopra tutto di «prove di insieme» perché il numero delle pro-

ve di sala al pianoforte, le cosiddette prove di concertazione, dipendeva dalle date di arrivo dei cantanti. Per un'inattesa fortuna quella volta tutti i cantanti del *Barbiere* arrivarono parecchi giorni prima delle ultime due o tre prove di insieme e io ebbi modo di *lavorare* in sala con loro con una relativa calma. Era la prima volta che mi capitava di dirigere *Il barbiere*, che avevo naturalmente ascoltato parecchie volte nelle frequenti anzi frequentissime esecuzioni che ricorrevano in tutti i nostri teatri, dai più popolari a quelli di prima importanza; né vi sorprenda il fatto che a un giovane direttore il quale aveva iniziato la sua carriera già fin dall'autunno 1908, e aveva già diretto alcune importanti stagioni in grandi teatri come Regio di Parma e Regio di Torino (oltre che il San Carlo) non fosse ancora mai capitato di dirigere *Il barbiere*. A quei tempi (contrariamente a ciò che usa far oggi) le opere di Wagner *tenevano il cartello* (come si diceva allora) quasi più delle nostre di comune repertorio; ogni stagione importante, da Milano a Torino, da Bologna a Roma, da Napoli a Palermo, si inaugurava abitualmente con un'opera di Wagner; chetatasi la grande battaglia dei wagneriani e degli anti-wagneriani, Wagner ormai dominava il campo. Io stesso avevo inaugurato il Regio di Parma (la terribile Parma dei loggionisti che ancor oggi rappresentano l'estrema sinistra severissima e combattiva di quel teatro) con un magnifico *Sigfrido*, cantato da quell'indimenticabile interprete che fu Giuseppe Borgatti (tra parentesi dirò subito che tanta fu l'impressione rimasta in me di quelle serate e di quella interpretazione insuperabile, che non ho mai più osato riprendere quest'opera durante i sessanta anni della mia carriera, per timore di guastare dentro di me la luminosità di un ricordo che di anno

in anno è diventato sempre più vivo; il che potrà anche sembrare a qualcuno, più realista di me, un'esagerazione, ma non lo è per me). Di Wagner avevo già, oltre il detto *Sigfrido*, diretto le *Valchirie* e *L'Oro del Reno*, ma di Rossini ancora niente. La divina perfezione dell'opera, però, mi si era già rivelata intera, durante l'approfondito studio che ne avevo fatto, e i difetti delle correnti esecuzioni mi si erano già rivelati chiaramente e fissati nella mente, con la sempre viva speranza di poter arrivare a cancellarli. L'occasione era arrivata. Alla prima prova, più o meno svogliatamente il gruppo di cantanti (eccetto quell'uno di cui ora parlerò) riuniti intorno al pianoforte dove sedeva, *canticchiavano*, tanto per farmi sapere, a me poco noto e giovanissimo, come la intendevano loro, meno giovani e già celebri... quindi padroni loro della situazione. Arrivati che fummo a un recitativo (non ricordo quale) io cominciai a cavar fuori le unghie; la dizione era trascurata, le parole, così importanti, non si intendevano bene, e via dicendo ... A queste osservazioni la reazione (e non lo dimenticherò mai, dovessi ancora vivere un'altra metà di secolo) fu per me sorprendente. Sammarco (che nel gruppo era il più anziano e il più autorevole) prese la parola «Signori, mi accorgo che quest'opera da anni la stiamo trascurando e maltrattando tutti, forse anche per la troppa frequenza delle esecuzioni trasandate e affrettate; oggi abbiamo la fortuna qui di avere un giovane musicista che intende rimetterla a posto; profittiamone, sarà nel nostro interesse...» e altre parole che non ricordo.

Il fatto fu che tutti di pieno accordo col più grande calore ci mettemmo a *ristudiare Il barbiere*, e lo portammo pronto alle ultime due o tre prove di insieme, per arrivare a un'esecuzione che forse a Napoli c'è anco-

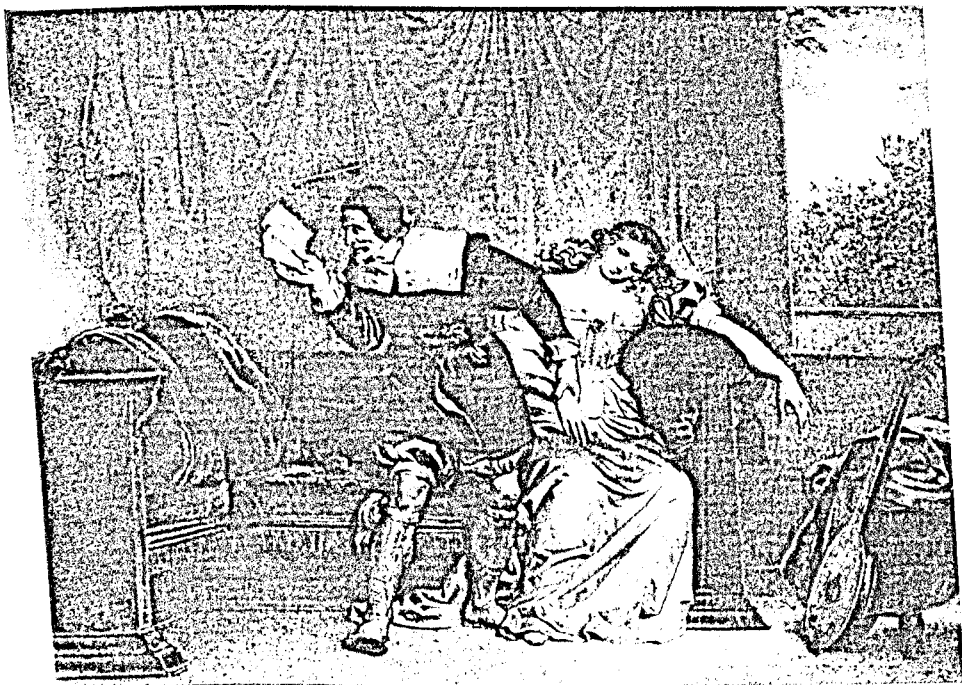


Illustrazione della commedia di Beaumarchais in quattro atti: Atto II, scena XV. Litografia di Villain su disegno di A.E. Fragonard, Parigi 1827 (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

ra chi la ricorda. Furono aggiunti in platea ogni sera circa 80 posti volanti; il vasto teatro pareva divenuto piccolo in questa occasione; ne facemmo una dozzina di esecuzioni tutte trionfali. E aggiungo un particolare gustoso che forse vi interesserà e vi farà sorridere. Oggi siamo oramai abituati a vedere nelle opere del Settecento e del primo Ottocento, ripristinato l'uso del *Maestro al Cembalo*. Bene, quella fu la prima esecuzione in Italia dove si vide ritornare a questo uso, il quale dal punto di vista stilistico, è più che giustificato. Ma il curioso sta in questo, che durante le ultime prove, l'impresario o direttore artistico se volete chiamarlo così, il quale era di molti anni più vecchio di me, brava persona legata però agli usi del suo

tempo, mi espresse i suoi fieri dubbi, anzi i *rischi* che secondo lui incombevano su quella "novità" come lui la considerava. «*Il pubblico riderà*» mi disse... Invece il pubblico, che è quella tale sfiga di cui non si può mai e poi mai indovinare il pensiero (questo lo diceva sempre anche Toscanini) capì, sin dall'inizio, il valore di un'esecuzione stilisticamente rimessa a fuoco, e apprezzò anche la "novità" del cembalo col direttore che lo suonava. Questa, di cui ho voluto parlarvi brevemente, fu la mia prima importante esperienza di interprete rossiniano.

(...)

Siamo arrivati al 1942, anno del *centocinquantenario* rossiniano della nascita. Io ero ancora al Maggio fiorentino e col M° Labroca combinammo di includere nella stagione teatrale un *Barbiere*, e fuori del teatro una Messa, quella splendida *Petite Messe Solennelle* che ora, nel-

l'anno del centenario, si sta facendo un po' da per tutto, e dirò finalmente perché è una delle *grandi* creazioni del genio del Nostro, e certo l'unica opera realmente religiosa uscita dal suo cervello e dal suo animo. Si trattava però di eseguire il capolavoro del *Barbiere* togliendo tutte le incrostazioni formate dal tempo, e dalle cattive abitudini, che sono quasi sempre giustificate, a parole, come «tradizioni», parolona che quando eravamo ragazzi era uno spaventacchio! e sopra tutto da tutte le imperfezioni della stampa di Ricordi; imperfezioni che già da anni si andavano denunciando in campo critico e musicologico, su articoli di riviste (alcuni scritti anche da me a suo tempo). Il Maggio fiorentino mi diede carta bianca, e io riuscii a far stampare un intero materiale di orchestra seguendo nota per nota l'autografo dell'opera che, come sapete, è a Bologna, nel Conservatorio. Per la questione tanto dibattuta della sinfonia, mi tenni alla riproduzione di quella della *Elisabetta di Inghilterra*, il cui autografo è qui a Pesaro; e questo decisi anche perché dell'altra, *Aureliano in Palmira*, non si è mai trovato un autografo, solo esiste una copia dell'epoca, e le copie, anche dell'epoca, non sono mai esatte, come si sa bene. Siccome la Casa Ricordi non si mostrò disposta a ristampare questo materiale controllato sull'autografo, e pare che lo stia facendo soltanto ora, dopo 26 anni... lo facemmo fare da uno stampatore a Milano, e ne avemmo così tre co-

pie; una era nell'archivio di Firenze (e *horresco referens*) non si trova più; pare sia scomparsa durante l'anno terribile 1944... (di buona memoria per chi a Firenze ha vissuto in quel tragico periodo...), poi ha seguito il passaggio delle truppe alleate, e c'è chi ricorda anche di aver assistito a qualche concerto diretto da un ufficiale direttore d'orchestra di passaggio e di ignotissimo nome... Insomma, la sia andata come si vuole, il materiale nostro fiorentino si è volatilizzato; fortunatamente una copia la feci acquistare a Glyndebourne, dove si trova, e anzi io la utilizzai per Bregenz due o tre anni fa; e un'altra il caro M° Mortari, che per nostra disgrazia non volle rimanere al posto di Intendente alla Fenice di Venezia, la acquistò per quel teatro, dove deve ancora trovarsi. In questi giorni ho ricevuto una lettera del M° Alberto Zedda il quale mi scrive che sta preparando per Ricordi un'edizione critica dell'opera; speriamo che sia la volta buona.

(...)

Vittorio Gui

«Bollettino del Centro Rossiniano di Studi»,
n. 4-6, anno 1968, pagg. 81-93.

