

GIOVANNI BIAMONTI

IL BARBIERE
DI SIVIGLIA

DI

GIOACCHINO ROSSINI



A. F. FORMIGGINI EDITORE IN ROMA

GIOVANNI BIAMONTI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

DI

GIOACCHINO ROSSINI

1.39



Grande è l'impulso che alla divulgazione della cultura musicale hanno dato i vari apparecchi per la riproduzione dei suoni, sempre più meravigliosamente perfetti; grandissimo quello che ha già dato la Radio, sebbene essa sia ancora agli inizi di smisurati sviluppi. L'udire concerti di esecutori insigni e rappresentazioni teatrali di prim'ordine era sempre stato concesso a pochi privilegiati residenti nelle grandi città e ben provvisti di mezzi di fortuna. Ora un immenso tesoro di suoni e di canti è alla portata di tutti, anche di coloro che vivono sperduti nelle campagne: i teatri e i concerti di tutto il mondo possono essere ascoltati da chiunque e dovunque, senza dispendio, e si può passare, per prodigio, in un attimo, da un continente all'altro.

La vocazione per la musica è una dote innata, ma con l'assiduo esercizio il gusto musicale si affina. Non basta però udire i suoni perchè una vera cultura musicale storica ed estetica si formi: occorrono anche pubblicazioni idonee.

Questa che offro al pubblico è la prima raccolta di **GUIDE MUSICALI** concepita per i Radioamatori e ad essi soprattutto (ma non esclusivamente) dedicata per aiutarli a seguire e ad intendere le musiche che giungono ai loro orecchi attraverso gli spazi.

Le **GUIDE RADIO LIRICHE** si troveranno in vendita oltre che in tutte le librerie anche presso i negozi di musica e in quelli specializzati per la Radio al prezzo di L. 3,— ciascuna.

A. F. FORMIGGINI EDITORE IN ROMA

PROPRIETÀ LETTERARIA

Nella filigrana di ogni foglio deve essere visibile l'impresa editoriale

Copyright: by A. F. Formigini, Rome.

Modena - Stabilimento Tip. G. Ferraguti e C. - Dicembre 1928

GIOACCHINO ROSSINI

Gioacchino Rossini nacque a Pesaro il 29 febbraio 1792 da Giuseppe, lughese (detto per il suo carattere gioviale *Vivazza*), trombetta comunale, suonatore di corno e « tromba squillante » in teatro — nonchè ispettore dei pubblici macelli — e da Anna Guidarini, modista nella stessa città.

Gli uffici comunali del *Vivazza* non durarono molto, a causa delle sue idee liberali che lo fecero cadere in disgrazia dei governanti e gli fruttarono anche dieci mesi di prigione. Nel 1802 lo troviamo stabilito nuovamente nella città natia, dalla quale tuttavia spesso dovette allontanarsi con la moglie per prendere parte come suonatore alla rappresentazione, in paesi de' dintorni, di opere teatrali ove Anna, che aveva una bella voce e ottime doti artistiche naturali, si produceva come cantante.

In questo periodo di tempo Gioacchino, lasciato molte volte in custodia d'altri, si distinse precocemente più per le birichinate che per voglia di studiare. Tuttavia imparò alla meglio « a leggere, a scrivere e a far di conto », mentre un frate francescano e il novarese Giuseppe Prinetti gl'insegnarono i primi rudimenti della musica, per la quale dimostrò subito un grande trasporto.

Il canonico Giuseppe Malerbi lo accolse poi nella *Schola cantorum* da lui diretta — una delle più apprezzate di Romagna — e mise anche a sua disposizione un

cembalo. Ma fu solo nel 1804 che Gioacchino, stabilitosi con la madre a Bologna, poté dedicarsi ad uno studio più regolare e continuativo. Ebbe allora a maestro un discepolo del Padre Mattei: il Padre Angelo Tesei; e i suoi progressi furono tali che in poco tempo si trovò in grado d'istruire i cori, d'accompagnare al cembalo i recitativi delle opere e di cantare egli stesso, in chiesa e nei teatri.

Dal 1806 al 1810 Gioacchino frequentò il Liceo musicale di Bologna diretto dal Padre Mattei. E' di quest'epoca la prima sua opera: *Demetrio e Polibio*, composta per invito del tenore Mombelli, che doveva però essere eseguita pubblicamente vari anni dopo.

L'insegnamento severo del dotto contrappuntista fu dal giovanetto integrato con uno studio intelligente, geniale e abbastanza intenso di vari quartetti e frammenti di sinfonie di Haydn e di Mozart, per i quali autori egli ebbe sempre una particolare predilezione per tutta la vita.

Altro lavoro d'una certa mole composto nello stesso periodo di tempo (1808) ed eseguito al Liceo come *saggio scolastico*, si direbbe oggi, fu la cantata: *Pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo*, su versi dell'abate Girolamo Ruggia: parto non felicissimo, che valse tuttavia al giovanetto molto successo.

Ultimato lo studio del contrappunto e della fuga, Rossini stimò di saperne abbastanza per potersi dare alla libera vita del compositore teatrale, che lo seduceva anche per il miraggio di rapidi guadagni di cui, oltre a tutto, aveva bisogno per la sua famiglia. Lasciò quindi l'Istituto e pochi mesi dopo (3 novembre 1810) riusciva con l'aiuto di un protettore, il maestro Giovanni Morandi, a far rappresentare al San Moisè di Venezia la *Cambiale di matrimonio* con esito artistico e finanziario abbastanza buono: tale per lo meno da invogliarlo a proseguire nella carriera. Compose rapidamente altre opere, come gli venivano, comiche e serie, con successo sempre crescen-

te. Senza farne qui l'enumerazione, e rimandando per questo il lettore all'elenco cronologico in fine della presente trattazione, ricorderemo che il periodo più brillante e fecondo della carriera teatrale di Rossini s'iniziò con la sua venuta a Napoli, chiamato dal Barbaia. Nel giro di pochi anni (1815-1822) egli scrisse e fece eseguire nella capitale partenopea, fra l'altro, *Elisabetta*, *Otello*, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraide*, *La donna del lago*, *Maometto II*, *Zelmira*. E questo non gli impedì, approfittando delle licenze che gli impegni col famoso impresario tuttavia gli concedevano, di lavorare anche per teatri di Roma (*Barbiere di Siviglia*, 1816; *Cenerentola*, *Armida*, 1817; *Matilde di Shabran*, 1821); di Milano (*Gazza ladra*, 1817); di Venezia (*Edoardo e Cristina*, 1819).

Nel marzo 1822 il maestro sposava Isabella Colbran, compagna d'arte e di trionfi e ottima interprete delle sue opere. Insieme con lei, e in forza di nuovi impegni col Barbaia, si recava poi subito a Vienna, per attendere all'allestimento e alla direzione di vari lavori, nuovi per le scene austriache.

Il successo ottenuto fu pronto, spontaneo e grandissimo; tuttavia nel mese d'ottobre Rossini era di ritorno in Italia. Il 3 febbraio dell'anno successivo (1823) si dava alla *Fenice* di Venezia la *Semiramide*, che doveva essere l'ultima opera scritta per le nostre scene.

Dopo un soggiorno a Parigi nell'estate dello stesso anno, il maestro proseguiva nel dicembre per Londra ove, in seguito a un lucroso contratto col Teatro italiano, avrebbe dovuto comporre e far rappresentare un'opera in due atti. Ma questa, a causa di dissensi coll'impresario e poi del suo fallimento, s'arrestò al primo atto, mai rappresentato e oggi irreperibile. Tuttavia il soggiorno nella metropoli inglese fu molto redditizio al maestro, che vi dette numerosi concerti di canto e pianoforte insieme con la moglie e guadagnò anche parecchio con le lezioni private e la direzione di esecuzioni orchestrali. Unica composizione nuova di questo periodo fu la cantata:

Pianto delle Muse per la morte di Lord Byron, per soli, coro e orchestra, a cui arrise notevole successo.

Nel luglio 1824 i coniugi Rossini lasciavano Londra per stabilirsi definitivamente a Parigi ove, in seguito alla conclusione di trattative iniziate colla Corte reale fin dall'anno precedente, il Maestro veniva nominato *Direttore della musica e della scena del Teatro italiano*. Rossini occupò l'ufficio, molto ben retribuito, dal dicembre 1824 all'ottobre 1826; e fece rappresentare in questo tempo: *Il viaggio a Reims*, opera di circostanza, e *Le siège de Corinthe*, rifacimento del *Maometto II*.

Decaduto dalla carica suddetta, il maestro s'ebbe poi quella di *Compositore di Sua Maestà ed Ispettore generale del canto in tutti i Regi stabilimenti musicali*. Così di fatto rimanendo immutate, o quasi, le condizioni economiche, la sua autorità artistica aumentava considerevolmente, specialmente per quanto riguardava l'ingerenza negli affari musicali del Teatro dell'Opéra. In questo secondo periodo del soggiorno parigino Rossini fece rappresentare: *Mosè in Egitto*, rifacimento; *Il conte Ory*, per cui fu utilizzata la parte migliore del *Viaggio a Reims*; e infine, il 3 agosto 1829, il *Guglielmo Tell*.

