

TEATRO ALLA SCALA



# IL BARBIERE DI SIVIGLIA

**Gioachino Rossini**

Stagione d'Opera 22/23



# Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

**Lunedì 4 settembre 2023, ore 20**  
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE SETTEMBRE 2023

**Mercoledì 6, ore 20**  
Fuori abbonamento

**Venerdì 8, ore 20**  
Turno N

**Lunedì 11, ore 20**  
Turno M

**Mercoledì 13, ore 20**  
Fuori abbonamento

**Lunedì 18, ore 20**  
Fuori abbonamento

# Sommario

- 6 La genesi dell'opera  
*Claudio Toscani*
- 9 Il libretto in sintesi  
*Claudio Toscani*
- 10 La musica  
*Emilio Sala*
- 15 Gioachino Rossini  
*Marco Mattarozzi*
- 20 In video  
*Laura Cosso*

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita,  
presso il ridotto delle Gallerie,  
si terrà una conferenza introduttiva all'opera  
tenuta da Raffaele Mellace.

# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## ALBO DEI FONDATORI

### FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione  
Lombardia



Milano

Comune  
di Milano

### FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città  
metropolitana  
di Milano



CAMERA DI  
COMMERCIO  
MILANO  
MONZA BRIANZA  
LODI

### FONDATORI PERMANENTI



Fondazione  
CARIPLO



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE  
BANCA DEL MONTE  
DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TODS



Allianz



ESSELUNGA

### FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a  
LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



EDISON

GIORGIO ARMANI

### FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA  
Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

# TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

### PRESIDENTE

**Giuseppe Sala**  
Sindaco di Milano

### CONSIGLIERI

**Giovanni Bazoli**  
**Maite Carpio Bulgari**  
**Giacomo Campora**  
**Nazzareno Carusi**  
**Claudio Descalzi**  
**Alberto Meomartini**  
**Dominique Meyer**  
**Francesco Micheli**  
**Aldo Poli**

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

### PRESIDENTE

**Tammaro Maiello**

### MEMBRI EFFETTIVI

**Pasqualino Castaldi**  
**Fabio Giuliani**

## SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

**Dominique Meyer**

### DIRETTORE MUSICALE

**Riccardo Chailly**

### DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

**Manuel Legris**

### DIRETTORE DEL CORO

**Alberto Malazzi**

# La genesi dell'opera

La sera del 20 febbraio 1816 Gioachino Rossini presentava sulle scene del Teatro Argentina di Roma un'opera buffa che aveva scritto nel giro di poche settimane, ricorrendo ampiamente a prestiti da suoi drammi precedenti, ancora sconosciuti al pubblico romano (*Aureliano in Palmira*, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, *Sigismondo* e altri lavori ancora).

Com'è noto, la prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* generò uno dei fiaschi più clamorosi nella storia del melodramma. Su questo insuccesso sono scorsi fiumi di inchiostro e sono fioriti gli aneddoti. Certo è possibile, come spesso si è detto, che una parte del pubblico fosse irritata dall'azzardo del giovane e ancora poco conosciuto compositore, il quale osava mettere in musica lo stesso soggetto che tanto successo aveva assicurato, qualche decennio prima, al celebre Paisiello, ancora vivente e sostenuto da un agguerrito partito di melomani. Ma è anche vero che alla prima rappresentazione del *Barbiere*, cui si era arrivati in gran fretta, intervenne una serie incredibile di incidenti sulla scena, che provocò l'ilarità del pubblico e compromise irrimediabilmente il successo dell'opera. In ogni caso il fiasco della prima non impedì al *Barbiere di Siviglia* di risollevare subito le sue sorti, né di diventare rapidamente l'opera italiana più rappresentata in assoluto nei teatri di tutto il mondo.