«Rossinian Memories»

A Lecture by Vittorio Gui

(...) I should like to tell you about some of my more memorable experiences of what might be called "Rossiniana". I am going back a long way, to when I was conductor of the opera season at the San Carlo Theatre in Naples in 1914-15, whilst Italy was still a neutral country, the Great War having broken out in August 1914, our neutrality being considered by us Italians as decidedly favouring the interests of the Allies, France and England, in their struggle against Germany and Austria. For this reason we decided not to include any German operas in the list of works to be performed that season. In fact, I recall that, apart from the *Barbiere* that I shall tell you about shortly, the programme included Verdi's *Otello*, Wolf-Ferrari's *Le Donne curiose*, Rigoletto, Massenet's *Manon* and so on. The cast engaged for *Il barbiere* by the directors of the theatre was of a very high level, the names of the singers speaking for themselves; Rosina was that magnificent, fascinating Spanish soprano Hidalgo; the tenor was Tito Schipa, still young and on the threshold of his great career, but rich in promise, a promise that was soon to be fulfilled; then Figaro was that truly great performer Mario Sammarco, whose career had so far flourished more abroad than in Italy, and who had returned from England, in fact, at the outbreak of war in Europe; last, but not least, came Masini Pieralli as Basilio and the excellent De

Vecchi as Bartolo. In those days certain famous operas (such as *Il barbiere*) were generally considered operas belonging to an everyday repertoire that every singer was thoroughly familiar with, and so they were never allotted many rehearsals, everybody supposing, in fact, that they did not need any; in any case, nobody would ever have dreamed that a young conductor like myself might take it upon himself to complain about the schedule of rehearsals determined a priori by the management of the theatre! I am talking about *prove di insieme* (general rehearsals with the orchestra) because the number of *prove di sala al pianoforte* (piano accompanied rehearsals), the rehearsals meant to secure a good ensemble, depended entirely upon what day the singers began to arrive in town. By an unexpected stroke of good luck all the singers engaged for *Il barbiere* on this occasion turned up several days before the last two or three rehearsals with orchestra and I had the chance to really work with them in relative peace and quiet. It was the first time that I had had the opportunity to conduct *Il barbiere*, which I had, naturally, heard several times in the frequent - very frequent - performances that were repeatedly given in all our theatres, from the lowest to the highest; nor should anyone be surprised that a young conductor who had begun his career as long ago as the autumn season of 1908, and who had already con-

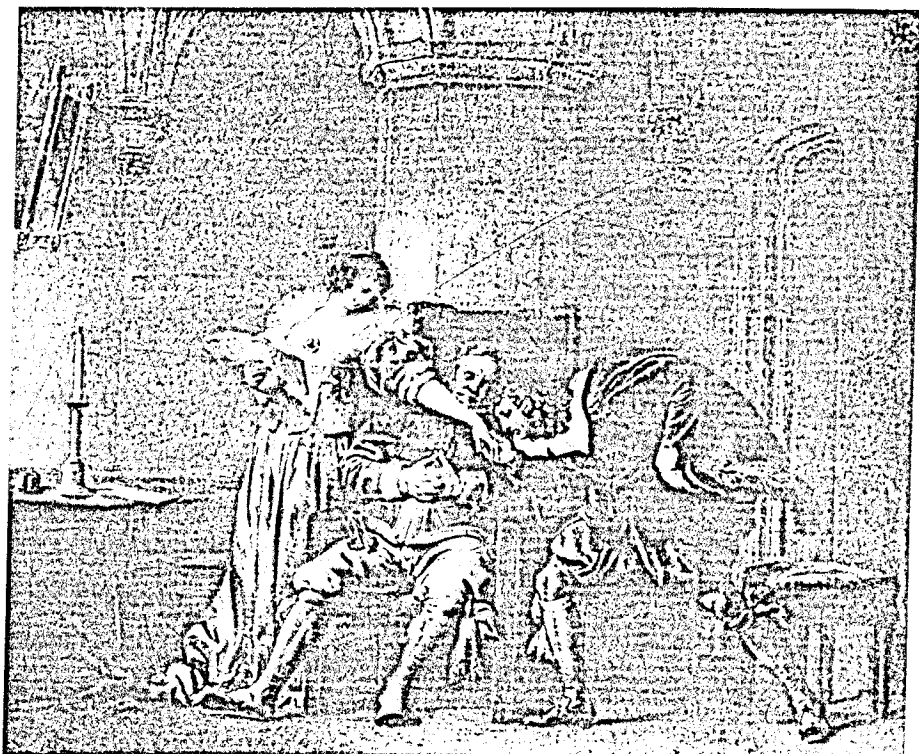


Illustrazione della commedia di Beaumarchais in quattro atti: Atto III, scena IV. Litografia di Villain su disegno di A.E. Fragonard, Parigi 1827 (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

ducted several important opera seasons in such great theatres as the Teatro Regio, Parma and the Teatro Regio, Turin (not to mention the San Carlo) had not yet had the chance to conduct Il barbiere. In those days (contrary to what happens today) the operas of Wagner were featured in the repertoire almost more frequently than our own popular Italian operas; every important opera house, from Milan to Turin, from Bologna to Rome, from Naples to Palermo, regularly opened its season with a Wagner opera; the great battle between Wagnerians and anti-Wagnerians had long ago spent itself, and Wagner was now King of the field. I myself had inaugurated

a season at the Regio, Parma (the greatly feared Parma of the Galleryites, who, even today, represent the "extreme left", forbiddingly critical and combative, amongst the audience of that theatre) with a splendid Siegfried, sung by that unforgettable artist Giuseppe Borgatti (by the way, I must confess at once that the impression that has remained in my mind of those performances and of Borgatti's incomparable interpretation is so perfect, that I have never dared to conduct that opera again during the sixty years of my career, for fear of spoiling the pure light of a memory that grows more and more lovely and real within me with each year that passes; this might seem exaggerated to people more realistic than I am, but I don't think it is). Apart from Siegfried I had also conducted Wagner's Die Walküre and Das Rheingold, but nothing at all of Rossini's so far. The divine per-



Illustrazione della commedia di Beaumarchais in quattro atti: Atto III, scena XII. Litografia di Villain su disegno di A.E. Fragonard, Parigi 1827 (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

fection of *Il barbiere* had, however, been revealed to me as a result of my long and thorough study of the score, and I had already realised all the mistakes that were made in the usual, everyday performances of the work and had fixed them in my mind; I had always dearly hoped to have an opportunity one day of correcting them. Now the chance had come. At our first rehearsal the singers grouped around the piano (all except one, of whom I shall speak shortly) were only more or less sketching in their parts, grudgingly, just to let me know, young and little-known as I was, what they thought about the set-up, less young and more famous as they were - and,

therefore, lords of the day. When we came to a certain recitative (I do not now remember which one) I began to exert my authority: the diction was sloppy, the words, which were so important, were not at all clear, and so on... The reaction to my criticism gave me rather a surprise, and I should not forget it, even if I lived for another half-century.

Sammarco (who was the oldest and most authoritative of the group) spoke his mind: «Ladies and Gentlemen, I realise that for years we have all been neglecting and maltreating this opera, perhaps just because the opera, all too often, is carelessly thrown onto the stage; now we are lucky enough to be working with a young musician who intends to put matters right; let us take advantage of this occasion, it will be in our own interests...» and he went on to make other remarks that I do not now recall.

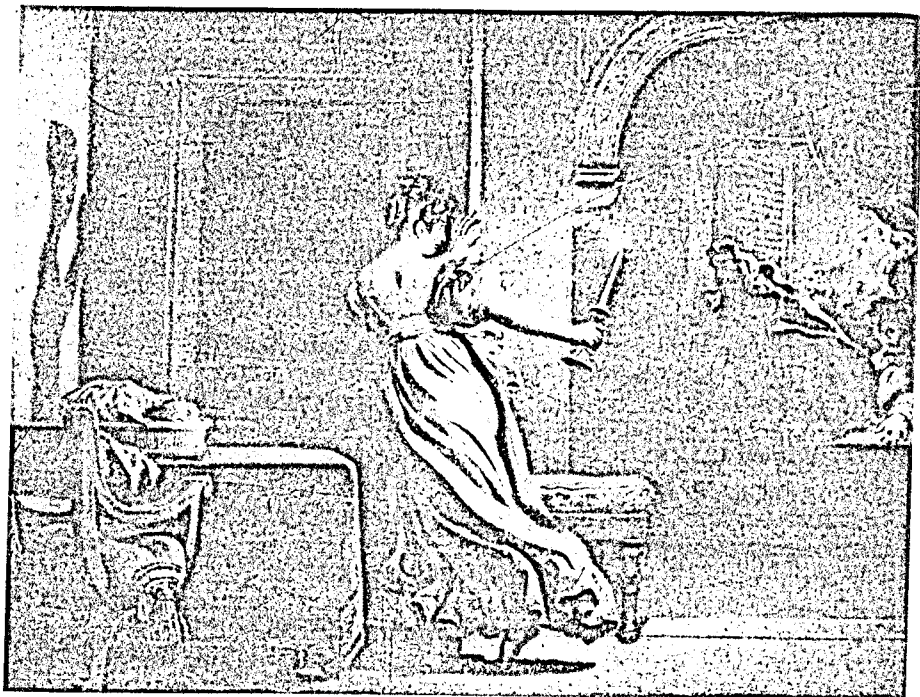


Illustrazione della commedia di Beaumarchais in quattro atti: Atto IV, scena V. Litografia di Villain su disegno di A.E. Fragonard, Parigi 1827 (Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Paris)

*The result was that all of us, with one accord and with the greatest possible enthusiasm got down to work to re-study the *Barbiere*, and we got everything ready in time for the last two or three rehearsals with the orchestra, managing to secure such an interpretation that perhaps there are still people in Naples who remember it. Every evening they had to add about 80 extra seats to the stalls; the vast theatre seemed to have become intimate on that occasion. We did about a dozen performances, all triumphantly received. And I will add a choice detail that may interest you and may make you smile. In modern performances of eighteenth and early nineteenth-century operas we are now accustomed to seeing the maestro al cembalo at*

his place at the harpsichord or fortepiano to accompany the recitatives in the traditional manner. Well, this was the first time that this ancient tradition had been revived in Italy, and we were fully justified from the stylistic point of view. But the curious thing is that during the last rehearsals the impresario, or artistic director, if you so prefer, who was much older than I was, a helpful colleague but very tied to the usages of his day and age, told me in no uncertain terms that he had very grave doubts about what he considered to be the "risks" that we were running in introducing such a daring "innovation", as he called it. «The audience will laugh», he told me. Instead, the audience, which as always was the usual enigmatic Sphinx whose reaction one could never, ever guess (as Toscanini, too, always said) understood right from the beginning the value of a performance that had been stylistically overhauled, and very much enjoyed

the "novelty" of the conductor accompanying the recitatives at the keyboard. This was my first experience of conducting Rossini, and I wanted to tell you about it, briefly.

(...)

Let us now pass to 1942, the year of the hundred and fiftieth anniversary of Rossini's birth! I was still at the Florence May Festival, and Maestro Labroca and I planned to include *Il barbiere* in the theatre season and, in the concert season, the magnificent *Petite Messe Solennelle*, a Mass that today, in the centenary year, is being performed more or less everywhere, and I will add "at last" because it is one of the great creations of Rossini's genius, and is certainly the only really religious work that his brain and his soul conceived.