La rivoluzione del luglio 1830, con la caduta di Carlo X e l'avvento di Luigi Filippo, mutò profondamente lo stato di cose già tanto favorevole, sotto ogni punto di vista, al maestro; e a lui non restò che intentare una lite giudiziaria, protrattasi fino al 1835, per ottenere il pagamento d'una pensione annua di seimila franchi. Da quest'epoca Rossini rinunziò al teatro; anzi, per dir meglio, alla grande composizione musicale. Se ne togliamo lo *Stabat Mater* e la *Petite Messe solennelle*, egli non scrisse più altro fino alla morte, e con varie intermissioni, che musica da camera. Le ragioni di questo famoso silenzio furono varie e complesse: il disgusto sempre crescente per le invidie e le bassezze dell'ambiente teatrale e artistico in relazione anche al nuovo stato di cose creato dai mutamenti politici; la naturale pigrizia dell'uomo, favorita dal suo benessere economico e dall'assenza ormai

di qualunque impegno contrattuale che agisse da stimolo; un certo esaurimento nervoso — dovuto al suo lavoro giovanile intenso e, in parte almeno, al suo tenore di vita — che di fronte al sorgere di nuovi indirizzi tecnici, connessi con nuove tendenze artistiche e col diffondersi di forme estetico-musicali più austere e pensose, gli fece guardare con occhio esageratamente pauroso il lavoro di riflessione e di rivolgimento interiore necessario anche ad un genio grandissimo per la sua ulteriore evoluzione. Sentire lo spasimo del nuovo che s'affacciava nei tentativi, anche infelici, dei giovani e dei battaglieri, sentire la profondità e l'elevatezza di certe creazioni altrui, frutto di meditazioni e di passioni intimamente forti; e nel tempo medesimo soffrire dell'ammirazione e dell'imitazione molto spesso servile degli inferiori che non vedevano più in là di certe forme da lui forse, per la stessa intuizione del nuovo, stimate non più interamente rispondenti alle mutate necessità creative, potè pure costituire, per questo spirito sensibilissimo d'artista, un motivo non insignificante di scoraggiamento e d'arresto.

Dal 1836 al 1848 la dimora fissa di Rossini fu a Bologna. Nel 1837, mettendo fine ad un lungo e fastidioso periodo di questioni di varia natura, egli si separava stabilmente dalla Colbran. Nominato nel 1839 *Consulente onorario perpetuo del Liceo di Bologna*, molto s'adoperò per il rifiorimento degli studi musicali in quell'Istituto.

Nel 1842 venne eseguito per la prima volta integralmente a Parigi il suo *Stabat mater*. Egli ne aveva composto sei parti fin dal 1831, di ritorno da un breve viaggio in Ispagna, per compiacere l'abate Varela, amico del suo mecenate ed ammiratore banchiere Aguado; ammalatosi, aveva lasciato al maestro Giovanni Tadolini l'incarico di compirlo. In seguito lo ultimò quando, in mezzo ad una serie di contestazioni giudiziarie (si discuteva se gli eredi Varela, contrariamente alla promessa fatta dall'abate a Rossini, avessero il diritto di vendere lo spartito ad un editore e questi di stamparlo) si vide minacciato dal

pericolo che l'opera venisse resa pubblica nella sua originaria forma ibrida. I tribunali dettero in fine ragione al maestro; e tanto l'esecuzione parigina suddetta, quanto quelle che si ebbero subito dopo nello stesso anno in varie città d'Italia, aggiunsero nuovo splendore alla sua gloria.

Morta nel 1845 la Colbran, Rossini sposava l'anno dopo Olimpia Pélissier, da lui conosciuta vario tempo prima e che doveva per tutto il resto della vita essergli affezionatissima compagna.

Una dimostrazione politica dell'aprile 1848, in realtà di poca importanza, ma ostile, in cui venne trattato da conservatore e retrogrado, fu la causa d'una sua precipitosa partenza per Firenze. I nervi dell'artista, già scossi da diversi anni e per varie ragioni, n'ebbero un'impressione tanto forte, ch'egli non volle più ritornare a Bologna e si stabilì nella capitale toscana. La nevralgia si fece negli anni successivi più grave, dando origine a forte deperimento fisico, per il quale il maestro, già tanto florido, si ridusse ad essere « l'ombra di sè stesso ». E solo nel 1855 quando, convinto dalla fedele Olimpia, egli si decise ad andare a Parigi per tentar nuove cure, la sua salute incominciò a migliorare sensibilmente.

Il cambiamento di paese e di tenor di vita produssero il miracolo. In poco tempo Rossini poté dirsi ristabilito, o quasi; e da allora in poi non lasciò più la capitale francese, allontanandosene soltanto nei mesi estivi per il vicino e fresco soggiorno di Passy. La sua vecchiaia trascorse così tranquilla e regolata. Egli riprese il lavoro artistico; e fu allora che compose, oltre la *Petite messe solennelle*, una grande quantità di musica da camera vocale e strumentale, fine ed elaborata, che non è certo ultima ragione della sua grandezza musicale.

Rossini morì il 13 novembre 1868 nella villa di Passy. La salma diciotto anni dopo venne trasportata in Italia; e fu composta il 3 maggio 1887 nella chiesa di Santa Croce in Firenze.

GENESI E CARATTERE DELL' OPERA

Nel dicembre 1815 Rossini firmava un contratto col Duca Sforza Cesarini, impresario del Teatro Argentina di Roma, impegnandosi a comporre e a mettere in iscena per il Carnevale 1816 un'opera buffa « su quel libretto sia nuovo che vecchio che gli sarebbe stato dato dal suddetto signor impresario » con l'obbligo per giunta d'adattarsi a tutti quei rimaneggiamenti che potessero essere richiesti *dalla natura delle voci e dalle esigenze dei signori cantanti*.

Del libretto lo Sforza Cesarini dapprima incaricò Jacopo Ferretti pregandolo di allestirgliene uno in cui potesse avere gran parte il tenore Garcia, celebrità che si era riusciti a scritturare per la stagione. Ma il soggetto proposto non piacque; e fu allora il Rossini stesso, d'accordo con l'impresario, a rivolgersi ad un altro librettista: il romano Cesare Sterbini, incaricandolo di sceneggiargli la ben nota commedia del Beaumarchais. Nacque così « *Almaviva o L' inutile precauzione, commedia del Signor Beaumarchais, di nuovo interamente versificata e ridotta ad uso dell'odierno teatro musicale italiano...* ».

Tale il frontespizio del libretto originale, in cui l'autore ebbe cura d'evitare il titolo di « Barbiere di Siviglia », indicando inoltre ben chiaramente che si trattava di una nuova versificazione ad uso dell'odierno teatro musicale italiano, per distinguerlo da quello già tratto

dalla stessa commedia nel 1782 dall'abate Giuseppe Petrosellini per la musica di Paisiello.

Nel libretto fu introdotta qualche variante rispetto al modello originale del Beaumarchais. La ragione deve attribuirsi in parte a qualche esigenza particolare del Rossini circa la sceneggiatura, in parte alle pretese teatrali del tenore Garcia, in parte a un criterio d'opportunità che voleva affermata per lo meno una certa originalità d'intendimenti di fronte al modello di Paisiello e alle invidie e alle ire che l'audacia del Pesarese andava suscitando per ragioni di gelosia artistica e di interessi affaristici.

Lo Sterbini incominciò il lavoro il 16 gennaio. Con ogni probabilità il libretto fu musicato da Rossini man mano che il poeta gli passava le singole scene. Ciò posto, e d'altra parte tenuto conto del tempo che fu necessario per le prove, si può dire che l'opera, la cui prima rappresentazione ebbe luogo il 20 febbraio, non costò al maestro, strumentazione compresa, più di venti giorni.

Una cosa è bene subito mettere in chiaro: cioè che la musica dell'opera tutta fu composta da Rossini, compresi i recitativi, senza aiuto o intervento alcuno d'altri maestri. Sua è la serenata: *Se il mio nome saper voi bramate*, e non del tenore Garcia; sua l'aria di Don Bartolo: *A un dottor della mia sorte*, che solo posteriormente fu sostituita da quella mediocre di Pietro Romani: *Manca un foglio*, su versi di Gaetano Gasbarri. La testimonianza della partitura autografa conservata nel Liceo musicale di Bologna è, al riguardo, inoppugnabile.

D'altra parte non è men vero che il Rossini, forse per la ristrettezza del tempo, fors'anche per un processo d'istintiva e felice associazione di particolari momenti scenici a particolari idee musicali già ben chiare e determinate nella sua mente come individualità espressive, rubò a sè stesso, adattando qua e là alle parole e alle situazioni drammatiche del nuovo libretto qualche spunto o frase da lui precedentemente usate in altre sue opere.