Per indagare le ragioni di un successo che ancora oggi non accenna a scemare, può essere utile prendere le mosse dalle fonti del dramma comico rossiniano, che compositore e librettista utilizzarono a modo loro, creando un'opera originale e al passo coi tempi non solo riguardo

allo stile musicale, ma anche alla concezione drammaturgica generale. L'intreccio dell'opera rossiniana proviene da una *pièce* drammatica di Beaumarchais del 1775, *Le barbier de Séville* ou *La précaution inutile*, la prima di una trilogia che mostra gli stessi personaggi in diverse fasi della loro vita. Il dramma, all'epoca, aveva destato molto rumore, poiché metteva sotto la lente alcune dinamiche della società contemporanea, caratterizzata dall'intraprendenza vitalistica e aggressiva della borghesia emergente. Paisiello, mettendo in musica nel 1782 la sua opera sullo stesso soggetto, ne aveva attenuato la critica sociale e la graffiante *vis* comica, riconducendo il suo lavoro nell'alveo della tradizionale opera buffa all'italiana. Rossini e il suo librettista, Cesare Sterbini, si trovarono a operare in una società profondamente mutata: dopo la Rivoluzione, il pubblico dei teatri apparteneva in prevalenza al ceto borghese e si riconosceva in personaggi esuberanti e dinamici come Figaro, o intraprendenti come Rosina, lontana dalla stereotipia della *comédie larmoyante* con tutte le sue fanciulle innocenti, perseguitate e indifese. Rossini e Sterbini potevano dunque creare personaggi umani e recuperare tutto il realismo, l'ironia, il mordente che già caratterizzavano l'originale *pièce* di Beaumarchais.

Lo schema narrativo che sta alla base del *Barbiere di Siviglia* non ha nulla di particolarmente innovativo: l'intreccio ruota intorno a un personaggio (Rosina) sul quale un altro (don Bartolo) esercita il suo potere coercitivo, sinché la prima è liberata da un terzo (Figaro) mediante una beffa ai danni dell'antagonista. Si tratta di uno schema tra i più diffusi, sin

Claudio Toscani (1957) ha compiuto gli studi musicali e musicologici presso i conservatori di Parma e di Milano e presso la Hochschule für Musik und darstellende Kunst di Vienna, e ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Università di Bologna. Ha preso parte a numerosi convegni musicologici internazionali e ha pubblicato saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Settecento e dell'Ottocento. Ha curato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti; è membro dei comitati scientifici per l'edizione delle opere di Bellini, Pergolesi e Rossini. È direttore dell'Edizione nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Ha fondato e dirige il Centro Studi Pergolesi. È docente di Storia del melodramma e di Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano.

dall'antichità, nel teatro comico; nell'opera in musica fornisce al compositore l'occasione per creare tipiche situazioni farsesche, alle quali corrisponde una musica gestuale, incline all'astrazione del gioco allo stato puro. Le situazioni statiche determinate dall'intreccio si appoggiano a una musica che ingigantisce il singolo gesto: nei finali d'Atto, che fissano situazioni semplicissime, l'azione si blocca in lunghi concertati di stupore, e l'arresto del tempo drammatico procura un accumulo progressivo di energia musicale e psicologica. I personaggi, ridotti a marionette, vengono inglobati da una forza che li trascende in un meccanismo ordinato, geometrico, implacabile. La musica, in queste situazioni, esalta i tratti corporei, legati alla percezione sensoriale: lo strepito strumentale, il *crescendo*, l'accumulo verbale e musicale, la frantumazione del testo e il gioco delle onomatopee, con effetti audaci quanto, per i contemporanei, disorientanti. Ma accanto a questa forma di comicità, Rossini ne coltiva un'altra, antitetica. Nel *Barbiere di Siviglia* non si trovano solo i concertati indiatolati e irrealistici, i travestimenti paradossali, la follia gioiosa che attraversa l'opera: altrettanto frequenti sono le incursioni nella commedia di carattere, che implica una precisa definizione psicologica dei personaggi e un collegamento con l'ambiente sociale in cui si sviluppa l'azione. Ciò richiede un linguaggio musicale realistico e ricco di senso, attento alle sfumature psicologiche e alla mobilità emotiva, che alla comicità puramente farsesca sono estranee: una musica fedele ai ritmi della vita reale, e non confinata in un ruolo generico.