However, we wanted to perform that masterpiece *Il barbiere* removing all the disfigurements that had grown upon it over the years and those bad habits that are almost always justified, in musical talk, by the imposing word "tradition", such a bogey when we were boys! Above all we wanted to get rid of all the mistakes in the printed Ricordi score, imperfections that had been recognised and written about by critics and musicologists for years in magazine articles, some of these written by myself. The Florence May Festival gave me carte blanche and I managed to get a whole set of orchestral parts printed, in exact accordance with the autograph score which, as you will know, is to be found at the Bologna Conservatory library. With regard to the controversial subject of the Overture, I decided to use the version which appears as the Overture to *Elisabetta, Regina d'Inghilterra*, the autograph of which is here in Pesaro; I made this decision because the autograph score of this

Overture in its earliest version, *Aureliano in Palmira*, has never been located, we only possess a contemporary copy, and copies, as is well known, even when they are contemporary copies, always contain mistakes. As the Ricordi publishing house refused to print this material corrected from the autograph score (and it seems that they are beginning to do it only now, 26 years later) we had it done by a printer in Milan, having three copies printed: one was in the Florence archives and (*horresco referens*) cannot any longer be found; it seems that it disappeared during that dreadful year 1944 (never to be forgotten by anyone who happened to live through that tragic period in Florence), then it vanished in the wake of the allied troops, and there are people who can still recall certain concerts conducted by a conductor in military uniform, temporarily passing through, and whose name is unknown to history. Anyway, in one way or another the material that we used in Florence has disappeared into thin air; fortunately I persuaded Glyndebourne to buy another set of parts, which are still to be found there, and which I used at Bregenz a few years ago; and my dear friend Maestro Mortari, who, to our loss, has given up his post of Director of the La Fenice Theatre, Venice, bought another copy for that theatre, where it should still be found today. During the last few days I have received a letter from Maestro Alberto Zedda, who tells me that he is preparing the critical edition of the opera for Ricordi's; let us hope that the matter is settled at last.

(...)

Vittorio Gui

Translation by Michael Aspinall

Soggetto

Atto I

La casa di Bartolo, anziano medico nonché tutore della giovane e ricca Rosina, si affaccia su *una piazza della città di Siviglia*. E' l'alba. Sotto la finestra della ragazza, Fiorello, servitore del conte d'Almaviva, sta radunando in gran silenzio un gruppo di musicisti. Sopraggiunto, il conte intona una serenata a Rosina. La ragazza però non si affaccia e il conte, demoralizzato, licenzia i suonatori. Ormai solo, Almaviva rimane ad aspettare che Rosina esca sul balcone per rivolgergli la parola. Quanto mai importuno è perciò l'arrivo di un seccatore che si presenta in piazza cantando allegramente la gioia di vivere. Ma il male non viene per nuocere: il conte riconosce il barbiere Figaro, suo amico e servitore, cui rivela di essere a Siviglia per la sua amata Rosina. Figaro, barbiere e factotum in casa di Bartolo, promette aiuto al conte. In quel momento il balcone si apre ed esce Rosina che lascia cadere una lettera: ella mente al tutore che l'ha seguita dicendo trattarsi di uno spartito. Il conte la raccoglie prontamente; Bartolo, subdorando il raggiro subito, torna a casa con l'idea di murare il balcone. Nella lettera, Rosina invita lo spasimante ad incontrarla, benché Bartolo la tenga sotto chiave. Figaro, letta al conte la lettera, aggiunge che l'avidio e vecchio medico, attratto dalle ricchezze della ragazza, ha in mente di sposarla. Tant'è che Bartolo sta uscendo di casa col proposito di fissare le

nozze per il giorno stesso; lo aiuterà don Basilio, suo amico nonché maestro di musica della ragazza.

Rosina è rimasta sola in casa e Figaro sollecita il conte ad un'ennesima serenata. Il conte, per mettere alla prova la ragazza, decide di non svelare la sua vera identità fingendosi un povero ragazzo di nome Lindoro. Rosina ricambia volentieri l'amore di Lindoro, ma, entrato qualcuno in casa, è costretta a ritirarsi d'improvviso. Il conte muore dal desiderio di vedere la ragazza e promette a Figaro una ricchissima ricompensa se riuscirà a introdurlo in casa del dottore. Il barbiere escogita subito uno stratagemma: il conte fingerà di essere un soldato ubriaco e, munito di un falso permesso d'alloggio, entrerà in casa di Bartolo per trascorrervi la notte. Il conte approva il piano con entusiasmo mentre Figaro, al pensiero della ricompensa, non sta in sé dalla gioia.

In *una camera della casa di Bartolo*, intanto, Rosina, decisa ad avere Lindoro a qualunque costo, medita di fargli ricevere una seconda lettera tramite Figaro che è venuto a salutarla. Il loro dialogo è presto interrotto dall'arrivo di Bartolo e Basilio: questi commentano preoccupati l'arrivo in città del conte d'Almaviva. Bartolo sa che il conte ama Rosina; Basilio suggerisce di usare la calunnia per colpire Almaviva, ma Bartolo preferisce piuttosto affrettare i preparativi per le proprie nozze. Usciti i due, ricompaiono Figaro e Rosina. Il barbiere



Giovanni Agostinucci: figurini per i costumi di Figaro e per il Conte d'Almaviva, Pesaro, 1997

rassicura la ragazza che Lindoro l'ama e Rosina, che non aspettava altro, consegna al barbiere il biglietto preparato per Lindoro. Partito Figaro, entra in camera Bartolo che, avendo scoperto lo stratagemma della prima lettera, punisce Rosina chiudendola a chiave nella stanza. Bussano alla porta e Berta, gover-

nante della casa, va ad aprire. E' un soldato ubriaco, ovvero il conte d'Almaviva travestito. Mentre egli presenta a Bartolo il permesso di alloggio, entra Rosina che riconosce nel soldato il suo Lindoro. Con la scusa dell'ubriachezza, il conte fa il galante con la ragazza mentre Bartolo, infuriato, lo invita ad allontanarsi. Il conte rifiuta e, durante il parapiglia che ne consegue, riesce a consegnare a Rosina una lettera che la ragazza prontamente sostituisce con una lista del bucato. Ancora una volta Bartolo, che si è fatto consegnare il foglio, è gabbato: Rosina lamenta ad arte i maltrattamenti ingiustamente subiti e il conte fa addirittura l'atto di sguainare la spada.

Quando Berta chiama aiuto, entra Figaro, che prova a calmare il conte troppo infervorato. Tutto inutile: un ufficiale di polizia con la sua pattuglia irrompe in casa attirato dal fracasso e, ascoltati i presenti, si accinge ad arrestare il soldato, il quale però, a questo punto, rivela all'ufficiale - e solo a lui - la sua vera identità di conte. L'arresto è annullato e nessuno capisce il perché. Tutti, divertiti o perplessi, sono storditi dalla girandola degli avvenimenti.

Atto II

In una camera della sua casa dov'è sistemato il pianoforte, Bartolo accoglie un don Alonso maestro di musica (nient'altri che il conte d'Almaviva in un nuovo travestimento), che si presenta come sostituto di don Basilio, momentaneamente ammalato. Il conte non viene riconosciuto, ma, al fine di vincere la diffidenza di Bartolo, deve improvvisare uno stratagemma: fingendo di essere venuto per caso in possesso di un biglietto di Rosina diretto al conte, propone a Bartolo di mostrarlo alla ragazza facendole credere che il conte l'abbia donato per gioco a un'altra sua amante. Entra dunque Rosina che, riconoscendo in Alonso il

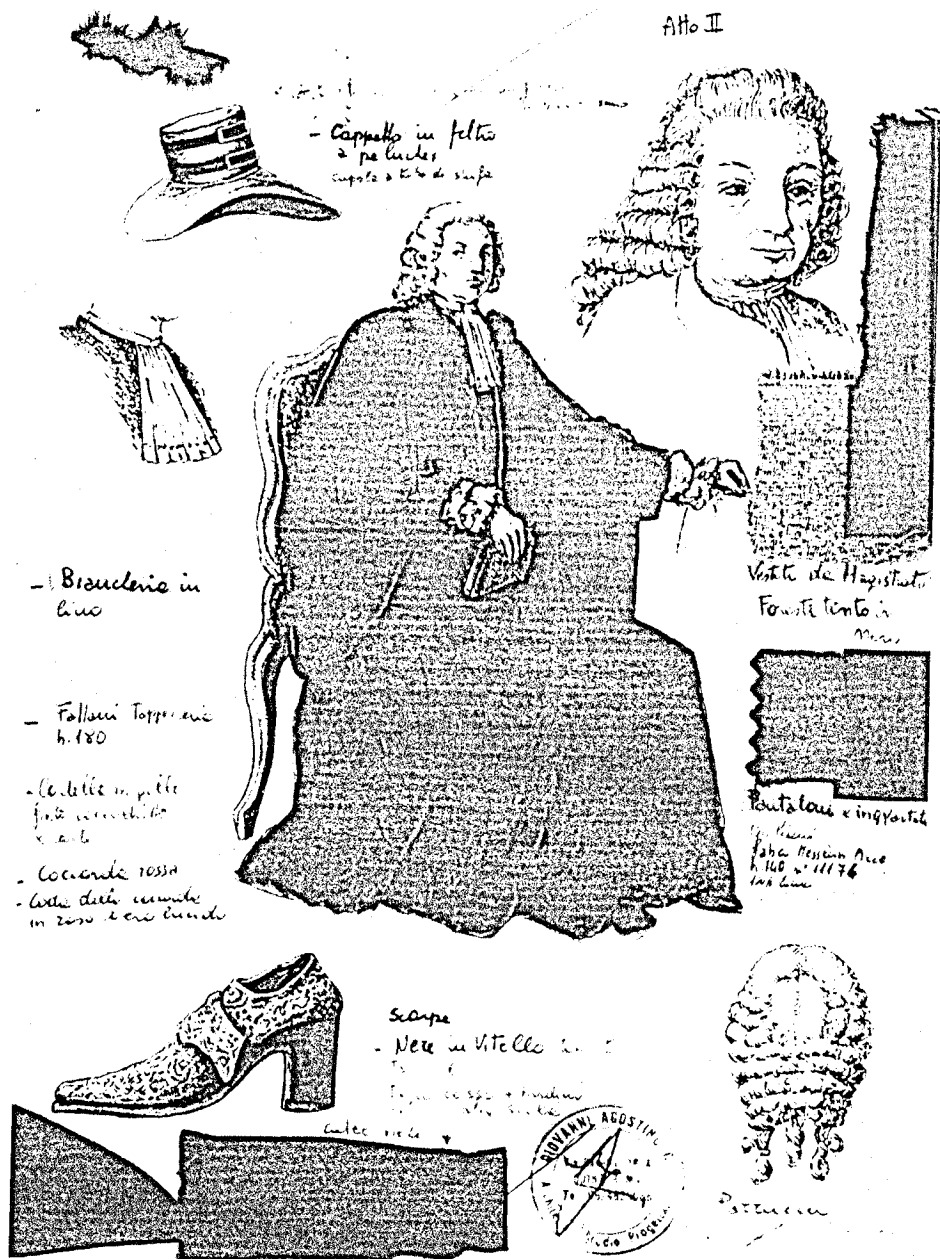


suo Lindoro, sta subito al gioco. Durante la lezione, Bartolo si addormenta e i due amanti ne approfittano per scambiarsi parole d'intesa. Risvegliatosi, Bartolo, cui l'aria della lezione non piace, ne accenna una di suo gradimento. In quel mentre, arriva Figaro per fargli la barba. Bartolo vorrebbe rimandare, ma Figaro alla fine gli strappa l'assenso e, ricevute le chiavi per andare a prendere la biancheria in camera, sottrae dal mazzo la chiave del balcone. La rasatura non ha ancora avuto inizio quand'ecco che si presenta in casa Basilio, sano come un pesce e ignaro di tutto. Il conte salva la situazione convincendo Basilio che ha una pessima cera e che fa-