Così — a parte la Sinfonia, trasportata di sana pianta dall'*Aureliano in Palmira* — il motivo dell'introduzione è preso da un coro del *Stigismondo*; lo spunto melodico della prima serenata («*Ecco ridente in cielo*») e quello della seconda parte della Cavatina di Rosina («*Io sono docile*») dall'*Aureliano in Palmira*; il disegno ritmico strumentale della *Calunnia* dal *Stigismondo*; un tipico passo di violini alle parole «*I confetti alla ragazza*» nell'aria di Don Bartolo: «*A un dottor della mia sorte*» dal *Signor Bruschino*; la parte centrale del *Temporale* da *La pietra del paragone*; una progressione verso la fine dello stesso dalla cantata «*Il pianto d'Armonia per la morte d'Orfeo*»; lo spunto: «*Dolce nodo avventurato*» nel terzetto fra Almaviva, Figaro e Rosina, dalla cantata: *Egle ed Irene*. Aggiungiamo che l'idea melodica del coro finale dell'atto primo «*Mi par d'esser colla testa - in un'orrida fucina*» ricorda uno spunto della *Vestale* di Sponcini e quella del famoso «*Zitti zitti, piano piano*» è la stessa di un'aria delle *Stagioni* di Haydn; e avremo compiuto l'enumerazione, certo non lunga, di tutto ciò che nella partitura del *Barbiere* non è originale.

La prima rappresentazione del *Barbiere* ebbe luogo, come s'è detto, la sera del 20 febbraio 1816. Interpreti furono:

IL CONTE D'ALMAVIVA, tenore: *Emanuel Garcia*.

DON BARTOLO, dottore, tutore di Rosina, basso: *Bartolomeo Botticelli*.

ROSINA, ricca pupilla di Don Bartolo, soprano: *Geltrude Righetti - Giorgi*.

FIGARO, barbiere, baritono: *Luigi Zamboni*.

DON BASILIO, gesuita, maestro di musica di Rosina, basso: *Zenobio Vittarelli*.

BERTA, governante, soprano: *Elisabetta Loyselet*.

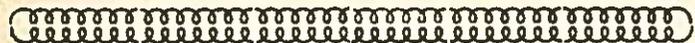
FIORIELLO, servitore d'Almaviva, tenore: *Paolo Blagelli*.

L'orchestra si componeva di: ottavino, flauti, oboi, clarinetti, fagotti, corni, trombe, chitarre, violini primi e secondi, viole, violoncelli, contrabbassi, gran cassa e sistri; in tutto trentacinque suonatori, sotto la guida del primo violino Giovanni Landoni. Maestro concertatore fu Camillo Angelini. Il Rossini stesso, come d'obbligo, sedeva al cembalo per l'accompagnamento dei recitativi.

L'opera cadde clamorosamente; vi influirono anche gli intrighi degli amici di Paisiello e dei partigiani dell'impresa rivale del Teatro Valle. Nelle successive repliche però — cinque o sei al massimo — essa andò meglio; fu giudicata più serenamente e si cominciò a riconoscerle qualche valore. Nello stesso anno essa venne poi data, con successo sempre maggiore, a Bologna e a Firenze; in quelli successivi girò tutte le città d'Italia, si affermò all'estero; e in poco tempo assurse a quella celebrità mondiale che non doveva più abbandonarla.

In realtà il *Barbiere* rossiniano mantiene la sua individualità, differente e superiore, non solo rispetto all'omonimo lavoro di Paisiello, ma anche ne' confronti di quello ch'era il capolavoro dell'arte comica musicale italiana alla fine del 700: il *Matrimonio segreto* di Cimarosa. Lo spirito — anche quando si serve di forme tradizionali — è nuovo. C'è meno grazia melodica, meno sfruttamento di elementi obbiettivi di comicità; ma irruenza di vita giovanile, freschezza continua di canzonatura, una più immediata e più intima penetrazione incisiva nell'animo dei personaggi che, per quanto già creati da un grande artista (il Beaumarchais) appaiono, per così dire, intimamente *ricreati* dalla musica, cioè dall'anima di Rossini: anima in cui dal riso fine spuntava sempre l'ironia — tenue, ma sensibile — d'uno psicologo acuto, e sprizzava tuttavia una prepotenza di gioia spensierata, una volontà irruente di vita, una fosforescente intuizione ed espressione di caratteri, di passioni, di contrasti che avevano dell'universale.

Per questo il *Barbiere* è una di quelle opere artistiche sempre vive; per questo la forma riuscì, tolto qualche raro momento, perfetta anche nell'impiego di quel convenzionale che l'epoca portava: nei lunghi *recitativi secchi*, ove è concentrata la parte più mossa dell'azione — simili nella forma e nella condotta a quelli in voga e riproducenti il più delle volte naturali inflessioni di parole, di frasi, di esclamazioni — nelle parti più propriamente musicali — arie, duetti, concertati, ecc. — nonostante le fioriture, le cadenze, le ripetizioni, le strette. Ogni cosa v'è naturale e spontanea; tutto è sostenuto da una *proprietà* drammatico-musicale in cui soggetto, parole, situazione scenica, orchestra, canto appaiono fusi in un insieme inscindibile e armoniosissimo, quale rare volte l'espressione artistica ha potuto raggiungere.



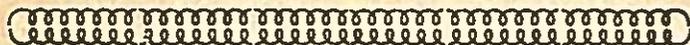
SINFONIA

Originariamente Rossini aveva scritto per la commedia una sinfonia su temi spagnoli (fu il Garcia a darglieli e, con ogni probabilità, ad istillargli anche l'idea della composizione); ma questa andò quasi subito smarrita. Non risulta del resto chiaramente se la commedia, nella prima esecuzione, sia stata preceduta da una sinfonia. Comunque, una essa n'ebbe subito dopo: e fu quella dell'*Aureliano in Palmira* (1813) che già era stata trapiantata nell'*Elisabetta regina d'Inghilterra* (1815) e che figura anche — ma non, probabilmente, per fatto del Rossini — nell'edizione per canto e pianoforte dell'*Equivoco stravagante* (rapp. nel 1811).

L'adattamento al *Barbiere* fu definitivo: e del resto il carattere della sinfonia ben risponde a quello della commedia.

La forma e lo stile seguono il comune tipo rossiniano che, affermatosi già timidamente nella Cambiale di matrimonio (1810) andò nelle successive sinfonie ampliandosi, senza modificarsi sostanzialmente, fino all'Ouverture del Guglielmo Tell esclusa: una Introduzione lenta (in cui appare

uno spunto melodico della Sinfonia della Vestale di Spontini); un Allegro svolto, secondo le regole tonali della sonata classica, su due temi: ritmico il primo, cantabile il secondo, coronato da un brillante Crescendo e dalle rituali cadenze: tutto con quell'eleganza, quella leggerezza, quel brio, quella proprietà strumentale particolari del genere giocoso e della privilegiata personalità artistica dell'autore.



ATTO I

Una piazza in Siviglia. Da una parte la casa di Don Bartolo « con ringhiera praticabile circondata da gelosia » secondo l'uso spagnolo. La notte è sul finire.

Fiorello, con una lanterna in mano, entra in scena guidando un piccolo gruppo di suonatori, che s'avanzano silenziosi e guardinghi.

Un motivetto placido e spiritoso scorre nei primi violini — si direbbe con circospezione — in ottava con i fagotti e violoncelli su lieve accompagnamento, in accordi staccati, degli altri archi. Esso costituisce la breve ed appropriata introduzione strumentale alla scena; e serve poi di base al canto di Fiorello, a quello del coro e del Conte Almaviva.

E' seguito, come naturale complemento, da una figurazione saltellante e leggera degli archi in pizzicato, con qualche cosa nella sua espressione di umoristico e di misterioso, rinforzata ogni tanto dall'intervento, discreto ma efficace, di qualche strumento a fiato che appoggia le piccole frasi di Fiorello: « Tutto è silenzio; nessun qui v'è ».

Entra dimessamente vestito il Conte Almaviva, a tutti sconosciuto meno che a Fiorello. Esortazioni reciproche di fare « *piano pianissimo — senza parlar* ».

I suonatori accordano le chitarre; e sotto la casa di Don Bartolo Almaviva incomincia la serenata a Rosina:

Ecco ridente in cielo
spunta la bella aurora...
e tu non sorgi ancora
e puoi dormir così?

Il motivo è prima esposto dall'orchestra. Ne sono principali interpreti il clarinetto nella melodia e le chitarre nell'accompagnamento arpeggiato. Dopo la frase cantabile, conclusa dall'oboe e dai violini, fiorisce nei legni, nelle trombe e nei sistri, accompagnati sempre dalle chitarre a cui si uniscono ora violini e viole, una specie di refrain più propriamente strumentale: ricamo di grazie formali che ne orla finemente la sostanziosa bellezza.

Il canto d'Almaviva, sobriamente adorno di melismi, si svolge sulla base della frase medesima. Ad un certo punto l'espressione musicale cambia aspetto, passando dalla contemplazione sentimentale all'effusione d'una gioiosa realtà, come se l'amata fosse apparsa al balcone:

Tacete! già veggio
quel caro semblante...

La serenata resta però infruttuosa, chè Rosina non si fa vedere. Intanto l'alba incomincia a

diffondere le sue luci: Fiorello paga i suonatori e li congeda. Ma questi invece d'andarsene si fanno attorno al Conte, affollandolo di ringraziamenti tanto servili quanto entusiastici. Più Almaviva si schermisce e tenta allontanarli, più quelli gli sono addosso con parole ossequiose, riverenze, baciamenti. Donde il motivo comico della scena.