È anche da questo linguaggio netto ed essenziale che i contemporanei di Rossini furono vivamente colpiti. Da questo punto di vista, *Il barbiere di Siviglia* rappresentò una svolta per Rossini, che in seguito imboccò altre strade. Il testo di Beaumarchais aveva provocato una deviazione accidentale nel percorso che veniva dall'*Italiana in Algeri* e dal *Turco in Italia*: personaggi integrati in un tessuto sociale ben definito, che pongono problemi e affrontano situazioni concrete, avevano obbligato Rossini a cercare una dimensione credibile per la sua musica; il dinamismo indiatolato, i temi brillanti, le bizzarrie verbali e musicali non erano più sufficienti per chi s'era assunto il compito di guardare più a fondo nell'animo umano. È per questo che *Il barbiere di Siviglia* non uscì mai di repertorio: anche in piena età romantica, quando il resto della produzione di Rossini scomparve dalle scene teatrali e i sentimenti idealizzati delle sue opere parvero il retaggio di un'epoca troppo lontana, *Il barbiere* fu sempre considerato un'opera moderna, capace di parlare al pubblico di ogni età e di ogni nazione.



IN ALTO

*La lezione di musica.* Illustrazione per *Le barbiere de Séville* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.  
Litografia, XVIII secolo.



IN BASSO

*La scena del matrimonio.* Illustrazione per *Le barbiere de Séville* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.  
Litografia, XVIII secolo.



# Il Libretto in sintesi

Claudio Toscani

## Atto primo

*Una piazza della città di Siviglia.*

Il conte di Almaviva è innamorato di una fanciulla che ha visto al Prado di Madrid e della quale ignora l'identità. Si è perciò recato a Siviglia, dove la ragazza vive sotto la gelosa custodia di un tutore sospettoso (don Bartolo, vecchio dottore in medicina) che non le permette di uscire né di vedere nessuno. Sul finir della notte Almaviva fa disporre un gruppo di suonatori sotto le finestre della casa di don Bartolo e intona una serenata; ma poiché non ottiene alcun risultato congeda i suonatori, che si accalcano intorno a lui per ringraziarlo. Si sente giungere qualcuno che canta allegramente: è Figaro, barbiere tutt'fare di Siviglia. Almaviva gli espone il suo caso e Figaro, che frequenta la casa di don Bartolo per lavoro, comprende tutto; informa poi il Conte che il vecchio tutore vorrebbe sposare la ragazza, mirando alla sua ricca dote. S'apre il balcone e si affacciano prima Rosina, poi don Bartolo. La ragazza tiene in mano un foglio di carta, che insospettisce il tutore; lo lascia cadere e, mentre il vecchio scende in strada a raccoglierlo, fa un cenno al Conte, che lo precede. Nel biglietto, Rosina scrive di essere incuriosita dalle attenzioni del giovane e di aspettarsi da lui un messaggio. Consigliato da Figaro, il Conte intona una canzone con la quale dichiara alla ragazza di chiamarsi Lindoro, d'essere uno studente povero e d'amarla sinceramente. Promette poi a Figaro del denaro in cambio del suo aiuto; il barbiere gli consiglia di travestirsi da ufficiale del reggimento e di reclamare ospitalità in casa di don Bartolo.

—  
*Camera nella casa di don Bartolo.*

Rosina, sempre più decisa a opporsi al tutore, è contenta di essere riuscita a stabilire un contatto con il giovane che le fa la corte. A Figaro, sopraggiunto, vorrebbe consegnare una lettera per Lindoro, ma il barbiere è costretto a nascondersi perché ha sentito arrivare il tutore. In casa di don Bartolo si presenta don Basilio, maestro di musica di Rosina, un ipocrita pronto a tutto.

È venuto per mettere il tutore al corrente della situazione: ha saputo che in città è giunto Almaviva, l'incognito spasimante di Rosina, e consiglia di diffondere ad arte una calunnia che provochi la sua rovina. I due escono per affrettare la stesura del contratto di matrimonio, senza sospettare che Figaro ha sentito tutto. Rosina consegna la lettera al barbiere, poi resta sola. È avvicinata dal tutore sospettoso, il quale si accorge che sono state usate carta e penna, indaga e minaccia la ragazza. Battono alla porta: entra il Conte, travestito da soldato, fingendosi ubriaco. Bartolo, seccato, tenta di allontanarlo; ma il soldato insiste che l'ospitalità gli è dovuta. Allo strepito accorre anche Rosina, da cui Almaviva si fa riconoscere; il giovane tenta di consegnarle un biglietto, ma il tutore se ne accorge e la ragazza sostituisce appena in tempo il foglio con la lista del bucato. Mentre il chiasso aumenta, entra Figaro con il bacile sotto il braccio. Al massimo della confusione, bussano di nuovo: è la forza pubblica. Un ufficiale impone il silenzio e ordina l'arresto del finto soldato, ma questi gli svela in segreto la sua identità: l'Ufficiale si ritira, tra la sorpresa generale. Nessuno capisce più cosa stia accadendo.