rebbe meglio a tornare subito a casa sua. Bartolo, cui Alonso ha confidato che Basilio non sa nulla del biglietto e sarebbe perciò d'impaccio al piano, non s'opponne al raggiro. Uscito Basilio e mentre Figaro fa la barba a Bartolo, i due amanti si danno appuntamento a mezzanotte: Figaro ha la chiave del balcone, Rosina potrà scendere e fuggire. Bartolo, però, si è frattanto avvicinato di soppiatto ai due e ha colto la loro intesa; infuriato, dà in escandescenze. Rimasto solo, decide di parlare con Basilio per stilare la sera stessa il contratto di matrimonio mentre Berta si lamenta per lo scompiglio che l'amore sta portando in casa. Rosina, intanto, viene convinta della cattiva fede di Lindoro: tutto grazie al biglietto di Alonso, che Bartolo, ricordandosi di avere in tasca, ha pensato bene di mostrare alla ragazza, aggiungendo che Figaro e Lindoro meditavano di maritarla a un uomo a lei sconosciuto, il conte d'Almaviva. Più tardi, bagnati da una pioggia torrenziale, Figaro e il conte salgono con una scala fino alla camera di Rosina, che li accoglie con disdegno. Ma quando le viene rivelato che Lindoro e il conte d'Almaviva sono la stessa persona, il cuore le si apre di gioia. I tre stanno per fuggire quando si accorgono che la scala è stata tolta. Basilio, intanto, ha condotto in casa il notaio, il quale, conoscendo di Figaro, non ha difficoltà a sposare Rosina e il conte. Basilio, grazie al dono di un anello e alla minaccia di una pistola, fa da testimone. Troppo tardi dunque arriva Bartolo in compagnia dei gendarmi e inutile precauzione è stata quella di togliere la scala; il vero amore ha vinto. E alla fine anche il vecchio medico non può che benedirlo: tanto più che il conte è ricco e Rosina non ha bisogno della dote.

Mauro Bucarelli

Giovanni Agostinucci: figurino per il costume del Notaio, Pesaro, 1992 e 1997



Story

Act I

Bartolo, an elderly doctor who is also the guardian of Rosina, a rich young lady, lives in a house that looks out onto a square in the city of Seville. It is dawn. Fiorello, Count Almaviva's servant, is gathering a group of musicians, in the strictest silence, underneath the girl's window. The Count comes on and sings a serenade to Rosina. However, the young lady does not show any sign of life and the Count, greatly discouraged, sends the musicians away. Left alone, Almaviva waits for Rosina to come out onto her balcony in order to speak to her. Nothing, therefore, could be more unwelcome than the arrival in the square of a man gaily carolling about the joys of life. However, every cloud has a silver lining: the Count recognizes the interloper as Figaro, the barber, a friend and servant of his, to whom he confides that he has come to Seville in order to be near his beloved Rosina. Figaro, who is barber and factotum in Bartolo's house, promises to help the Count. Just at the moment the balcony window opens and Rosina peers out, letting a letter drop into the street; just then her guardian walks out of the front door and, seeing the letter, looks up and asks her what it is. She tells him a fib, pretending that it is a piece of music. The Count quickly snatches it up; Bartolo, at once scenting that he has been tricked, turns back into the house saying that he will have the window walled up. In her letter,

Rosina invites her admirer to meet her, although Bartolo keeps her locked up. When Figaro has finished reading the letter to the Count, he adds that the greedy old doctor has got his eye on the girl's money, and is thinking about marrying her himself. In fact, Bartolo is going out even now with a view to fixing his wedding for that very day; Don Basilio, an old crony of his and the girl's music teacher, will help him. Rosina has been left alone in the house and Figaro urges the Count to sing one last serenade. To test the girl's sincerity, the Count decides not to reveal his true identity and pretends to be a poor boy named Lindoro. Rosina eagerly returns Lindoro's amorous declarations, but, when someone suddenly comes into the house, she is forced to withdraw in a hurry. The Count is dying to see the girl and promises Figaro a rich reward if he can contrive to get him into the doctor's house. The barber immediately thinks of a scheme: the Count must pretend to be a drunken soldier, and, equipped with false billeting papers, force his way into Bartolo's house to spend the night there. The Count enthusiastically approves of this scheme, whilst Figaro, thinking of his reward, is bursting with joy.

Meanwhile, in a room in Bartolo's house, Rosina, who has decided to marry Lindoro at any price, is thinking about how she can convey another letter to him through Figaro, who has come to say "Hello!" to her.



Giovanni Agostinucci: figurino per il costume di Berta, Pesaro, 1992 e 1997

Their conversation is soon interrupted, however, by the arrival of Bartolo and Basilio, who are discussing in worried tones the arrival of Count Almaviva in town. Bartolo knows that the Count is in love with Rosina; Basilio suggests that slandering him would be a good method of hurting him, but Bartolo prefers, rather, to hurry on the preparations for his marriage. When the two conspirators have left, Figaro and Rosina come back on. The barber reassures Rosina that Lindoro really

loves her and Rosina, who was all agog to hear just this, gives the barber the letter that she has just written to Lindoro. When Figaro has gone out, Bartolo comes into the room and, having discovered the trick played upon him with the first letter, punishes Rosina by locking her into her room. Someone knocks at the door and Berta, the housekeeper, goes to open it. It is a drunken soldier, or rather, Count Almaviva pretending to be one. Whilst he is showing Bartolo the letter billeting him at the doctor's house, Rosina comes in and recognizes that the supposed soldier is, in fact, her beloved Lindoro. Using his "drunkenness" as an excuse, the "soldier" makes advances to the girl whilst the infuriated Bartolo orders him to go away. The Count refuses and, during the ensuing hurly-burly, manages to pass Rosina a letter which the girl hides about her person; when Bartolo insists on seeing it, she skilfully substitutes a laundry list. Fooled again! Rosina pretends to cry over the cruel treatment unjustly meted out to her, and the Count goes so far as to threaten to draw his sword. Berta summons help and Figaro comes in, and tries to calm the Count down. All in vain: a police officer bursts into the house with his men, having heard the uproar from outside in the street, and having listened to what everyone in the household has to say, is preparing to arrest the soldier, who, however, in this emergency, reveals his true identity to the officer, but only to him. Nobody can understand why the officer now treats the soldier deferentially, and does not arrest him. Everyone is stunned - pleasantly or otherwise - by this whirling roundabout of events.

Act II

In a room in Bartolo's house, containing a piano, the doctor welcomes

Don Alonso, a music teacher (none other than the Count Almaviva in another disguise) who introduces himself as replacing Don Basilio, who is unwell. Bartolo does not recognize the Count, but, as the Count sees that the old man is suspicious of him, he falls back on a ruse: he pretends to have got hold of a letter written by Rosina to the Count, and proposes that Bartolo show it to the girl and tell her that Almaviva has subsequently given it to another girl friend of his to give her a good laugh. Rosina duly comes in for her lesson and, immediately recognizing her beloved Lindoro in the mysterious Don Alonso, readily joins in the deception. During the singing lesson, Bartolo goes to sleep and the lovers take advantage of this to exchange loving expressions. When Bartolo wakes up he complains that he does not like the "modern" music of the lesson aria, and proceeds to hum another, old-fashioned one more to his taste. Whilst all this is going on Figaro arrives to shave Bartolo. Bartolo would like to put it off until later, but Figaro forces him into agreeing to it and, having been given the keys in order to get supplies from the linen cupboard, he slips the balcony key off the ring and into his pocket. Before Figaro can begin to shave Bartolo, however, in comes Don Basilio, in perfect health and completely in the dark about all that has been going on. The Count saves the situation by persuading Basilio that he looks far from well and that he would be well-advised to go straight home to bed. Bartolo willingly participates in this trick because Alonso has confided in him that Basilio knows nothing about the letter and might, therefore, interfere with their schemes. Once Basilio has left and Figaro has begun to shave Don Bartolo, the loving couple arranges to meet at midnight: Figaro has the keys to the balcony,

so Rosina will be able to get out and run away. Meanwhile, however, Bartolo has crept up to them unawares and has overheard enough to guess that they are plotting something: he explodes in a furious rage. Left alone, Bartolo decides to consult Basilio about drawing up the marriage contract that very evening, and meanwhile Berta complains that love has turned the house upside-down. Rosina, on her part, is now convinced that Lindoro has betrayed her trust, because Bartolo, remembering that in his pocket he has the letter that Alonso gave him, shows it to her, adding that Figaro and Lindoro are planning to marry her off to a man whom she has never seen, the Count Almaviva. Later, Figaro and the Count, soaked to the skin by a torrential downpour of rain, climb a ladder up to the window of Rosina's room, but the girl greets them with scorn. However, when it is revealed to her that Lindoro and the Count are one and the same person, her heart is filled with joy. As the three are about to run away together, they realize that the ladder has been taken away. Basilio, meanwhile, has come to the house with a notary, an acquaintance of Figaro's, who makes no objection to marrying Rosina to the Count. Basilio is easily persuaded to act as witness by the gift of a ring and the threat of a pistol. Bartolo, arriving on the scene accompanied by the police, is therefore too late, and the idea of stealing the ladder is seen to have been a vain precaution: true love has won the day. When it comes to the point, even old Bartolo can do no more than give them his blessing: he is especially pleased to do this when he discovers that the Count is rich enough not to require Bartolo to hand over Rosina's dowry.

Translation by Michael Aspinall

Giovanni Agostinucci: figurino per il costume di Don Basilio, Pesaro, 1992 e 1997