La musica nell'orchestra, nei cori, nei soli, fonde le parole di riconoscenza e quelle d'ira, gli inchini e i gesti imperiosi di commiato in un turbine di note sulla base di un tema come di canzoncina leggera e vivace che acquista, in virtù dell'animazione ritmica, un vigore rappresentativo, pur nell'ordine classico della forma musicale, del caratteristico stato di confusione. Alla fine le sonorità orchestrali s'affievoliscono, il ritmo rallenta e si raddolcisce; e nel giro di poche battute la scena resta vuota e silenziosa.

Il Conte, solo, seguita ad aspettare Rosina. Ed ecco giungergli invece dalla strada, lontane ancora, le note d'un ritornello gaio e impetuoso.

Chi s'annuncia con tanta baldanza?

Nell'orchestra si slancia un tema che ha in sé qualche cosa di spavaldo e di bizzarro, seguito da un movimento ritmico saltellante di crescendo a cui il nuovo personaggio, ancora fra le quinte, intona il suo ritornello:

La ran la lera
la ran la la.

In fine appare sulla scena Figaro, il barbiere, flebotomo, veterinario, botanico... ed altro, di Siviglia:

Largo al factotum della città!

La figura di questo gaio personaggio, tratteggiata dal Beaumarchais con finezza ed umorismo, appare, attraverso la musica del Pesarese, meno psicologicamente elaborata, ma, in compenso, d'una straordinaria esuberanza di vita, di moto e di spirito. La gioventù spensierata e facile di Rossini vi canta la sua gioia, ed insieme vi trionfa l'irruenza felice d'un temperamento d'artista a cui nuove e più libere vie d'espansione erano necessarie.

Ricorderemo certe inflessioni maliziose:

V'è la risorsa — poi del mestiere
colla donnetta — col cavaliere...

la vivida descrizione che l'enciclopedico barbiere fa del suo continuo affaccendarsi per compiacere tutti, e la precipitazione della stretta in cui si riassume tutto lo spirito della musica e della scena.

Segue il gustoso recitativo di Figaro: « Ah, ah, che bella vita! » e la scena, svolta pure a recitativo, del suo incontro col Conte, del loro reciproco riconoscimento, dell'affacciarsi di Rosina, del biglietto gettato da costei ad Almaviva, dopo aver allontanato con un pretesto Don Bartolo.

Nel biglietto Rosina si dichiara disposta a tutto, pur di rompere le sue catene; ma prega lo sconosciuto innamorato di farsi conoscere un po' meglio. Figaro, dal canto suo, informa il Conte dell'intenzione che ha Don Bartolo di sposare al più presto la pupilla.

Frattanto Don Bartolo esce, appunto per andarsi a consigliare con Don Basilio, gesuita « solenne imbroglión di matrimoni ». E Almaviva, seguendo il consiglio di Figaro, risponde alla ragazza col mezzo di una nuova e più fortunata serenata:

Se il mio nome saper voi bramate...

nascondendosi sotto il nome di Lindoro, giovane e povero, e dichiarandole tutto l'amor suo.

E', come espressione musicale, una serenata di carattere sentimentalissimo: e perciò differente dalla precedente. Ad un certo punto, tacendo la voce del Conte, s'eleva senza il concorso di alcun istrumento quella di Rosina:

Segui, o caro, deh, segui così.

La ragazza è arsa dalla stessa febbre; c'è nel suo breve canto un sentimento dolcissimo di nostalgia amorosa. I due cuori si sono compresi: ce lo dice il tono della musica più eloquentemente ancora delle parole.

Qualcuno, entrato all'improvviso nella stanza di Rosina, l'obbliga a ritirarsi e a chiudere bruscamente le imposte. Tanto però è bastato al Conte per

infiammarlo di più nel suo proposito: ed egli congiura con Figaro, promettendogli lauta ricompensa, circa il modo migliore d'introdursi in casa di Don Bartolo e d'accordarsi con la ragazza.

Con una larga frase preliminare, nel canto di Figaro sostenuto dall'orchestra d'archi, la musica esprime il senso quasi fisico di piacere che allarga i polmoni del povero barbiere, come un ampio respiro, « all'idea di quel metallo ». Poi si sfoga una girandola di note e di parole: « Un vulcano la mia mente — già incomincia a diventar ».

Un secondo tema, calmo e dolce, iniziato dai violini e dal flauto, continuato dal clarinetto e dal fagotto in ottava, caratterizza le prime parole della risposta d'Almaviva, alle quali conferisce un carattere quasi di blanda canzonatura: « Su vediam di quel metallo — qualche effetto sorprendente ». Per il rapporto tonale in cui si trova col tema principale e per il carattere espressivo esso costituisce una vera seconda idea, nel senso classico musicale della parola; e viene a distinguere in tutto lo svolgimento del brano i momenti di calma e di riflessione (da cui germinano le successive deliberazioni dei due uomini) dalle irruzioni di gioia che accompagnano ciascuna di esse.

Così si stabilisce che Almaviva si presenterà in casa di Don Bartolo travestito da ufficiale, con un biglietto d'alloggio, fingendosi ubbriaco.

La scena termina col famoso « Numero quindici — a mano manca » di Figaro, con cui il barbiere dà al Conte le indicazioni per ritrovare la

sua bottega: pagina d'uno spirito indiavolato, d'una vivacità insinuante e poi irruente, ove s'armonizzano le espressioni appassionate del Conte e quelle non meno calde e immaginose del suo compagno « che già sente il suono dell'oro ».

La scena cambia: siamo ora in una « camera nella casa di Don Bartolo. Di prospetto la finestra con gelosia, come nella scena prima ». Rosina è sola e pensa, naturalmente, a Lindoro:

Una voce poco fa...

Preludia al canto una breve introduzione: quanto basta, col solo soccorso delle note strumentali, a dare il senso dell'ambiente, in cui pensa ed agisce la protagonista: fanciulla affettuosa, ma anche furba e piena di spiritose risorse. Essa formula in principio a sè stessa, in frasi brevi e decise, una promessa ferma e dolcissima. Seguitando, un insinuante disegno di violini — già udito nell'introduzione — avvolge il sillabato della voce, quasi a rendere l'idea degli allettamenti e dei ripieghi a cui la ragazza ricorrerà per raggiungere lo scopo. Una ripresa del primo pensiero di risolutezza conclude questa prima parte: « Sì, Lindoro mio sarà... ».

Segue una seconda parte, che s'inizia in forma più propriamente cantabile, come nelle arie classiche; dolce, riposante, carezzevole (pur nella grazia più mossa di qualche ricamo e fioritura vocale che vi appaiono, dopo l'esordio):

Io sono docile, son rispettosa...

Poi si risveglia uno spirito più femminilmente brillante e malizioso:

Ma se mi toccano
dov'è il mio debole...

precipitando in una stretta breve e piena di slancio.

Tanto per cominciare, la ragazza ha preparato già una lettera per il suo spasimante: ed ora la suggella, aspettando che le si presenti l'occasione propizia per fargliela avere.

Entra Figaro, ma non può per il momento parlare molto con Rosina per il sopraggiungere di Don Bartolo. Fra il vecchio, la ragazza e i servi ha luogo una stizzosa disputa (1). Giunge poi Don Basilio, recando al Dottore, in mezzo a molte riverenze, la conferma di una non bella novità: l'arrivo in città del Conte Almaviva.

Bisogna provvedere a farlo allontanare nel modo più rapido. Come si fa? Qualche calunnia, suggerisce il gesuita. E si spiega:

La calunnia è un venticello...

Dal pianissimo sul ponticello dei violini — il parlottare sottovoce e vivace della calunnia al suo sorgere — il disegno orchestrale si gonfia attraverso il giro espressivo di varie modulazioni;

(1) L'episodio, trattato qui in forma di recitativo, aveva invece dato origine nell'opera di Paisiello ad un gustosissimo concertato di carattere comico.

poi torna a diminuire, poi riprende, come acquistando nuova forza, dagli appelli, sulla dominante la, dei corni, delle trombe e dei fagotti che lo riconducono in re maggiore; segue, attraverso una intensificazione di voci convergenti nella sempre più forte magnificazione del ritmo e del tono, il succedersi delle immagini, pure in crescendo, che il narratore chiama in soccorso della sua eloquenza: ronzio, schiamazzo, tuono, tempesta, per raggiungere il massimo, arrestandosi e riprendendosi due volte alla frase: « come un colpo di cannone » prima sul mi bemolle, poi sul mi naturale; continua, passando stabilmente in tono di la e mantenendo la stessa intensità colle parole: « un tremuoto, un temporale — che fa l'aria rimbombar ». Una pausa; poi, una frasetta nuova che sembra in principio, in pianissimo, voler coprire di ridicolo e di malignità la figura del « meschino calunniato, avvilito, calpestato »; ma cresce ben presto e incalza nella immaginazione ferocemente gioiosa della fine: « sotto il pubblico flagello — per gran sorte va a crepar ». Queste parole si ripetono ancora con intonazione tra lugubre e canzonatoria; e dopo una cadenza di carattere usuale, dopo un'ultima ripercussione, pure in forma di cadenza, del ritmo orchestrale, la significativa pagina è compiuta.

A Don Bartolo però il sistema non sembra spiccio: meglio affrettare quanto più è possibile le nozze.

Figaro, che ha sentito tutto, corre ai ripari; eccolo, in una scena a solo con la ragazza, parlarle dell'amore di Lindoro; e in un successivo

duetto, ricco di virtuosismi e di giocondità, preavvisarla dell'arrivo dello pseudo ufficiale e incaricarsi di portare intanto a quest'ultimo un biglietto amoroso.