## Atto secondo

*Camera a uso di studio in casa di don Bartolo.*

Don Bartolo, che ha cercato inutilmente di indagare sul soldato, comincia a sospettare che si tratti di un emissario di Almaviva. Bussano alla porta: è il Conte, travestito da maestro di musica. Dopo aver ripetutamente salutato, si presenta come un allievo di don Basilio, venuto a far lezione a Rosina al posto del maestro ammalato. Aggiunge d'aver scoperto un biglietto segreto di Almaviva: lo darà a Rosina, facendole credere di averlo avuto da un'amante del Conte. Don Bartolo, che crede di riconoscere in questa calunnia il vero allievo di don Basilio, conduce Rosina per la lezione di musica. La ragazza intona il rondò di una nuova opera, *L'inutil precauzione*; don Bartolo non ne apprezza la musica e intona a sua volta un'arietta nello stile antico. Entra

Figaro, venuto per fare la barba al vecchio; con l'aiuto di Rosina il barbiere riesce a impadronirsi, di nascosto, della chiave della gelosia. Tra lo stupore generale giunge anche don Basilio; ma il Conte e Figaro riescono ad allontanarlo consegnandogli di nascosto una borsa di denaro. Mentre Figaro fa la barba a don Bartolo, Almaviva e Rosina concordano la fuga per la mezzanotte; ma sono interrotti dal tutore, che si è accorto dell'intrigo e manda via tutti. La vecchia cameriera Berta, rimasta sola, se la prende con la pazzia che sembra regnare in quella casa.

—  
*Camera con griglia come nel primo Atto.*  
Don Bartolo, tornato in compagnia di don Basilio, lo manda a cercare un notaio per stipulare subito il contratto di matrimonio tra lui e Rosina. Mostra poi alla ragazza il biglietto, convincendola che lo studente di musica e Figaro si sono accordati per rapirla e consegnarla a quel libertino del Conte d'Almaviva. Rosina, sdegnata per il supposto tradimento, decide di sposare il tutore per ripicca e gli svela il piano di fuga di mezzanotte. Don Bartolo la invita a chiudersi in camera e va a chiamare i gendarmi. Mentre infuriava un temporale, entrano dalla finestra Figaro e il Conte. Rosina li accoglie risentita, ma l'equivoco si chiarisce subito: Lindoro e Almaviva sono, in realtà, la stessa persona. Al momento di lasciare la stanza, i tre si accorgono che la fuga è impedita: don Bartolo ha tolto la scala dalla finestra. Non resta che nascondersi. Entra don Basilio, accompagnato da un notaio. Figaro coglie la palla al balzo e fa sposare la ragazza, che presenta come sua nipote, con il Conte, mentre Basilio, convinto da un anello regalatogli da Almaviva e dalla minaccia di una pistola, sta al gioco. Giunge infine con i gendarmi don Bartolo, che invita ad arrestare tutti. Ma il Conte svela la sua identità e il suo rango, dichiara la regolarità del matrimonio, tiene a bada don Bartolo e lo rasserena infine rinunciando alla dote della ragazza, di cui non ha alcun bisogno. Il tripudio generale accompagna l'unione degli sposi.