- cappello in feltro nero
Nastro pelle nera
finita mano sbiancata



- fazzoletto in mano

Pantalone
Inquadrato



Peroni
Velluto
h. 100 x 120
n. 00100

- Bottoni in ferro grigio

- Camicia nera



Foro in mano
nastro in mano

- Bottoni in ferro grigio



Tolone in mano
h. 100 x 120

Gilet

Foro

h. 100 x 120

modelli gilet in mano

h. 100 x 120

Mantello

h. 100 x 120

h. 100 x 120

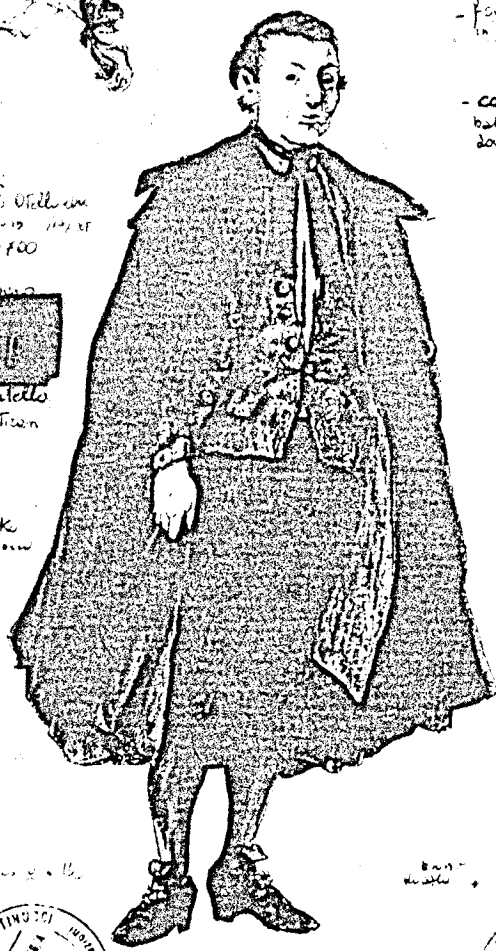
h. 100 x 120

h. 100 x 120

h. 100 x 120

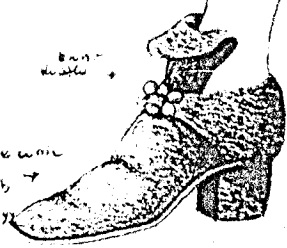
h. 100 x 120

h. 100 x 120



- camicia in
batista con colletto piccolo
sugo h. 100

Suola
Fila Ex. per P. Sami
"Palm" h. 150 cm
n. 50444



Suola
Fila Ex. per P. Sami
"Palm" h. 150 cm
n. 50444

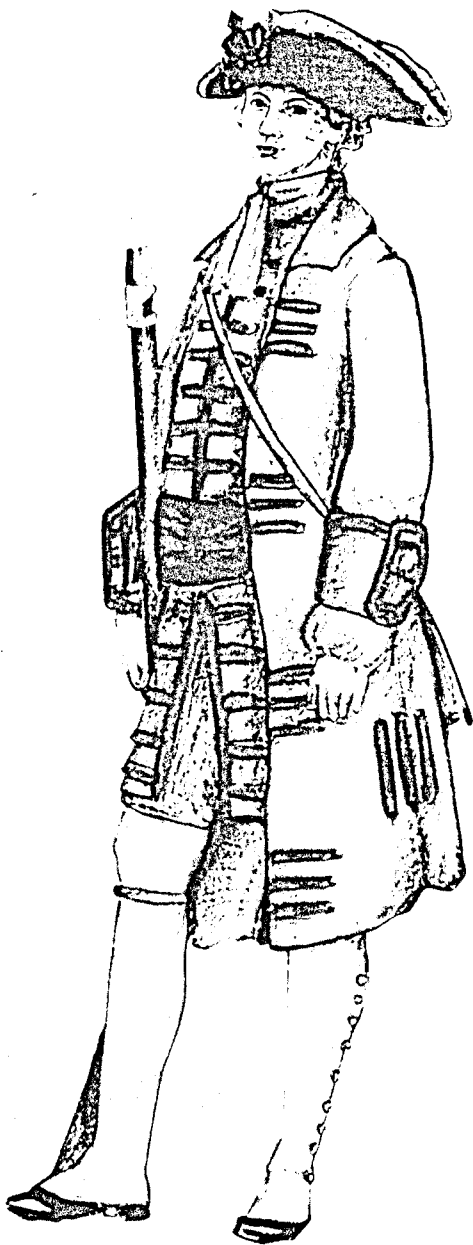


Argument

Acte I

Sur une place de Séville, devant la maison du vieux docteur Bartolo, tuteur de Rosina, à l'aube. Sous la fenêtre de la jeune fille, Fiorello, valet du Comte Almaviva, rassemble, dans le plus grand silence, un groupe de musiciens. Le Comte entonne une sérénade dédiée à Rosina, mais la jeune fille ne se montre pas et le Comte, déçu, renvoie les musiciens. Resté seul, Almaviva espère pourtant encore voir apparaître Rosina au balcon, et l'arrivée d'un importun, chantant allégrement sa joie de vivre, sur la place, lui paraît d'autant plus fâcheuse. Le mal n'est pourtant pas si grand: le Comte reconnaît le barbier Figaro, autrefois à son service, et lui apprend qu'il est à Séville pour sa bien-aimée Rosina. Figaro, barbier et homme à tout faire de Bartolo, promet son aide au Comte. A ce moment, Rosina paraît au balcon et laisse tomber une lettre; elle affirme à son tuteur, qui l'a suivie, qu'il s'agit d'une partition. Le Comte ramasse la lettre vivement; Bartolo sort, ne trouve rien et soupçonnant une ruse, rentre chez lui avec le projet de faire murer le balcon. Dans la lettre, Rosina invite son soupirant à essayer de la rencontrer, bien que Bartolo la tienne enfermée. Figaro, après avoir lu la lettre au Comte, lui apprend que le vieux médecin avide, attiré par la richesse de la jeune fille, a le projet de l'épouser. Bartolo sort justement dans le but d'arranger son mariage pour le jour même; il compte sur l'aide de son ami Don Basilio,

maître de musique de la jeune fille. Rosina est restée seule et Figaro encourage le Comte à donner une nouvelle sérénade. Pour mettre la jeune fille à l'épreuve, le Comte décide de cacher son identité véritable et de se faire passer pour un pauvre jeune homme du nom de Lindoro. Rosina accueille de bonne grâce la déclaration d'amour du Comte, mais l'entrée de quelqu'un dans la maison l'oblige à se retirer brusquement. Le Comte meurt d'envie de voir la jeune fille et promet à Figaro une forte récompense s'il réussit à l'introduire dans la maison du docteur. Le barbier imagine aussitôt un stratagème: le Comte déguisé en soldat, muni d'un faux billet de logement et feignant l'ivresse, entrera dans la maison de Bartolo pour y passer la nuit. Le Comte accueille le plan de Figaro avec enthousiasme, tandis que ce dernier, à la pensée de la récompense, ne se tient plus de joie. Dans une chambre de la maison de Bartolo, pendant ce temps, Rosina, décidée coûte que coûte, à obtenir le Comte, projette de lui faire parvenir une nouvelle lettre par l'entremise de Figaro qui est venu la saluer. Leur conversation est brusquement interrompue par l'arrivée de Bartolo et de Basilio, qui sont préoccupées par l'arrivée en ville du Comte Almaviva. Bartolo sait en effet que le Comte aime Rosina; Basilio lui suggère de se servir de la calomnie pour le discréditer, mais Bartolo préfère encore faire hâter les préparatifs de son mariage. Lorsqu'ils sont sortis, Fi-



Giovanni Agostinucci: figurino per il costume di un soldato, Pesaro, 1992 e 1997

garo et Rosina réapparaissent. Le barbier rassure la jeune fille sur l'amour de Lindoro, et Rosina, qui n'attendait que cela, lui remet le billet qu'elle a préparé. Figaro une fois parti, Bartolo entre dans la pièce où, ayant découvert le stratagème de la première lettre, il enferme Rosina à clef pour la punir. On frappe à la porte: Berta, gouvernante de la maison, va ouvrir, et le Comte Almaviva entre, sous l'apparence d'un soldat ivre. Tandis qu'il présente à Bartolo son billet de logement, arrive Rosina qui reconnaît Lindoro. Son ivresse feinte permet au Comte de faire le galant avec la jeune fille, tandis que Bartolo, furieux, l'invite à déguerpir. Le Comte refuse et pendant la bagarre qui en résulte, il réussit à glisser à Rosina une lettre que celle-ci remplace promptement par une liste de blanchisserie. Encore une fois, Bartolo, qui s'est fait remettre le feuillet, est dupé: Rosina, avec assurance, se lamente d'être injustement maltraitée, et le Comte dégaine son épée. Les appels à l'aide de Berta alertent Figaro qui tente de calmer le Comte furibond. Tout est inutile. Un officier de police, avec sa patrouille, attiré par le fracas fait irruption; ayant écouté toutes les personnes présentes, il s'apprête à arrêter le soldat qui lui révèle alors - et à lui seul - son identité véritable. L'arrestation est annulée, et personne ne comprend pourquoi. Tous, amusés ou perplexes, sont étourdis par le tourbillon des événements.

Acte II

Danse une chambre de sa maison où se trouve le piano, Bartolo accueille un certain Don Alonso, maître de musique (le Comte sous un nouveau déguisement), qui se présente comme le remplaçant de Don Basilio, momentanément indisposé. Le Comte n'est pas reconnu, mais afin de vaincre la défiance de Bartolo, il doit improviser un stratagème: feignant

d'être par hasard en possession d'un billet de Rosina adressé au Comte, il propose à Bartolo de le montrer à la jeune fille en lui faisant croire que le Comte l'a donné par jeu à une de ses maîtresses. Rosina arrive alors et, reconnaissant Lindoro, elle entre immédiatement dans le jeu.

Durant la leçon, Bartolo s'endort et les deux amants en profitent pour se mettre d'accord. Réveillé, Bartolo, à qui l'air de la leçon ne plaît pas, en chantonne un autre plus à son goût. A ce moment, Figaro arrive pour lui faire la barbe. Bartolo voudrait le renvoyer, mais Figaro finit par lui arracher son accord; il obtient les clefs pour aller chercher du linge dans la chambre, et réussit à soustraire du trousseau celle du balcon. Le rasage n'est pas encore commencé quand Basilio se présente, frais comme un gardon et ignorant tout du complot. Le Comte sauve la situation en réussissant à convaincre Basilio qu'il a très mauvaise mine et qu'il ferait mieux de retourner immédiatement chez lui. Bartolo, à qui Alonso a confié que Basilio ne sait rien du billet et qu'il serait par conséquent une gêne pour leur plan, ne s'oppose pas à la manigance. Une fois que Basilio est sorti, et tandis que Figaro fait la barbe de Bartolo, les deux amants se donnent rendez-vous à minuit: Figaro a la clef du balcon, Rosina pourra descendre et s'enfuir. Cependant, Bartolo s'est rapproché furtivement des deux jeunes gens et a saisi leur intention; il entre alors en fureur. Resté seul, il décide de faire revenir Basilio pour dresser le soir même le contrat de mariage, tandis que Berta se lamente sur les désordres provoqués par l'amour dans la maison. Bartolo convainc ensuite Rosina de la mauvaise foi de Lindoro, grâce au billet laissé par Alonso qu'il s'est souvenu d'avoir en poche et qu'il montre à la jeune fille; il ajoute que Figaro et Lindoro ont le projet de la marier à

un homme inconnu d'elle, le Comte Almaviva. Plus tard, trempés par une pluie torrentielle, Figaro et le Comte grimpent grâce à une échelle jusqu'à la chambre de Rosina qui les accueille avec mépris. Cependant, quand elle apprend que Lindoro et le Comte Almaviva sont une seule et même personne, elle se laisse aller à la joie. Les trois complices s'apprêtent à fuir, quand ils s'aperçoivent que l'échelle a été retirée. Entretiens, Basilio a conduit le notaire dans la maison; ce dernier, connu de Figaro, ne fait aucune difficulté pour marier Rosina et le Comte. Basilio, grâce au don d'un anneau et à la menace d'un pistolet, tient lieu de témoin. Bartolo arrive trop tard en compagnie des gendarmes; le retrait de l'échelle a été une précaution inutile. L'amour a vaincu. A la fin, le vieux docteur ne peut que bénir lui aussi le mariage, d'autant plus que le Comte est riche et que Rosina n'a pas besoin de sa dot.