Ritorna Don Bartolo e si bisticcia nuovamente con Rosina per sapere che cosa sia venuto a fare Figaro durante la sua assenza. Dalle reticenze e da certe vane scuse della ragazza capisce su per giù quello che è successo:

A un dottor della mia sorte
queste scuse, signorina!

La prima parte s'inizia con una certa magniloquenza. Ma subito dopo l'esordio solenne la musica cambia d'aspetto e di significato; e rende, canzonandolo col balbettio delle note e delle parole, il carattere del vecchio meschino e stizzoso. Accenniamo al leggero e malizioso passo dei violini, appoggiato in qualche punto dalle note staccate del flauto all'acuto, che si svolge sui versi: « I confetti alla ragazza... il ricamo sul tamburo ». Nella seconda parte la figura comica e bisbetica assume, nella velocissima sillabazione della voce sostenuta con sobria efficacia dall'orchestra, la maggiore evidenza musicale.

Eccoci ora al grande finale primo. Almaviva ha messo in pratica il suggerimento di Figaro e si presenta in casa di Don Bartolo in veste d'ufficiale veterinario, munito di biglietto d'alloggio, fingendosi ubriaco.

L'entrata è caratterizzata da un tema marziale che regge, ripetendosi più volte in toni diversi, tutta la declamazione del barcollante militare, fatta con voce sorda e insistendo cocciutamente sui concetti e sulle parole secondo il modo degli ubriachi. Alle prime parole di Don Bartolo: « Chi è costui? che brutta faccia! » appare un altro tema, come strascicato, negli archi e nei fagotti con evidente carattere espressivo d'opposizione al primo.

Col primo lo pseudo ubriaco torna ad affrontare il dottore storpiandone a bella posta ed in parecchi modi il nome, tanto per sfogarsi un po'.

Accenniamo a qualche particolare: per esempio alle risposte del vecchio che tenta invano di rettificare il suo nome, scandendone con mal celata rabbia in modo sempre più marcato le sillabe: « Eh, andate al diavolo! Dottor Bartolo, Dottor Bartolo, Dottor Bartolo! », a quel circospetto e irosamente cauto borbottio: « Io già perdo la pazienza, qui prudenza ci vorrà! » sul tema strascicato già accennato in precedenza e così ben colorito nella modulazione finale in mi bemolle; alla scena dell'abbraccio forzato e della presentazione del biglietto d'alloggio; tutto informato a un senso di verismo comico intimamente integrativo nella musica dello spirito dell'azione.

Entra ad un tratto Rosina, ma non riconosce subito il Conte il quale d'altra parte, voltandole le spalle, ancora non s'è potuto accorgere della sua presenza.

La musica tuttavia subitamente s'ingentilisce e frastaglia di gorgheggi nei rispettivi a parte che i due innamorati intrecciano sopra il comico e sommesso borbottio di Don Bartolo. Quando poi, avvicinalisi, essi si riconoscono, riuscendo anche a scambiarsi qualche parola sottovoce, appare nei violini primi, accompagnati dagli altri archi, un disegno in note picchettate, leggero e titillante — le cui successive riprese vengono collegate da una frasetta discendente di qualche strumento a fiato — creatore di un senso di gioia rattenuta eppur vivacissima, con qualche cosa di lievemente malizioso nella sua espressione. Questo stesso disegno, ripetendosi ed alternandosi ad altre figurazioni pure dei violini non meno spiritose ed eleganti e qualche volta a ritmi più forti di strumenti a fiato, accompagna tutta la scena seguente: stizza di Don Bartolo che vuol mandar via Rosina, galanteria del Conte verso costei (« Ehi, ragazza, vengo anch'io? »), affrettata ricerca, da parte del vecchio, della carta d'esonazione, scatto improvviso del Conte, in carattere col suo presunto stato d'ubriachezza, nel mandare in aria, con un rovescio della mano, la pergamena da quello tanto faticosamente ritrovata, irritazione crescente e non più rattenuta di Don Bartolo. Alle parole « Dunque lei vuol battaglia? » ove la figura dell'ubriaco torna a risaltare in uno degli aspetti più caratteristici e soldateschi di bravata e di cocchiaggine, riappare il tema marziale dell'inizio. Gustosissimo e finemente comico è tutto l'episodio del biglietto. Quando Don Bartolo riesce ad afferrare il foglio incriminato e si trova fra le mani invece

di una lettera d'amore... la lista del bucato (destramente sostituita da Rosina) archi e fagotti fanno sentire il suo ben noto tema strascicato. La canzonatura si disegna più evidente nel concertato che immediatamente segue sul motivo, pure già udito, che chiameremo d'amore. (Rosina e Conte: « Bravo, bravo il mammalucco! », Berta: « Non capisco, son di stucco », Bartolo: « Oh, son proprio un mammalucco! »), a cui fa da basso il famoso solfeggio di Don Basilio. I comici salti di terza del gesuita — proprio allora capitato in scena, apparentemente a caso, ma in realtà per indagare e, all'occorrenza, intrigare — sostenuti dall'orchestra d'archi e dal fagotto, reggono tutto l'edificio sonoro. Derivano forse dalla parodia di vecchie esercitazioni scolastiche, per le quali senza dubbio il giovane Rossini non dovette nutrire eccessivo amore? Ben presto il trambusto diviene generale. Alla vista di Rosina piangente, Almaviva, infuriato, si scaglia contro Don Bartolo, e lo minaccia con la spada sguainata. Grida d'aiuto degli altri, in mezzo a un concitato movimento di crescendo, da cui emerge il « Lasciatemi! » del forsennato. Un cambiamento di tono, rapido, semplice, ma efficacemente preparato e condotto, annuncia l'arrivo di un nuovo personaggio destinato, sembra, a ristabilir l'ordine. Passiamo da do maggiore in mi bemolle; ed entra, scandendo col primo « Alto là! » la vigorosa modulazione, Figaro, l'orditore di tutta la cabala. Egli ha un bacile sotto il braccio, e finge gran meraviglia:

Alto là!
che cosa accade,
signori miei?
che chiasso è questo?

Il suo canto si svolge, nel silenzio delle altre voci, su un ritmo di valzer improntato a quel carattere d'allegria facile e noncurante che è una delle prerogative di tutta l'opera, assumendo inflessioni di comica gravità nelle parole che susurra a bassa voce ad Almaviva: « Signor, giudizio, per carità ». E così per qualche tempo, nello svolgimento di questo giocondo ritmo danzante, il barbiere continua a far due parti in commedia, ora minacciando ad alta voce Almaviva, ora sottovoce esortandolo alla calma, mentre Don Bartolo, imbaldanzito dall'aiuto inaspettato che crede essergli giunto, sembra aver ripreso gli spiriti; e gli altri continuano ad esortare alla calma e al silenzio.

Ma ecco: qualcuno bussa ruvidamente alla porta. Stupore e spavento generale: « Chi mai sarà? ».

La « Forza » s'annuncia dal di fuori, nella maestà di alcuni larghi accordi in tono di si bemolle, a sole voci. E le fa eco di dentro il coro, più piccolo e tremebondo, dei nostri personaggi, soffuso tuttavia di un certo spirito comico.

La Forza entra: un drappello di soldati, guidati da un ufficiale:

Fermi tutti,
niun si muova!
Miei signori,
che si fa?

L'insieme ha la fisionomia d'un quadro a soggetto, a tinte stilizzate, appunto per accentuare quella *vis comica* musicale che sembra stia nell'aria come un sottile fluido per avvolgere tutto e tutti nella sua essenza.

Nel sestetto che segue, iniziato dalle parole di Don Bartolo: « Questa bestia di soldato — mio signor, m'ha maltrattato » le voci dei vari personaggi, entrando una alla volta, finiscono per intrecciarsi tutte insieme (ognuno a suo modo cerca di spiegare l'accaduto). Come particolare citiamo quell'intercalare « Sissignore » ove sembra localizzata, verbalmente e musicalmente, l'insistenza d'ognuno nel pretendere d'aver ragione e d'essere ascoltato a preferenza degli altri.

L'ufficiale fa per trarre in arresto Almaviva; ma questi gli mostra una carta da cui risulta il suo vero stato e la sua nobiltà. L'altro si ferma, saluta rispettosamente e si tira indietro in atto di scusa.

La musica celebra il repentino cambiamento di scena in un famoso quintetto:

Freddo ed immobile — come una statua...

Le voci entrano, imitandosi una dopo l'altra, fraseggiando in accenti di comica sospensione, ognuna esprimendo nella stessa forma musicale un particolare stupore. Echeggia ad un tratto, come sciogliendosi dal senso collettivo di perplessità, la nota gioconda della risata di Figaro:

Guarda Don Bartolo...

La canzonatura si diffonde nelle altre voci, alle quali soltanto quelle del vecchio dottore e del fido Basilio non si uniscono, limitandosi ad un balbettio rado, sulla dominante o sulla tonica, che ne segue, più da lontano, l'elegante e frastagliato movimento, ad esso accomunandosi soltanto nelle cadenze. L'armoniosa espressione musicale così intimamente piena di spirito comico pur nella regolarità classica della sua forma chiusa, ha presto termine; un passo degli archi e del fagotto, modulando, ci riconduce dalla dolcezza del tono di la bemolle a quello, fondamentale del Finale, di do maggiore; e con esso l'azione e la musica riprendono il loro turbinoso svolgimento. Don Bartolo tenta invano di protestare: tutti lo interrompono e lo zittiscono. I soldati si ritirano invitando alla calma. Nessuno ascolta più lo sfortunato dottore:

« Zitto qua! zitto là! zitto sul zitto giù! ».