# La musica

Con un enfatico accordo di tonica (mi maggiore), ostentato in fortissimo da tutta l'orchestra (una scansione giambica che funge da mero starter), incomincia la più famosa sinfonia d'opera del mondo. Il primo tempo è un Andante maestoso che fa da introduzione ed è attraversato da una serie di quartine di trentaduesimi ribattuti e staccati, quasi bisbigliati, che ascendono con un'allure di tipo interrogativo: che cosa sta per succedere? Il senso di attesa si condensa nell'altrettanto enfatico accordo, sempre in scansione giambica, che chiude simmetricamente la sezione, questa volta sulla dominante. Ed ecco che attacca l'Allegro con brio in mi minore, pulsante e nervoso, col suo tema singhiozzante e abbastanza spezzettato. Dopo la ripresa del tema, interviene un fortissimo armonicamente instabile che fa evolvere il discorso, a mo' di ponte, verso il secondo tema in sol maggiore, che sembra incominciare in modo dolce e legato, ma subito passa (rossinianamente) a un andamento di tipo ritmico con note ribattute e puntate, il cui procedere si risolve in un'appoggiatura cromatica molto accentuata. Dopo la ripetizione del tema, ecco il celebre, inevitabile crescendo (al posto dello sviluppo) che, col suo martellante movimento pendolare di tonica/dominante, accumula una tensione che poi esplose in un memorabile fortissimo. Seguono la ripresa dei due temi (il secondo non più in sol ma in mi maggiore) e una coda (Più mosso) col cui esuberante incontenibile vitalismo si chiude la Sinfonia.

## Atto I

Si apre il sipario e prende avvio l'Introduzione: è quasi l'alba e un coro di suonatori ("Piano,

pianissimo") guidati da Fiorello, un servo del Conte d'Almaviva, si avvicina di soppiatto alla casa di Rosina per accompagnare il Conte stesso che intona una serenata rivolta all'amata ("Ecco ridente in cielo"). Tutto tace. Nessuna risposta. Al Conte non resta che pagare i suonatori. Esilarante la stretta conclusiva: più Almaviva e Fiorello cercano di zittire i musici, più costoro si prodigano in rumorosi ringraziamenti e il chiasso cresce. Una situazione musicale che sfiora l'assurdo. Restato con un palmo di naso, il Conte congeda Fiorello durante il recitativo che segue l'Introduzione. Ma subito si sente arrivare qualcuno: è Figaro, il barbiere di Siviglia, che canta la sua travolgente Cavatina ("Largo al factotum"). Come scrisse Rossini alla madre, si tratta di un pezzo la cui musica è "spontanea ed'immitativa all'eccesso". Essa è infatti incollata alla situazione e incalza le parole, facendo quasi esplodere il testo. Anche dal punto di vista morfologico il brano risulta privo di una "solita forma" prefissata: insomma, una novità assoluta nel panorama dell'opera italiana del tempo. Nel recitativo seguente, Almaviva riconosce in Figaro un suo vecchio servo e gli chiede di aiutarlo a conquistare Rosina, la quale si è finalmente affacciata al balcone e, riuscendo a sfuggire al controllo del tirannico tutore, don Bartolo, ha lasciato cadere un biglietto indirizzato al giovane spasimante (di cui ignora l'identità). Il "factotum della città" passa una chitarra al Conte, suggerendogli di presentarsi a Rosina tramite una Canzone, che subito Almaviva intona accompagnandosi da sé sullo strumento ("Se il mio nome saper voi bramate"). Come nella precedente serenata, il giovane amante sembra

assumere il carattere di tenorino “amoroso”, ma attenzione: il suo primo interprete, il famoso Manuel García, era un tenore tutt’altro che leggero! Se si presenta in modo delicato e un po’ smanceroso, è perché recita la parte di Lindoro (egli nasconde la sua vera identità alla ragazza volendo, come dice a Figaro, “ch’ella ami me, [...] non le ricchezze del Conte d’Almaviva”). Dopo un altro breve recitativo in cui il Conte promette a Figaro una lauta ricompensa se lo aiuterà a penetrare in casa di Rosina, attacca il duetto tra i due uomini. Alle “invenzioni prelibate” di Figaro, Almaviva risponde con un divertito e ostentato stupore, come quando, dopo che il suo ex servitore gli propone di presentarsi in casa di don Bartolo travestito da soldato e per di più ubriaco, esclama: “Ubriaco?... Ma perché?”. Il duetto si chiude con un Allegro in  $\frac{3}{8}$  che incomincia con uno straordinario “parlante” di Figaro, che su un motivo orchestrale in crescendo declama su una nota ribattuta (per una trentina di misure!) la descrizione della sua bottega di barbiere (“Numero quindi ci a mano manca”).