Traduction de **Jean-Marie Bruson**

Giovanni Agostinucci: figurino per il
costume di Don Bartolo, Pesaro, 1997



Handlung

Akt I

Auf einem Platz in Sevilla. Das Haus des alten Arztes Bartolo, der auch der Vormund der jungen, reichen Rosina ist, steht an einem Platz in Sevilla. Im Morgengrauen versammelt Fiorello, der Diener des Grafen Almaviva, in aller Stille unter Rosinas Fenster eine Gruppe Musiker, die bei Ankunft des Grafen eine Serenade für Rosina spielen. Wider Erwarten zeigt sich Rosina nicht am Fenster, und der niedergeschlagene Graf schickt die Musiker fort. Allein auf dem Platz zurückgeblieben wartet er, dass Rosina auf den Balkon heraustrete, um sie anzusprechen. Äusserst unpassend in dieser Situation kommt ein lebensfroher Störenfried auf den Platz, der die Freuden des Lebens besingt. Aber diese Störung entpuppt sich als Hilfe: der Graf erkennt seinen früheren, ihm zugetanen Diener Figaro und bekennt ihm, sich aus Liebe zu Rosina in Sevilla aufzuhalten. Figaro, der jetzt Diener und Faktotum im Hause Bartolos ist, verspricht dem Grafen zu helfen. Im gleichen Augenblick tritt Rosina auf den Balkon und lässt einen Brief fallen. Ihrem Vormund Bartolo, der sie beobachtet hat, sagt sie jedoch, sie habe eine Partitur hinabgeworfen. In dem Brief bittet sie den Grafen Almaviva um eine Begegnung und erklärt, der Vormund behandele sie wie eine Gefangene. Nachdem Figaro dem Grafen den Brief vorgelesen hat, verrät er ihm, der alte, habgierige Arzt wolle Rosina

wegen ihres Erbes heiraten. Da verlässt Bartolo das Haus, um noch für diesen Tag die Hochzeit festzusetzen; Der Musiklehrer des Mädchens Don Basilio ist ihm dabei eine Hilfe. So bleibt Rosina allein im Haus, und Figaro ermuntert den Grafen zu einer weiteren Serenade. Um die wahren Gefühle Rosinas kennenzulernen, verschweigt der Graf seine Identität und gibt sich als mittelloser junger Mann namens Lindoro aus. Rosina erwidert Lindoros Gefühle, muss aber schnellstens den Balkon verlassen, da jemand ins Haus gekommen ist. Der unsterblich verliebte Graf möchte um jeden Preis Rosina gegenüberstehen und verspricht Figaro eine beträchtliche Summe, falls es diesem gelinge, ihm Zutritt zum Hause zu verschaffen. Figaro hat sofort eine Idee: Der Graf solle sich als betrunkenen Soldat ausgeben, der dank eines gefälschten Einquartierungsbefehls in Bartolos Haus die Nacht verbringen dürfe. Der Graf begrüsst den Plan mit Enthusiasmus, während Figaro vor Freude über den reichlichen Lohn kaum an sich halten kann.

In einem Zimmer in Bartolos Haus. Rosina ist entschlossen, Lindoro um jeden Preis zu heiraten, und überlegt, ihm durch Figaro, der ihr seine morgendliche Aufwartung macht, einen Brief zukommen zu lassen. Ihr Gespräch wird durch Bartolo und Don Basilio unterbrochen, die über die Anwesenheit des Grafen Almaviva in Sevilla beunruhigt sind. Don



Giovanni Agostinucci: figurini per i costumi di un muratore e di un bambino, Pesaro, 1997

Basilio schlägt vor, den Grafen bei Rosina zu verleumden, aber Bartolo möchte lieber die Vorbereitungen seiner Hochzeit beschleunigen, denn er weiss, dass der Graf in Rosina verliebt ist. Nachdem beide gegangen sind, kommen Figaro und Rosina zurück, und der Barbier versichert Rosina, Lindoro liebe sie ehrlich. Figaro geht, und sofort erscheint Bartolo, der die List des ersten Briefes aufgedeckt und beschlossen hat, Rosina zur Strafe im Zimmer einzuschliessen.

Als es an der Tür klopft, öffnet Bertta, die Haushälterin Bartolos, dem als betrunkenen Soldaten verkleideten Grafen Almaviva. Während dieser Bartolo den falschen Einquartierungsbefehl zeigt, erscheint Rosina und erkennt sofort Lindoro. Unter dem Vorwand der Trunkenheit macht der Graf Rosina den Hof, woraufhin der wütende Bartolo ver-

sucht, ihn hinauszuerwerfen. Der Graf weigert sich zu gehen und während der nun folgenden Streiterei gelingt es ihm, Rosina einen Brief zuzustecken, den diese geschickterweise mit einer Wäscheliste vertauscht; so gerät Bartolo, der glaubt, sich einen Briefaushändigen zu lassen, abermals in Verlegenheit. Rosina beklagt sich nach allen Regeln der Kunst über die ungerechte und ihrer Person unangemessene Behandlung durch Bartolo, sodass der Graf in seiner Erregung im Begriff scheint, das Schwert zu ziehen. Auf Bertas Hilferufe hin erscheint Figaro und versucht, den Grafen zu beruhigen; leider vergebens, denn ein Polizeioffizier mit Mannschaft glaubt, auf den Lärm hin einschreiten zu müssen, und nach einem Verhör der Anwesenden will er den betrunkenen Soldaten verhaften. Dieser kann jedoch dem Offizier - und eben nur diesem - seine aristokratische Identität beweisen, woraufhin zum Unverständnis aller der Haftbefehl annulliert wird. Alle sind

über den Gang der Dinge entweder erheitert oder verblüfft.

Akt II

Im Musikzimmer in Bartolos Haus Bartolo empfängt den als Musiklehrer Don Alonso verkleideten Grafen Almaviva, der sich als Vertretung des erkrankten Don Basilio ausgibt. Bartolo erkennt den Grafen nicht; aber um Bartolos Misstrauen zu überwinden, muss er sich dennoch einer List bedienen. Er behauptet, durch einen Zufall Rosinas Brief an den Grafen erhalten zu haben und schlägt vor, Bartolo solle Rosina den Brief zurückgeben und ihr einreden, der Graf habe den Brief als Scherz einer anderen Geliebten gegeben. Also erscheint Rosina, die Don Alonso als Lindoro erkennt und sofort die Situation versteht. Während des Musikunterrichts schläft Bartolo ein, und die Liebenden haben einen Moment Zeit, sich zu verständigen. Wieder erwacht beginnt Bartolo, dem die Atmosphäre des Musikunterrichts nicht gefällt, sein Missfallen deutlich auszudrücken. Zugleich erscheint Figaro, um den Grafen zu rasieren. Obwohl Bartolo die Rasur verschieben möchte, kann Figaro ihn umstimmen. Um die für die Rasur notwendige Wäsche zu holen, erhält er den Schlüsselbund des Hauses und kann den Schlüssel von Rosinas Balkontür daraus entwenden. Noch bevor die Rasur beginnt, erscheint der völlig gesunde und ahnungslose Don Basilio. Der Graf rettet die Situation, indem er Don Basilio davon überzeugt, sehr krank auszusehen und sich sofort ins Bett legen zu müssen. Bartolo hat nichts dagegen, da der Graf ihn darauf aufmerksam gemacht hat, Don Basilio wisse nichts von Rosinas Brief und seine Anwesenheit sei daher nicht von Vorteil. Nachdem Don Basilio gegangen ist und während Figaro Bartolo rasiert, verabreden sich die Verliebten

für Mitternacht. Da Figaro den Schlüssel der Balkontür hat, kann Rosina hinabklettern und fliehen. Aber Bartolo hat die Verabredung heimlich mitgehört, und seine Wut kennt jetzt kein Grenzen mehr. Allein gelassen beschliesst Bartolo sofort mit Don Basilio zu sprechen, um noch am selben Abend den Heiratsvertrag aufzusetzen. Inzwischen beklagt sich Berta über die von der Liebe verursachte Unordnung im Hause.

Indessen gelingt es Bartolo, Rosina von Lindoros unlauteren Absichten zu überzeugen. Bartolo zeigt Rosina den von ihr geschriebenen Brief und behauptet, Figaro und Lindoro hätten die Absicht, sie mit einem ihr unbekannten Mann, dem Grafen Almaviva, zu verheiraten.

In der Nacht und von einem schweren Unwetter völlig durchnässt erreichen Figaro und der Graf Almaviva über eine Leiter Rosinas Zimmer. Aber diese empfängt die beiden voller Unwillen, da Bartolo sie mit seinen Verleumdungen überzeugt hat. Als Rosina jedoch erfährt, Lindoro und Almaviva seien dieselbe Person, ist sie übergücklich. Die drei wollen fliehen, aber jemand hat die Leiter entfernt. Währenddessen kommt Don Basilio mit dem Notar, einem Freund Figaros, ins Haus. Dieser sieht keine Schwierigkeit darin, Rosina mit dem Grafen Almaviva zu verheiraten. Letzterer kann Don Basilio mit einem kostbaren Ring und der Drohung, ihn zu erschiessen, dazu bewegen, als Trauzeugen zu fungieren. Zu spät erscheint Bartolo mit der Polizei. Die Leiter wegzunehmen, hat nicht geholfen, und die wahre Liebe hat gesiegt. Da der Graf reich ist und Rosina auf die Mitgift verzichten kann, kann auch der alte Arzt nicht umhin, die Verbindung zu segnen.

Übersetzung **Federico Hecker**

Gioachino Rossini

Elementi biografici e cronologia delle opere

a cura di Marco Mauceri

-
- 1792** Nasce a Pesaro il 29 febbraio da Giuseppe detto "Vivazza" e da Anna Guidarini. Il padre, proveniente da Lugo di Romagna, è a Pesaro dalla fine del 1788, ma vi si stabilisce definitivamente solo nel 1790, dopo un breve soggiorno a Ferrara. E' suonatore di corno e di tromba nella banda cittadina e nei teatri.
-
- 1797** Ai primi di febbraio le armate napoleoniche durante la prima campagna d'Italia del 1796-1797 occupano Pesaro. Giuseppe si schiera con i Francesi, ma restaurato il governo pontificio è costretto a fuggire.
-
- 1798** Giuseppe tenta di avviare, senza successo, l'attività di impresario teatrale, mentre Anna mette a frutto le sue naturali doti musicali, finora espletate solo da dilettante tra amici, esibendosi come cantante nei teatri marchigiani e dell'Emilia Romagna. La sua attività si protrarrà fino al 1808. In questi anni Gioachino segue i genitori nelle tournées.
-
- 1799** A Bologna Giuseppe viene arrestato e, riportato a Pesaro, processato come rivoluzionario e rinchiuso in carcere.
-
- 1800** I Rossini si trasferiscono a Bologna. Gioachino è affidato a Giuseppe Prinetti che lo avvia agli studi e gli impartisce lezioni di musica su una spinetta.
-
- 1801** Nel Carnevale il giovane Gioachino, nove anni non ancora compiuti, è presente come viola nell'orchestra del Teatro della Fortuna di Fano, occasione in cui si esibisce anche la madre.
-
- 1802** Un nuovo trasferimento conduce la famiglia Rossini a Lugo, dove Gioachino viene affidato al canonico don Giuseppe Malerbi che gli impartisce lezioni di basso cifrato e composizione.
-
- 1804** Durante le vacanze estive trascorse nella villa del proprietario terriero e contrabbassista dilettante Agostino Triossi al Conventello, presso Ravenna, scrive le *Sei sonate a quattro*. Si esibisce anche come cantante a Imola.
-
- 1805** Sostiene la parte del piccolo Adolfo nella *Camilla ossia il sotterraneo* di Ferdinando Paër, rappresentata nella stagione autunnale al Teatro del Corso di Bologna.
-
- 1806** Dopo aver preso lezioni da padre Angelo Tesei, il 14 aprile entra nel Liceo Musicale di Bologna, di recente fondazione (1804), nelle classi di violoncello di Vincenzo Cavedagna e pianoforte, e in seguito in quella di contrappunto con padre Stanislao Mattei. Sostiene la parte contraltile di Maria Maddalena nell'oratorio *La passione di Cristo* di Mattei, dato al Liceo, e si esibisce, sempre come cantante, in alcune accademie private. Sembra che a questo periodo risalga la composizione della sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, scritta su richiesta della famiglia Mombelli, che verrà però rappresentata solo nel 1812. E' aggregato all'Accademia Filarmonica di Bologna come "cantore" e li incontra per la prima volta Isabella Colbran, sua futura moglie, aggregata anch'essa all'Accademia.
-
- 1807** E' impegnato come "maestro al cembalo" nella stagione di Primavera al Teatro di Faenza, mentre il padre è "primo corno da caccia". Nei registri del Liceo di Bologna risulta assente nelle classi di violoncello, pianoforte e contrappunto da metà dicembre fino a metà marzo 1808.
-