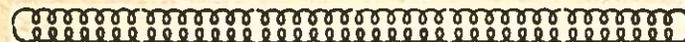
L'intreccio delle voci si fa più serrato in una specie di stretta, che risolve poi nel coro finale:

Mi par d'esser colla testa
in un'orrida fucina...

in cui musicalmente si riassume tutto lo spirito della scena. Noteremo il carattere onomatopeico della frase:

Alternando questo e quello
pesantissimo martello...

e l'ampiezza della conclusione, a cui la vivacità del movimento toglie, nonostante l'insistenza delle cadenze, ogni senso di prolissità.



ATTO II

Don Bartolo, solo nel suo studio, ripensa agli avvenimenti della mattina. Ed ecco Almaviva, mentre quegli non ha ancora bene scoperto il primo inganno, presentarsi, nuovamente travestito, in abito e attitudine di gesuita, con molte riverenze.

Nell'orchestra s'annuncia un motivetto in si bemolle, proposto dai violini primi e concluso dai clarinetti e fagotti, che potrebbe dirsi fatto proprio a riverenza, leziosamente accompagnato dagli altri archi: fine caricatura di tutta un'epoca e di tutta una serie di costumi di cui i due stessi personaggi che la scena presenta sembrano ridere: l'uno ripetendo con affettazione inchini e parole melate di saluto « Gioia e pace, pace e gioia », l'altro facendogli eco burlescamente e qualche volta contraffacendone la cantilena. In qualche parte ciascuno si manifesta nel suo vero essere, fuori della commedia di convenevoli che finge: l'uno pieno di speranze amoroze, l'altro, pur tenendogli musicalmente bordone, stizzosamente borbottando i motivi della sua diffidenza e del suo ma-

lumore. Una stretta in cui tutti e due, cantando in terza, esprimono tuttavia ancora il proprio particolare sentimento, una battuta orchestrale ancora di « riverenze », uno svolazzetto appena accennato ne' violini primi come un sorrisetto subito represso; poi l'accordo lungo e riposante di si bemolle: e la spiritosa pagina è conclusa.

Almaviva si qualifica per Don Alonso, professore di musica e allievo di Don Basilio, mandato da questi, che trovasi — dice — malato, per dare in sua vece a Rosina lezione di musica. E poichè il vecchio si mostra diffidente, ricorre ad uno strattagemma venutogli lì per lì in mente: mostra il biglietto amoroso di Rosina, dicendo di averlo trovato per caso nella locanda ove alloggiava insieme col Conte Almaviva e insinuando che si potrebbe tentare di far credere alla ragazza di averlo avuto da un'altra donna, amante del Conte, per convincerla così che il Conte si fa giuoco di lei. Don Bartolo è vinto: riconosce in Don Alonso, alla proposta calunniosa, un degno allievo di Don Basilio, lo abbraccia e chiama subito Rosina perchè venga a prendere la lezione. Appena entrata, la ragazza capisce di che si tratta in realtà: e accondiscende ben volentieri a cantare, accompagnata dallo pseudo gesuita, l'aria sua preferita de *L'inutile precauzione*. Don Bartolo ascolta, ma ben presto è vinto dal sonno; ciò che dà agio ai due innamorati di parlare liberamente fra loro.

L'aria (alla quale vengono molto spesso sostituiti per una malintesa mania d'esteriorità brillante, altri pezzi di bravura), è una deliberata ca-

ricatura di certo stile galante a fioriture pompose, non scevra tuttavia di sobrietà e di buon gusto.

In forma più semplice e spontanea, cambiando interamente di stile, i due giovani dopo che Bartolo s'è addormentato prendono a parlarsi con intimità; e l'una lamenta la sua vita di schiavitù; l'altro promette di liberarnela al più presto. Poi la gioia d'amore li trasporta a canti più lieti.

Don Bartolo si sveglia; e le amoroze effusioni hanno tregua. Una volta tanto, l'unica in tutta la commedia, l'odioso vecchio appare di buon umore e — caso ancora più strano — senza sospetto. Loda la voce di Rosina, ma non la musica; e accenna, dondolandosi, « quell'aria portentosa » che a' suoi tempi « cantava Caffariello ».

Ritorna Figaro col pretesto di voler far la barba a Don Bartolo, in realtà per cercar di distrarne l'attenzione e dar così agio agli innamorati di continuare a parlare insieme. Riuscito ad avere un momento dal vecchio il mazzo delle chiavi, ne sfila intanto quella della gelosia della camera di Rosina; ciò che permetterà a tempo e a luogo di accedervi a lui e ad Almaviva.

All'improvviso comparisce, da nessuno desiderato, Don Basilio. Almaviva, Figaro e Don Bartolo, da questi accortamente sobillato, congiurano per rimandarlo subito via: « Con la febbre, Don Basilio — chi v'insegna a passeggiar? ».

La prima parte della scena poggia musicalmente sopra un temetto, come al solito nella sua tenuità spiritosamente significativo. Alla proposizione de' violini e fagotti in ottava rispondono, al-

ternativamente ascendendo e discendendo, le rapide scale de' clarinetti.

Noteremo il lugubre: « Siete giallo... come un morto... »; l'incalzare delle parole di Figaro su un caratteristico movimento orchestrale: « Bagattelle! cospetton! che tremarella! — questa è febbre scarla'tina! », il concorde: « Presto, andate a riposar! »; quel pomposo fraseggio di Don Basilio, dopo ricevuta la borsa, combattuto dall'avidità del danaro e dalla mania dell'intrigo: « Una borsa! Andate a letto! ma che tutti sian d'accordo? »; l'insistenza degli altri, concisa come una fanfara: « Presto, presto, andate a let... » interrotta ancora dal gesuita: « Eh, non son sordo! non mi faccio più pregar! »; la chiara conclusione in tono di re maggiore (Don Basilio: « Dunque vado ». Gli altri: « Vada, vada! »). Dopo una pausa, modulando senz'altro in sol maggiore, passiamo all'episodio vero e proprio del commiato, di cui il Conte per primo intona le parole:

Buona sera, mio signore,
presto andate via di qua;
buona sera, mio signore,
pace, sonno e sanità.

L'espressione musicale è giovialmente consona al significato delle parole. Il comico salta fuori dalla scena, dal contrasto dei sentimenti vari luttavia convergenti, quale per una ragione, quale per un'altra, nella cordialità della formula di commiato. La frase: « Buona sera » si afferma e domina giocondamente sopra le altre parole non sempre benevole, come ad esempio: « Presto andate via di qua » e « Maledetto seccatore ». Ed è

come sospinto quasi dal consenso e dai gesti unanimi di saluto che Don Basilio finalmente se ne va, non cessando di rispondere a tutti: « Buona notte! » e di lanciare a tutti occhiate da spione.

Ristabilita la calma, Figaro può accingersi a fare la barba a Don Bartolo. Tutte le operazioni di questa faccenda, svolte con esagerata premura e gravità, offrono al barbiere altrettanti pretesti per cercar di celare, agli occhi del non facile cliente, i due innamorati che intanto combinano i particolari della fuga per la mezzanotte.

Un titillamento che sale e discende in un leggero disegno di violini segna l'inizio dell'operazione. Figaro, svelto, annoda l'asciugamano al collo di Don Bartolo e incomincia a lavorar di pennello. C'è nella figura musicale la parodia del movimento esageratamente affrettato del barbiere attorno alle gote di Don Bartolo come a convincerlo maggiormente che tutte le cure sono rivolte a lui, unicamente a lui; c'è soprattutto quel blando e sottile ed immortale spirito di canzonatura che circola attraverso tutta la musica dell'opera ed avvolge i fatti, i gesti, le parole dell'azione, anche quelli apparentemente più insignificanti.

Intanto Almaviva e Rosina incominciano a discorrere; e la musica cambia forma e carattere. Figaro seguita a fare del suo meglio, a più riprese, per distrarre l'attenzione di Don Basilio. Ma ad un certo punto l'imprudenza degli innamorati, che parlano senza più nessuna precauzione, rende vani gli artifici del barbiere. Don Bartolo sente,

vede, balza in piedi su tutte le furie, con la faccia ancora insaponata, e prende come un pazzo a inseguire ora l'uno ora l'altro, coprendo tutti d'invettive.

La musica di quest'ultimo episodio si svolge su un movimento orchestrale di valzer, nel cui giro affiorano le parole irose del vecchio e quelle, spaventate e insieme canzonatorie, degli altri tutti che non cessano di rispondergli e di rimbeccarlo, continuamente sfuggendogli. Ed è tutta una risata grassa e buontempona, tutto un ritmo di vita esuberante e gioconda.