Eccoci, finalmente, nella casa di don Bartolo. Rosina attacca subito la sua arcifamosa Cavatina. Il carattere doppio del personaggio, “docile ma vipera”, è espresso perfettamente dalla musica. Il primo tempo dell’aria (Andante) parte con una quartina nel registro grave dal tono piuttosto somnesso (“Una voce poco fa”); poi (seconda quartina) si passa a un tono più deciso e a una tessitura più acuta (“Sì, Lindoro mio sarà”). Ma la vera indole di Rosina si rivela nella cabaletta che segue (“Io sono docile”) e segnatamente a partire dal verso “Ma se mi toccano”, quando la vittima si trasforma in vipera. Dopo l’aria, il recitativo: Rosina sigilla una lettera che vorrebbe far giungere al suo Lindoro. Entra Figaro, che è barbiere e faccendiere in casa di don Bartolo. Poi arriva anche don Basilio, losco aiutante di don Bartolo e maestro di musica di Rosina. Il tutore gli comunica che vuole sposare al più presto la sua pupilla, perché ha saputo che il conte d’Almaviva la sta corteggiando sotto mentite spoglie. Don Basilio gli consiglia allora di usare un’arma infallibile: la calunnia. Attacca a questo punto la celeberrima Aria della calunnia, appunto, tutta fondata sul procedimento rossiniano *par excellence*: il crescendo, che raggiunge il suo

culmine col famoso “colpo di cannone” realizzato dalla grancassa. Segue il recitativo: usciti di scena don Bartolo e don Basilio, torna Figaro che mette in guardia Rosina, comunicandole anche che il giovanotto di prima è innamorato di lei. Ecco allora il duetto tra il barbiere e la pupilla. Il primo tempo è una sorta di “duetto di sfida”, in cui i due personaggi giocano a chi è più furbo. Naturalmente vince Rosina: quando Figaro le chiede “sol due righe di biglietto”, ella tira fuori la lettera già scritta. Il barbiere confessa attonito la sua disfatta: “Ve’ che bestia! Il maestro faccio a lei!”. Parte subito il secondo tempo del duetto che celebra la vittoria di Rosina attribuendo a quest’ultima pirotecniche colorature, mentre a Figaro non resta che sillabare “Donne, donne, eterni Dèi, chi v’arriva a indovinar?”. Uscito Figaro con la lettera, rientra don Bartolo pieno di sospetti: sulla scrivania manca un foglio e il dito di Rosina è sporco d’inchiostro. Di fronte alle scuse della pupilla, il tutore sbotta in un’aria di straordinaria verve comica: “A un dottor della mia sorte”. L’ira del vecchio pedante si sfoga nell’Allegro vivace, col suo sillabato veloce, quasi a rotta di collo (“Signorina, un’altra volta”). Dopo poche battute di recitativo si sente bussare alla porta. Berta, la serva di don Bartolo, va ad aprire e l’orchestra attacca un “Marziale” con cui incomincia il Finale primo. Come tutti sanno, il “finale intermedio” di un’opera rossiniana è una costruzione drammatico-musicale di imponenti dimensioni e alquanto articolata al suo interno, ma tonalmente chiusa: la tonalità con cui il Finale incomincia sarà quella con cui si conclude. Il Finale primo del *Barbiere di Siviglia* è in do maggiore, come quello dell’*Italiana in Algeri*, della *Gazza ladra* e di tante altre opere rossiniane. Dunque, durante il “Marziale” introduttivo, il Conte entra travestito da soldato e fingendo di essere ubriaco presenta a don Bartolo il biglietto d’alloggio. Poi arriva Rosina e il duetto diventa un terzetto, indi – dopo l’esilarante pantomima dei biglietti – entrano anche Berta e don Basilio: il terzetto lievita allora in un quintetto. Si tratta di un momento davvero surreale: don Basilio (che è, non dimentichiamolo, un maestro di musica), preso da una sorta di raptus metamusicale, avanza solfeggiando le note che canta (“Sol, sol, sol, sol; sol, sol, sol, do, re, mi”)! La confusione cresce ancora ed entra finalmente