- 1808 E' un anno intenso per il giovane compositore che oltre a scrivere le due sinfonie dettate da *Al Conventello* e *Obbligata a contrabbasso*, affronta per la prima volta il pubblico con la Cantata *Il pianto di Armonia sulla morte di Orfeo* scritta come saggio di fine anno ed eseguita al Liceo Musicale l'11 agosto. Gli anni bolognesi vedono anche la nascita di almeno due composizioni sacre: le messe di *Ravenna* e di *Milano* (così denominate in relazione al luogo dove sono nate e/o conservate, mentre è ormai accertata la loro autenticità della cosiddetta *Messa di Rimini*).
- 1809 E' incaricato dal Comitato degli insegnanti del Liceo di mettere in musica una cantata su testo di padre Ruggia. Sempre per la distribuzione dei premi di fine anno al Liceo scrive una *Sinfonia a più strumenti obbligati* e una *Sinfonia concertata* eseguite il 21 agosto. Nella stagione di Carnevale 1809-10 viene scritturato come "maestro al cembalo" al Teatro Comunale di Ferrara e al Teatro Comunale di Bologna.
- 1810 Sempre come "maestro al cembalo" si esibisce il 9 aprile e il 25 maggio in due concerti all'Accademia dei Concordi a Bologna. Il 3 novembre 1810 va in scena la sua prima farsa *La cambiale di matrimonio* al Teatro San Moisè di Venezia, su libretto di Gaetano Rossi. Il successo ottenuto gli procura l'incarico di scrivere un'opera buffa per il Teatro del Corso di Bologna.
- 1811 In maggio dirige *Le quattro stagioni* di Haydn al Liceo. Nella stagione d'Autunno al Teatro del Corso è "maestro al cembalo e direttore dei cori" nel *Ser Marcantonio* di Pavesi (21 settembre), mentre il 26 ottobre va in scena senza successo il suo "dramma giocoso" in due atti *L'equivoco stravagante*, ritirato dopo la terza replica per motivi di censura. Nel corso della stessa stagione dirige ancora la *Ginevra di Scozia* di Mayr e il *Quinto Fabio* di Domenico Puccini nel quale inserisce una sua Cavatina per Maria Marcolini. Durante la prova generale di quest'ultimo (8 novembre) ha un alterco con i coristi, che minaccia col bastone, e viene tradotto in carcere.
- 1812 Cinque opere (sei, se si include *Demetrio e Polibio* rappresentato a Roma al Teatro Valle il 18 maggio) vedono la luce questo anno: tre farse date al Teatro San Moisè di Venezia, *L'inganno felice* (8 gennaio), *La scala di seta* (9 maggio) e *L'occasione fa il ladro* (24 novembre). Scrive anche la prima opera seria *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre* (Ferrara, Comunale, stagione di Quaresima); e debutta alla Scala di Milano con una grande opera comica in due atti *La pietra del paragone* (26 settembre), su libretto di Luigi Romanelli, il cui successo gli vale l'esonero dal servizio militare.
- 1813 La carriera di Rossini prosegue intensamente nell'Italia settentrionale: il fiasco clamoroso de *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo* (Venezia, San Moisè, 27 gennaio) è riscattato poco dopo dai trionfi del *Tancredi* (Venezia, La Fenice, 6 febbraio) e de *L'Italiana in Algeri* (Venezia, San Benedetto, 22 maggio); *Aureliano in Palmira*, su libretto di Giuseppe Felice Romani alla prima collaborazione con Rossini, cade alla Scala il 26 dicembre.
- 1814 Ancora su libretto di Romani, *Il Turco in Italia* (Scala, 14 agosto) viene accolto con freddezza dal pubblico milanese che considera il "dramma buffo" una parodia dell'*Italiana*. Non migliore accoglienza ha *Sigismondo* (Venezia, La Fenice, 26 dicembre).
- 1815 Il 5 aprile dirige al Teatro Contavalli di Bologna l'inno *Agli Italiani* su testo di Giambattista Giusti per l'ingresso di Gioacchino Murat in città. Inizia a comporre le musiche di scena per l'*Edipo Coloneo* di Sofocle tradotto da Giusti. In estate si trasferisce a Napoli, ingaggiato dall'impresario dei Teatri Reali Domenico Barbaja e il 4 ottobre va in scena il "dramma in due atti" *Elisabetta, regina d'Inghilterra* con protagonista Isabella Colbran. Il clamoroso successo ottenuto gli spiana la strada e inaugura la nuova stagione creativa napoletana. Al contrario la semiseria *Torvaldo e Dorliska* viene accolta freddamente al Teatro Valle di Roma (26 dicembre).
- 1816 E' l'anno di *Almaviva, ossia L'inutile precauzione* (poi *Il barbiere di Siviglia*) che va in scena al Teatro Argentina di Roma il 20 febbraio. L'iniziale fiasco si tramuta in un successo clamoroso alle repliche. Il 29 successivo firma il contratto per *La Cenerentola*.

Prosegue il suo impegno a Napoli con l'opera seria *Otello, ossia Il moro di Venezia* (Teatro del Fondo, 4 dicembre), preceduta tuttavia da due obblighi contrattuali: la cantata *Le nozze di Teti e di Peleo*, composta per il matrimonio della Principessa Maria Carolina con il duca di Berry (Fondo, 24 aprile) e l'opera comica *La gazzetta* (Teatro dei Fiorentini, 26 settembre).

-
- 1817** L'anno vede Rossini fare la spola tra Napoli, Roma e Milano con la produzione di tre diversi capolavori: *La Cenerentola, ossia la bontà in trionfo* va in scena a Roma (Teatro Valle, 25 gennaio), *La gazza ladra*, grande opera semiseria, a Milano (Scala, 31 maggio), l'*Armida* a Napoli (San Carlo, 11 novembre) con protagonista ancora la Colbran. A Roma è la volta del centone *Adelaide di Borgogna* (Argentina, 27 dicembre).
-
- 1818** Di nuovo a Napoli per l'azione tragico-sacra *Mosè in Egitto* (San Carlo, 5 marzo) che riscuote un enorme successo. Recatosi a Bologna il compositore accetta l'invito dell'ispettore dei teatri del Portogallo Diego Ignazio de Pina Manique di scrivere la farsa *Adina*. L'opera andrà in scena solo il 22 giugno 1826 (Lisbona, San Carlos). Il 3 dicembre va in scena al Teatro San Carlo di Napoli *Ricciardo e Zoraide*.
-
- 1819** Il 7 marzo il *Mosè in Egitto* viene riproposto al San Carlo con l'aggiunta della preghiera «Dal tuo stellato soglio» nel terzo atto. Altre tre opere serie si aggiungono al catalogo rossiniano: *Ermione* (Napoli, San Carlo, 27 marzo), *La donna del lago* (Napoli, San Carlo, 24 ottobre), *Bianca e Falliero, ossia Il consiglio dei tre* (Milano, Scala, 26 dicembre). A Venezia presenta ancora un centone, *Edoardo e Cristina* (San Benedetto, 24 aprile).
-
- 1820** Il 24 marzo viene eseguita la *Messa di Gloria* nella Chiesa di S. Ferdinando. Nonostante il lungo periodo di gestazione, *Maometto II* viene accolta da un insuccesso (Napoli, San Carlo, 3 dicembre) e mai più ripresa nell'Ottocento.
-
- 1821** La rappresentazione di *Matilde (di) Shabran, ossia Bellezza e cuor di ferro* (Teatro Apollo, 24 febbraio) segna l'ultimo soggiorno romano di Rossini. Le lunghe trattative con la Deputazione dei Teatri di Roma per scrivere una nuova opera comica per il Carnevale 1821-22 infatti non hanno buon esito.
-
- 1822** Con *Zelmira* (San Carlo, 16 febbraio) si conclude il soggiorno napoletano di Rossini che un mese dopo a Castenaso sposa Isabella Colbran. Con lei e la compagnia del San Carlo, capeggiata da Barbaja, si reca a Vienna dove il 13 aprile viene allestita *Zelmira* (Kärntnertortheater) e la ripresa di altre sue opere. Dopo un breve soggiorno a Bologna, a dicembre è invitato dal principe di Metternich a Verona in occasione del Congresso delle Nazioni per scrivere quattro cantate (*La Santa Alleanza, Il Vero Omaggio, L'augurio felice, Il Bardo*). Composizioni queste che negli anni successivi gli procureranno non pochi dissapori quando sarà accusato di essere reazionario.
-
- 1823** *Semiramide*, su libretto di Gaetano Rossi, il suo "papà di parole" (Venezia, La Fenice, 3 febbraio), conclude trionfalmente la carriera italiana di Rossini. Dopo una breve sosta a Parigi, si reca a Londra su invito di Giovanni Battista Benelli, impresario del King's Theatre, per dirigere alcune sue opere e scriverne una nuova. Sarebbe dovuta essere *Ugo, re d'Italia*, di cui compone forse un atto completo, ma il fallimento dell'impresa nel 1824 lo costringe ad abbandonare Londra e tornare a Parigi. Dell'opera non è stata finora ritrovata alcuna traccia.
-
- 1824** Il 9 giugno, a Londra, esegue la parte del tenore solo (Apollo) nella sua cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron*. Il 26 novembre è nominato "Directeur de la musique et de la scène" del Théâtre Italien di Parigi.
-
- 1825** Il periodo francese di Rossini si apre con la cantata *Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del giglio d'oro* (Parigi, Théâtre Italien, 19 giugno) scritta per l'incoronazione di Carlo X.
-
- 1826** Sembra che stia lavorando a *La figlia dell'aria* per Giuditta Pasta, ma nessuna musica è stata finora ritrovata. Il 9 ottobre presenta al Théâtre de l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) *Le Siège de Corinthe*, radicale rifacimento del *Maometto II*, che viene accolto con entusiasmo.
-