Rinchiusa finalmente Rosina, cacciati gli altri due, Bartolo manda a chiamare subito Don Basilio; e si reca ad attenderlo sulla porta. In scena resta così soltanto la cameriera Berta, personaggio finora introdotto soltanto in qualche concertato d'insieme e in qualche recitativo insignificante, che improvvisamente qui, e non per una vera e propria necessità dell'azione, esce fuori dal grigio per cantare la sua brava *Aria*:

Il vecchietto cerca moglie,
vuol marito la ragazza...
quegli è cieco, questa è pazza,
ambedue son da legar.

Il comico consiste nel fatto che è una *vecchietta*, nonchè zitella, che parla: in principio con una specie di bonaria e filosofica malizia, poi con rimpianto e con stizza.

Nella musica è caratteristico lo spirito di quel passo di violini, che conduce alla ripresa, il cui slancio sembra rispondere con gaia e caustica noncuranza all'improvviso, per quanto sempre soffuso di comicità, momento di melanconia delle parole:

Egli [*l'amore*] è un male universale,
una smania, un pizzicore,
un solletico, un tormento...
Poverina, anch'io lo sento
nè so come finirà...

Entrano Don Bartolo e Don Basilio, parlando dell'imbroglio di Don Alonso. La borsa ricevuta in dono non impedisce al gesuita di continuare a prestare i suoi servigi anche al Dottore, che lo invia a chiamare d'urgenza il notaio per stipulare il contratto di nozze con Rosina. Intanto, mettendo in atto il suggerimento calunnioso di Don Alonso, Don Bartolo riesce facilmente a far credere alla ragazza che Lindoro s'è preso giuoco di lei e ad altro non mira con le sue dichiarazioni che a condurla a fare il piacere d'Almaviva. Così Rosina, piena d'ira contro quegli che crede ora un vile traditore, promette per vendetta di sposare Don Bartolo, al quale intanto palesa la fuga combinata a mezzanotte col sedicente Lindoro e con Figaro. Bartolo corre a chiamare la forza per far arrestare al momento opportuno i due « ladri ». Rosina si ritira nella sua stanza.

La scena resta vuota ed oscura; l'orchestra attacca il Temporale: pagina sobria, ma non inef-

ficace, che risponde perfettamente all'opportunità, già sentita dal Beaumarchais, di un breve intermezzo precedente le scene risolutive della commedia.

Mentre cadono le ultime gocce d'acqua, ecco dall'esterno aprirsi la gelosia, ed entrare Figaro e Almaviva, avvolti in mantelli e tutti bagnati. Rosina si fa loro incontro; ma soltanto per respingere furente quegli che crede uno pseudo innamorato, venuto per venderla alle voglie d'Almaviva. Passato il primo stupore però il Conte chiarisce l'equivoco, gettando via il mantello; e rivelandosi in abito di nobile cavaliere mostra come Almaviva e Lindoro siano la stessa persona.

Spiegata ogni cosa, i due innamorati s'abbandonano per la prima volta, veramente in un momento non molto opportuno, ai trasporti dell'affetto.

Le effusioni amoroze-musicali sono un po' troppo lunghe; le fioriture e gli abbellimenti di cui tutto il brano è ridondante, e a cui partecipa anche Figaro (ora, sembra, compiacendosi, da uomo di buon cuore, di quello che accade, e che si deve in gran parte a lui; ora mettendo nella nota tenera in cui gli altri due concertano così bene qualche spunto personale di satira o di giuoco) tolgono al pezzo non poco di quella naturale espressione di tenerezza ch'esso pure fondamentalmente ha.

Alla fine, in piena girandola di fioriture, il concitato richiamo di Figaro, che ha veduto alla porta due uomini con lanterna, interrompe le effusioni sentimentali.

Momento di sorpresa: che si fa?

Niente: si canta ancora un deliziosissimo terzetto per dirsi scambievolmente che: « zitti zitti, piano piano » bisogna svignarsela.

Naturalmente, quando i tre fanno per andarsene davvero, trovano che qualcuno ha già portato via la scala. Non c'è che rassegnarsi e aspettare gli eventi. Ed ecco apparire Don Basilio e il notaio in cerca di Don Bartolo. Un anello che il Conte regala a Don Basilio e la minaccia, altrimenti, di un colpo di pistola, convincono il gesuita. In quanto al notaio, che non parla, le cose sono più facili; e Figaro mette subito tutto a posto. Testimoni il barbiere e Don Basilio, come sopra convinto, il matrimonio è subito concluso. Quando sopraggiunge Don Bartolo con l'ufficiale e soldati per far arrestare i due « ladri » è troppo tardi. Il vecchio non ha più ormai alcun diritto su la... refurtiva; e d'altronde Almaviva, fattosi pubblicamente riconoscere, dissipa nei militari, colla sola sua figura di nobile cavaliere, ogni idea a lui ostile.

Ad un certo punto il recitativo acquista una maggiore consistenza musicale, accompagnato com'è da passi degli archi e non più da accordi del cembalo, preluendo all'Aria: « Cessa di più resistere » del Conte. Ricorderemo una semplice ed espressiva modulazione di strumenti a fiato (flauti, oboi, clarinetti e fagotti) dal tono di fa in quello re bemolle maggiore, introduttiva della bella melodia: « Tu infelice vittima ».

La cabaletta che segue: « Ah, il più lieto, il più felice, è il mio cuor... » alla quale partecipa il coro, non presenta niente di particolarmente rimarchevole.

In un altro recitativo si svolgono le ultime spiegazioni con Don Bartolo, a cui la promessa d'Almaviva di lasciargli intatta la dote di Rosina basta a rasserenare il cuore. Succede un coro in tempo di polacca, intonato da Figaro; vero per finire, in realtà non sublime, in cui si inneggia all'Amore, alla fede eterna degli sposi; e dove forse più sincere di tutti appaiono le parole del Barbiere, faceta e freschissima figura che non smentisce mai il suo carattere bonario e il suo spirito vivace:

Io smorzo la lanterna,
qui più non ho che far.

Così termina giocondamente la commedia, capolavoro dello spirito comico musicale italiano, che ride anche oggi d'una giovinezza fiorenti al di sopra d'ogni caducità di moda e di tempo.

COMPOSIZIONI PRINCIPALI
DI GIOACCHINO ROSSINI

- DEMETRIO E POLIBIO*, opera seria in due atti, di Vincenzina Viganò, anteriore al 1806, ma rappresentata vari anni dopo: Roma, Valle, 18 maggio 1812.
- LA CAMBIALE DI MATRIMONIO*, farsa in un atto di Gaetano Rossi, da una commedia di Camillo Federici — Venezia, San Moisè, 3 novembre 1810.
- L'EQUIVOCO STRAVAGANTE*, farsa in due atti, di Gaetano Gasparri — Bologna, Teatro del Corso, 29 ottobre 1811.
- L'INGANNO FELICE*, farsa in un atto, di Giuseppe Foppa — Venezia, San Moisè, 8 gennaio 1812.
- CIRO IN BABILONIA*, dramma con cori in due atti, di Francesco Aventi — Ferrara, quaresima 1812.
- LA SCALA DI SETA*, farsa comica in un atto di Giuseppe Foppa, da una farsa francese omonima — Venezia, San Moisè, 9 maggio 1812.
- LA PIETRA DEL PARAGONE*, melodramma giocoso in due atti, di Luigi Romanelli — Milano, Scala, 26 settembre 1812.
- L'OCCASIONE FA IL LADRO*, burletta in un atto, di Luigi Prividali — Venezia, San Moisè, 24 novembre 1812.
- IL SIGNOR BRUSCHINO*, ossia *IL FIGLIO PER AZZARDO*, farsa giocosa in un atto, di Giuseppe Foppa — Venezia, San Moisè, fine gennaio 1813.

- TANCREDI**, melodramma eroico in tre atti, di Gaetano Rossi, da Voltaire — Venezia, La Fenice, 6 febbraio 1813.
- L'ITALIANA IN ALGERI**, dramma giocoso in tre atti, di Angelo Anelli, da una leggenda turca — Venezia, San Benedetto, 22 maggio 1813.
- AURELIANO IN PALMIRA**, dramma serio in tre atti, di Felice Romani — Milano, Scala, 26 dicembre 1813.
- IL TURCO IN ITALIA**, dramma buffo in due atti, di Felice Romani — Milano, Scala, 14 agosto 1814.
- SIGISMONDO**, dramma in tre atti, di Giuseppe Foppa — Venezia, La Fenice, 26 dicembre 1814.
- ELISABETTA REGINA D'INGHILTERRA**, dramma in due atti, di Giovanni Schmidt, da una novella inglese — Napoli, San Carlo, 4 ottobre 1815.
- TORVALDO E DORLISKA**, dramma semiserio in due atti, di Cesare Sterbini — Roma, Valle, 26 dicembre 1815.
- IL BARBIERE DI SIVIGLIA**, (*Almaviva, ossia L'inutile precauzione*), in due atti, di Cesare Sterbini, da Beaumarchais — Roma, Argentina, 20 febbraio 1816.
- LA GAZZETTA, ossia IL MATRIMONIO PER CONCORSO**, dramma in due atti, di Giuseppe Palomba (ritoccato da L. A. Tottola), da Goldoni — Napoli, Teatro de' Fiorentini, 26 settembre 1816.
- OTELLO, ossia IL MORO DI VENEZIA**, dramma in tre atti, del marchese Francesco Berio di Salsa, da Shakespeare — Napoli, Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816.
- LA CENERENTOLA, ossia LA BONTA' IN TRIONFO**, dramma giocoso in due atti, di Giacomo Ferretti, dal racconto di Perrault — Roma, Valle, 25 gennaio 1817.
- LA GAZZA LADRA**, melodramma in tre atti, di Giovanni Gherardini, da D'Aubigny e Caigniez — Milano, Scala, 31 maggio 1817.
- ARMIDA**, dramma in tre atti, di Giovanni Schmidt, da Torquato Tasso — Napoli, San Carlo, 11 novembre 1817.
- ADELAIDE DI BORGOGNA, ossia OTTONE RE D'ITALIA**, dramma in due atti, di Giovanni Schmidt — Roma, Argentina, 27 dicembre 1817.