anche Figaro, annunciando che “a questo strepito s’è radunata mezza città”. Infatti, ecco che bussano le forze dell’ordine. Le cose sembrano mettersi male per Almaviva, ma quando i soldati lo stanno per arrestare, egli passa all’Ufficiale un foglio “con gesto autorevole”, espresso musicalmente da un brusco passaggio cromatico (sol-la bemolle), e l’Ufficiale confuso e stupito si inchina alla sua presenza. Dopo questo colpo di scena, scatta il topico “concertato di stupore” in la bemolle maggiore. Poi riprende l’alterco, che sfocia nella stretta parossistica in do maggiore: “Mi par d’esser con la testa in un’orrida fucina”. Una vera e propria follia musicale che culmina nella ripresa “sbagliata” della stretta, la quale riparte in mi bemolle invece che in do.

## Atto II

Il nuovo Atto si apre con un breve recitativo, durante il quale don Bartolo esprime i suoi dubbi circa la vera identità del soldato che tanto scompiglio ha portato in casa sua. Ma ecco che qualcuno bussa di nuovo alla porta e incomincia il duetto tra il tutore e il Conte, questa volta travestito da don Alonso, un sedicente allievo di don Basilio (“Pace e gioia sia con voi”). Nel recitativo che segue, il Conte-don Alonso riesce a convincere don Bartolo – consegnandogli il biglietto di Rosina e dicendogli di averlo sottratto al Conte d’Almaviva – a farlo parlare con la pupilla: l’obiettivo è quello di calunniare il giovane e screditarlo agli occhi dell’amata. Don Bartolo riconosce in don Alonso un “degnò e vero scolar di don Basilio”. Dunque, Don Alonso si accinge a dare lezione di canto a Rosina, visto che il suo maestro don

Basilio è malato. Incomincia così l’Aria della lezione, durante la quale don Bartolo si assopisce e i due amanti si scambiano furtive parole d’amore. Poi il tutore si risveglia e si passa a un recitativo in cui don Bartolo afferma che “la musica a’ miei tempi era altra cosa”: a riprova di ciò intona un’arietta assai *démodée* che si risolve in un caricaturale minuetto (simbolo dell’*ancien régime*), interrotto dall’entrata di Figaro. Ricomincia così il recitativo. Il barbiere riesce a rubare al geloso tutore una chiave della finestra. Sul più bello entra però don Basilio e la sorpresa di tutti si coagula in un quintetto, durante il quale, ancora una volta, si inscena un momento di “teatro dell’assurdo”: il Conte e Figaro, sorretti da un insinuante motivo orchestrale, fanno credere a don Basilio di essere affetto da “febbre scarlattina” e lo spingono fuori di casa (ma l’argomento più convincente è una borsa di danaro che quest’ultimo riceve “di soppiatto” da Almaviva) con una irresistibile scena di commiato, che costituisce il secondo tempo del numero (“Buona sera, mio signore”). Il quintetto si trasforma dunque in quartetto e continua con una sezione durante la quale Figaro cerca di tener fermo Bartolo facendogli la barba e il Conte dice a Rosina che verrà a prenderla “A mezza notte in punto”. Ma proprio mentre il Conte, creduto ancora Lindoro, sta spiegando a Rosina la questione della lettera da lui consegnata a don Bartolo, quest’ultimo carpisce le loro parole e smaschera il falso don Alonso. Parte allora una stretta vorticoso (“La testa vi gira”) con cui si chiude il pezzo. Rimasto solo e ricominciato il recitativo, il tutore incollerito ingiunge al servo Ambrogio di

Emilio Sala (1959) è professore associato di Drammaturgia e Storiografia musicali presso l'Università degli Studi di Milano, membro del comitato scientifico della Fondazione Pergolesi Spontini e di quello dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini, e direttore dei progetti di ricerca della Fondazione Rossini di Pesaro. Si occupa dei rapporti tra la musica e le varie forme di spettacolo, con particolare attenzione all'Ottocento romantico-popolare. È autore di numerose pubblicazioni. Il suo libro *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata* è uscito anche in traduzione inglese. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