-
- 1827** Alla vigilia della rappresentazione trionfale di *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (Parigi, Académie Royale de Musique, 26 marzo) la morte della madre lo colpisce profondamente.
-
- 1828** Pronto a cimentarsi con un'opera nuova Rossini, nella primavera, ha già scelto il soggetto: *Guillaume Tell*. Ma nel desiderio di far rivivere parte della musica scritta per *Il viaggio a Reims*, propone *Le comte Ory* (Parigi, Académie Royale de Musique, 20 agosto), su libretto di Scribe e Delestre-Poirson.
-
- 1829** *Guillaume Tell* è l'ultima fatica rossiniana nel teatro musicale. L'opera va in scena a Parigi il 3 agosto (Académie Royale de Musique) ottenendo solo un "succès d'estime" da parte del pubblico, mentre è esaltato dalla critica e dai musicisti (tra questi Bellini che lo considera la sua "Bibbia musicale"). L'opera fa il giro d'Europa in edizioni più o meno amputate. Il 7 agosto Carlo X conferisce al compositore la *Légion d'honneur*. Sempre in agosto parte per Bologna con la moglie.
-
- 1830** Di ritorno a Parigi, nel frattempo sconvolta dalla rivoluzione di luglio che aveva visto la caduta di Carlo X, Rossini intenta una causa al nuovo governo di Luigi Filippo d'Orleans che non gli riconosce il contratto che aveva stretto con la precedente amministrazione.
-
- 1831** Ai primi di febbraio si reca in Spagna con l'amico banchiere Aguado, mentre Isabella viene affidata alle cure del padre Giuseppe a Bologna. Durante il soggiorno spagnolo Rossini accetta l'invito dell'Arcidiacono di Madrid Don Fernandez Varela di scrivere lo *Stabat Mater*. Riuscirà a comporre solo sei dei dieci pezzi finché, tornato a Parigi, non darà l'incarico a Tadolini di completarlo. Lo *Stabat* in questa versione viene eseguito il Venerdì Santo del 1833 nella cappella di San Filippo el Real a Madrid.
-
- 1832** Nel frattempo si avvertono i primi sintomi dell'esaurimento nervoso che colpirà gravemente il compositore, legatosi ormai a Olympe Pélissier. Ad essa dedica la cantata per soprano e pianoforte *Giovanna d'Arco*.
-
- 1835** Publica le *Soirées Musicales* scritte negli anni tra il 1830 e il 1835 e scrive altre brevi composizioni.
-
- 1836** Si conclude la causa contro il governo francese che gli riconosce una pensione vitalizia. Prima di tornare in Italia intraprende un viaggio in Germania e Belgio in compagnia del banchiere Rotschild.
-
- 1837** In settembre viene legalizzata la separazione da Isabella Colbran.
-
- 1839** In aprile accetta la nomina di Consulente perpetuo del Liceo Musicale di Bologna. Il 29 dello stesso mese muore il padre Giuseppe. Per un breve periodo si reca a Napoli.
-
- 1841** Riprende la composizione dello *Stabat Mater*, sollecitato dal pericolo che l'edizione ultimata da Tadolini venga data alle stampe dall'editore francese Aulagnier.
-
- 1842** Lo *Stabat Mater*, completato con l'aggiunta delle parti in sostituzione di quelle scritte da Tadolini, viene eseguito a Parigi il 7 gennaio. Segue l'esecuzione bolognese del 18 marzo diretta da Gaetano Donizetti.
-
- 1843** Dopo un breve soggiorno a Parigi, dove si reca per curare la malattia uretrale, i primi di ottobre è nuovamente a Bologna, città in cui probabilmente intende stabilirsi definitivamente.
-
- 1845** Il 7 ottobre assiste sconvolto alla morte di Isabella Colbran nella villa di Castenaso, presso Bologna.
-
- 1846** Il 16 agosto Rossini sposa in seconde nozze Olympe Pélissier.
-
- 1847** Il 1. gennaio viene eseguita la *Cantata in onore del Sommo Pontefice Pio Nono* (Roma, Senato del Campidoglio), approntata dal compositore su adattamenti delle proprie opere, per celebrare l'elevazione al soglio pontificio, il 16 giugno dell'anno precedente, del cardinale Giovanni Mastai Ferretti.
-

-
- 1848** Rossini non gode fama di simpatizzante per i moti liberali. La sera del 27 aprile a Bologna viene fatto oggetto di dimostrazioni ostili, mentre si presenta al balcone di casa per ringraziare la banda militare dei volontari che si è recata sotto le sue finestre per rendergli omaggio. Sconvolto, il giorno dopo parte per Firenze. Ugo Bassi si fa immediatamente latore delle scuse della cittadinanza bolognese e lo invita a scrivere un inno che sarà il *Coro della Guardia Civica di Bologna*, di cui Rossini scrive solo le parti vocali e un abbozzo dell'accompagnamento, incaricando Domenico Liverani di completarlo per banda. L'esecuzione ha luogo la sera del 21 giugno in Piazza Maggiore.
-
- 1850** Verso la metà di settembre torna a Bologna, ma solo per sistemare i suoi affari e prepararsi al definitivo trasloco a Firenze.
-
- 1855** Alla fine di aprile lascia Firenze per recarsi a Parigi. In questi anni la sua salute, resa malferma dalla malattia nervosa e da altri disturbi fisici, non ha avuto alcun giovamento. Un miglioramento comincia invece a riscontrarsi già dai primi giorni di permanenza nella capitale francese.
-
- 1857** Il 15 aprile regala alla moglie Olympe la *Musique Anodine*, album che fa parte dei *Péchés de vieillesse*, titolo ironico sotto cui Rossini raccolse le sue ultime composizioni.
-
- 1859** In primavera la villa di Passy, fatta costruire appositamente (oggi distrutta) è pronta. I Rossini alternano il soggiorno parigino al numero 2 della Chaussée d'Antin, dove danno accademie musicali, a quello a Passy diventato luogo di incontro della società musicale internazionale.
-
- 1860** In marzo, secondo il biografo Edmond Michotte, riceve la visita di Richard Wagner. Il 9 luglio all'Opéra viene rimessa in scena con grande sfarzo la *Sémiramis*, eseguita dalle sorelle Barbara e Carlotta Marchisio.
-
- 1863** Scrive la *Petite Messe Solennelle*.
-
- 1864** Il 14 marzo la *Petite Messe Solennelle* per soli, coro, due pianoforti e harmonium, viene eseguita in forma privata nel palazzo parigino della contessa Louise Pillett-Will, alla quale la messa è dedicata. Rossini la strumerà per grande orchestra nel 1867, ma questa versione sarà eseguita solo il 24 febbraio 1869 dopo la sua morte. Il 21 maggio, suo giorno onomastico, la città di Pesaro gli dedica solenni festeggiamenti con lo scoprimento di una statua.
-
- 1867** Il 1. luglio prima esecuzione de l'*Hymne à Napoleon III et à son Vaillant Peuple* (Parigi, Palais de L'Industrie).
-
- 1868** Dopo una grave malattia spira nella villa di Passy il 13 novembre, mentre Parigi si appresta a tributargli grandi onoranze per il suo prossimo 77° compleanno. Viene tumulato nel cimitero di Père Lachaise.
-
- 1887** Il 30 aprile la salma di Rossini è esumata e trasportata in Santa Croce a Firenze dove viene tumulata il 3 maggio.
-
- 1902** Il 13 giugno viene inaugurato nella basilica di Santa Croce il monumento sepolcrale di Rossini realizzato dallo scultore Cassioli. Illustre testimone della cerimonia è Pietro Mascagni che dirige l'orchestra del Liceo Musicale Rossini di Pesaro, nella preghiera del *Mosè in Egitto* «Dal tuo stellato soglio», nella trascrizione sulla quarta corda di Paganini.
-



Tanti affetti

Amici e Sostenitori del Festival 1997

Sostenitori

API Anonima Petroli Italiana

Guzzini Illuminazione

Gioia Marchi Falck

Francesco Merloni

Francesco Micheli

Pica Spa

Luciano Bovicelli

Elvira Cantelmo

Silvana Ratti

Anna Selci

Eulalia Battistelli

Suzanne e Philip Gossett

Amici

Gennaro Acquaviva

Wolf Altinger

Klaus Arnold

Svend Bach

Manlio Bassano

Liliana Belli Paci

Marcello Belligotti

Anna Berardi

Isaiah Berlin

Carlo Bertellotti

Ada Bertozzini

M. Camilla Bianchini d'Alberigo

Grazia Biscontini

François Bise

Ann Blainey

Laurent Boccon-Gibod

Gaetano Bonafini

Alberto Bonetti

Milena Isabella Boni

Gerard Bonnel-Dangler

Albert e Margaret Borg

Renata Borghi

Marco Borini

Pietro Boscolo

Giuseppe Bosoni

Emma Brega

Max Brenzikofer

Angelo Broggi

Anna Cagnoni Pelamatti

Giovanna Cameli

Giulio Ceruti

Sylvain Chambre

Akihiro Chiyoda

Benjamin Chorley

Matthew Clarke

André Coiffard

Edmondo Cotignoli

Heinz Dabringer

Pieter De Haan

Domenico De Marini

Hans Leopold De Waal

David De Yong

Anna Maria Donati

James David Draper

Heinrich Dülp

Aaron Einfrank

Clive Evatt

Mario Fanti

Claudia Farina

Tullia Ferrero

Miranda Ferri Paolucci

Axel Fischer

Henry Forgues

Giorgio Forni

Patrick Furniss

Stefan Gagg

Marisa Gasparini Pongiluppi

Juan Gherzi

Giorgio Girelli

Marino Golinelli

Hugo Gosset

Günter Gruber

Rainer Hagen

Roger Halfon

Susumu Hasegawa

Makoto Hayasaki

Maria Luisa Hermann Semeraro

Paul Humphreys

Giulio Iona

Leo Iona

Tomio Kameoka

Jean-Claude Kelhetter

Bernd Rüdiger Kern

Michiko Kobayashi

Ernst Kompast

Anja Korpiola

George Kremcensky

Jacques Libert

Enrique Lopez Aranda

Franca Mancini

Fernando Marco de la Hoz

Paolo Martelli

Francesca Marzotto Caotorta

Franco Masseroni

Antonio Mazzocato Martinazzo

Gianni Mazzoni

Jean-Paul Meyer

Gen Mochi Zamperoli

Paola Monari Sardè

Amedeo Monfardini

Masao Mori

Hideki Moriyama

Daniel Nash

Michel Nasser

Jean Natali

Anna Maria Negri

Giancarlo Nisoli

Cristina Olivares Sarabia

Catriona O'Sullivan

Andrè Padovani

Grazia Paoletti

Jean-François Pechberty

Marcel Pommerell Wintringer

Mimmi Pototschnig

Cesare Questa

Kurt Rademacher

Renato Raffaelli

Andrea Sancini

Raffaele Semeraro

Sylvia Sklar

Marcella Sonnino-Papini

Elena Sormani

Peter Ster

Georg Stöffler

Shumpei Takemori

Rainelda Tedeschi Rondini

Yuko Terashima

Mathjas Terenzi

Floriana Tessitore

Vincenzo Tessitore

Ida Ugolini

Nicole Vecchioli

Carla Venosta

Renato Vianello

Francisco José Villalba

Giacomo Vivanti

Maria Pia Vivanti

Edward G. Wallace

Janet A. Wallhouse

Margaret Wolf

Roger Wolff

Masashi Yoshida

Riccardo Zoja

Il Festival ringrazia:



Banca delle Marche

 **BANCA POPOLARE
DELL' ADRIATICO**