- MOSE' IN EGITTO**, azione tragico-sacra in tre atti, di Andrea Tottola, da una tragedia di Ringhieri — Napoli, San Carlo, 5 marzo 1818.
- ADINA, o IL CALIFFO DI BAGDAD**, farsa in un atto, di Gherardo Bevilacqua Aldobrandini — composta nel 1818; eseguita in Lisbona, Teatro S. Carlo, il 12 giugno 1826.
- RICCIARDO E ZORAIDE**, dramma in tre atti, del marchese Francesco Berio di Salsa — Napoli, San Carlo, 3 dicembre 1818.
- ERMIONE**, azione tragica in due atti, di Andrea Tottola, dall'*Andromaca* di Racine — Napoli, San Carlo, 27 marzo 1819.
- EDOARDO E CRISTINA**, dramma in due atti, di Giovanni Schmidt (ritoccato da Andrea Tottola e dal pittore Bevilacqua Aldobrandini) — Venezia, San Benedetto, 24 aprile 1819.
- LA DONNA DEL LAGO**, melodramma in due atti, di Andrea Tottola, da Walter Scott — Napoli, San Carlo, 24 settembre 1819.
- BIANCA E FALIERO, ossia IL CONSIGLIO DEI TRE**, melodramma in tre atti, di Felice Romani — Milano, Scala, 26 dicembre 1819.
- MAOMETTO II**, dramma in due atti, di Cesare Della Valle, duca di Ventignano, da Voltaire — Napoli, San Carlo, 3 dicembre 1820.
- MATILDE DI SHABRAN, ossia BELLEZZA E CUOR DI FERRO**, melodramma giocoso in due atti, di Giacomo Ferretti, da Voltaire — Roma, Apollo, 24 febbraio 1821.
- ZELMIRA**, dramma in due atti, di Andrea Tottola, da una tragedia di De Belloy — Napoli, San Carlo, 16 febbraio 1822.
- SEMIRAMIDE**, melodramma tragico in due atti, di Gaetano Rossi, da Voltaire — Venezia, La Fenice, 3 febbraio 1823.
- IL PIANTO DELLE MUSE IN MORTE DI LORD BYRON**, cantata per tenore, doppio coro maschile e femminile e orchestra — Londra, Sala d'Almak, 9 giugno 1824.
- IL VIAGGIO A REIMS ossia L'ALBERGO DEL GIGLIO**

- D'ORO*, specie di cantata in due parti, di Luigi Balocchi — Parigi, Teatro Italiano, 19 giugno 1825.
- LE SIEGE DE CORINTHE*, rifacimento del *Maometto II*, in tre atti, di Alessandro Soumet e Luigi Balocchi — Parigi, Opéra, 9 ottobre 1826.
- MOISE*, rifacimento del *Mosè in Egitto*, in quattro atti, di Vittorio Etienne (De Jouy) e Luigi Balocchi — Parigi, 26 marzo 1827.
- LE COMTE ORY*, commedia in due atti, di Scribe e Delestre-Poirson, da un'antica leggenda piccarda. — (Fu adattata a questa musica gran parte di quella scritta per *Il viaggio a Reims*) — Parigi, Opéra, 20 agosto 1828.
- GUILLAUME TELL*, opera in quattro atti, di Vittorio Etienne (De Jouy) e Ippolito Bis, da Schiller e Florian — Parigi, Opéra, 3 agosto 1829.
- STABAT MATER*, per soli, coro e orchestra — Parigi, Sala Ventadour, 7 gennaio 1842.
- PETITE MESSE SOLENNELLE*, a quattro parti, con accompagnamento di pianoforte e armonium. Pubblicata nel 1863; strumentata dal R. per coro e orchestra nel 1867.

Inoltre molta musica d'occasione, sacra e profana (messe, pezzi sacri, inni vari, cantate) e una ricca produzione di musica da camera (composta dal R. per suo diletto quasi tutta negli ultimi dieci o dodici anni della vita), di cui si conservano 186 manoscritti, in massima parte autografi, nella biblioteca del Liceo Musicale di Pesaro: pezzi per coro, per canto e pianoforte, per pianoforte solo o per altri strumenti, di carattere idilliaco, lirico, satirico ecc.



DA CONSULTARE

- AZEVEDO, *Rossini, sa vie et ses oeuvres*, Parigi, Hengel, 1864.
- CAMETTI, *La musica a Roma cent'anni fa: La prima rappresentazione del Barbiere di Siviglia*, Roma, «Annuario della R. Accademia di Santa Cecilia», 1915-1916.
- CARPANI, *Le Rossiniane*, Padova, Tip. della Minerva, 1824.
- CHECCHI, *Rossini*, Firenze, Barbèra, 1898.
- DAURIAC, *Rossini*, Parigi, Laurens, 1907.
- DE CURZON, *Rossini*, Parigi, Alcan, 1920.
- ESCUDIER FRERES, *Rossini, sa vie et ses oeuvres*, Parigi, 1854.
- FARA, *Genio e ingegno musicale: Gioacchino Rossini*, Torino, Bocca, 1915.
- GATTI, *Le Barbier de Séville de Rossini*, Parigi, 1871.
- MANTOVANI, *Gioacchino Rossini a Lugo e il cembalo del suo maestro Malerbi*, Pesaro, Federici, 1902.
- MAZZATINTI-MANIS, *Lettere di Rossini*, Firenze, Barbèra, 1902.
- PRUNIERES, *Prefaction à la vie de Rossini, dans les oeuvres complètes de Stendhal*.
- RADICIOTTI, *Rossini: vita documentata, opere e influenza su l'arte*, Tivoli, Arti grafiche Majella di Aldo Chicca, 1927-28-29.
- RADICIOTTI, *Stendhal e Rossini*, Torino, Rivista «Il Pianoforte», 1923.
- RADICIOTTI, *Il Barbiere di Siviglia di Rossini*, Milano, Bottega di poesia, 1923.

RIGHETTI - GIORGI, *Cenni di una donna già cantante sopra il Maestro Rossini in risposta a ciò che ne scrisse nella state 1822 il giornalista inglese in Parigi e fu riportato in una Gazzetta di Milano dello stesso anno*, Bologna, Sassi, 1823.

SILVESTRI, *Della vita e delle opere di Gioacchino Rossini*, Milano, a spese dell'autore, 1874.

STENDHAL, *Vie de Rossini*, Parigi, Calman Levy, 1876.

TIERSOT, *Lettres françaises de Rossini*, Torino, Riv. Mus. It., 1926.

ZANOLINI, *Biografia di Gioacchino Rossini*, Bologna, Zanichelli, 1875.

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

Melodramma buffo in due atti

di CESARE STERBINI

Musica di

GIOACCHINO ROSSINI



Opera completa per canto e pianoforte L. 15

Riduzione per pianoforte solo. . . . L. 10

Libretto L. 1



G. RICORDI & C.

Editori - Stampatori

MILANO - ROMA - NAPOLI - PALERMO - LONDRA - LIPSIA

BUENOS AIRES - SAN PAOLO

NEW-YORK G. RICORDI & Co. INC.

PARIS - SOC. AN. DES EDITIONS RICORDI

257086

GUIDE RADIO-LIRICHE

- BELLINI - *Norma* (Otello Andolfi).
MASCAGNI - *Iris* (Tancredi Mantovani).
ROSSINI - *Il Barbiere di Siviglia* (Giovanni Biamonti).
» - *Guglielmo Tell* (Giovanni Biamonti).

Imminenti:

- BELLINI - *Sonnambula* (Otello Andolfi).
BERLIOZ - *Dannazione di Faust* (Tancredi Mantovani).
WAGNER - *Lohengrin* (Renzo Massarani).
» - *Tristano e Isotta* (Renzo Massarani).



A.F. FORMIGGI EDITORE IN ROMA

ENCICLOPEDIA DELLE ENCICLOPEDIA
CENSIMENTO DE L'ITALIA CHE LEGGE
L'ITALIA CHE SCRIVE LETTERE D'AMORE
CLARI DEL RIDERE POLEMICHE
MEDAGLIE APLOGIE
PROFILI VARI

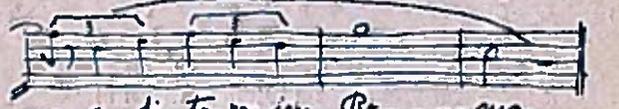


allegro ... ma riflessivo

f con sord.



f. Eff. Formig- - - - gini, -



- e. di. to. v. in Ro- - - ma.

Pullascagnig

(PRINTED IN ITALY)