andare a chiamare don Basilio; poi maltratta la povera Berta, che si lamenta nell'Aria del sorbetto "Il vecchiotto cerca moglie". Uscita di scena la serva, entrano don Bartolo e don Basilio che decidono di affrettare i preparativi delle nozze: quella notte stessa si deve concludere il matrimonio tra il tutore e la pupilla. Il recitativo continua poi con la scena in cui don Bartolo, mostrando a Rosina il biglietto da lei scritto a Lindoro, fa credere alla pupilla che Figaro e il suo amato giovanotto intendono condurla nelle braccia del Conte d'Almaviva. La ragazza medita vendetta. La scena rimane vuota per il tempo in cui l'orchestra suona un Temporale strumentale. Indi entrano dalla finestra il Conte e Figaro, tutti bagnati. Entra in scena anche Rosina e, durante il recitativo, avviene il riconoscimento: dopo che la giovane accusa Lindoro di averle finto amore "per vendermi alle voglie di quel tuo vil Conte Almaviva", quest'ultimo le confessa che Lindoro e il Conte sono la stessa persona. Attacca allora il terzetto "Ah! Qual colpo inaspettato!". Figaro cerca di far fretta ai due piccioncini che si scambiano le loro effusioni. Ecco, si sente arrivare gente; i tre si apprestano a scendere dalla finestra durante la stretta ("Zitti zitti, piano piano"). Ma, ahimè, non c'è più la scala. Entrano don Basilio e il Notaro, che con le buone o con le cattive sono costretti a sposare il Conte e Rosina. Soprraggiunge anche don Bartolo con le forze dell'ordine per fare arrestare Figaro e don Alonso. Ma ecco l'ultimo colpo di scena: il giovanotto altri non è che Il conte d'Almaviva. A questo punto la partitura rossiniana prevede il Rondò del Conte ("Cessa di più resistere"),

un'aria di bravura scritta per García, la cui parte conclusiva sarebbe stata riciclata dal compositore nel Rondò di *Cenerentola*. Una lunga tradizione esecutiva ha quasi sempre sacrificato questo brano, giudicandolo tanto difficile da cantare quanto superfluo drammaturgicamente, ma negli ultimi anni di *renaissance* rossiniana lo si è spesso riproposto e rivalorizzato. Esso corrisponde al momento in cui il Conte esibisce tutta la sua autorità e "schiaccia" il tirannico tutore. Finito il Rondò, a don Bartolo non resta che fare buon viso a cattivo gioco: egli si può consolare al pensiero di aver risparmiato i soldi della dote. Infine, dopo l'ultimo recitativo, l'orchestra attacca il Finaletto in forma di *vaudeville* che chiude l'opera: Figaro, Rosina e il Conte intonano il loro *couplet* e gli altri cantano il *refrain* in coro.



Vincenzo Camuccini. *Gioachino Rossini*. Olio su tela, 1830-35 circa (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

# Gioachino Rossini

Nasce il 29 febbraio 1792 a Pesaro, dove il padre Giuseppe, suonatore di corno e tromba, è giunto alla fine del 1788 da Lugo di Romagna e ha poi sposato la bella figlia di un fornaio, Anna Guidarini, ottimo soprano dilettante. Con l'ingresso delle armate francesi nel febbraio 1797 (prima campagna d'Italia) il "Vivazza" – come viene chiamato – si schiera apertamente dalla loro parte ma, reinsediato il governo pontificio, si vede costretto a fuggire (sarà arrestato a Bologna nel 1799 e, ricondotto a Pesaro, processato e imprigionato); tenta di avviare un'attività di impresario, senza fortuna, mentre Anna fa tesoro delle sue naturali doti vocali e incomincia a esibirsi come soprano in vari teatri e fiere fra Romagna e Marche. Il piccolo Gioachino segue i genitori nel loro girovagare: a Fano, nel carnevale del 1801 (non ha ancora compiuto nove anni), suona in orchestra la viola, mentre la madre canta sul palcoscenico. Dotato di una memoria prodigiosa e di una disarmante facilità nell'apprendere da maestri alquanto provvisori (quel Prinetti bolognese che dormiva sotto i portici e, quando si presentava per la lezione di spinetta, spesso si addormentava), il ragazzo è affidato nel 1802 a un canonico di Lugo, Giuseppe Malerbi: sotto la sua guida, nella sua cospicua e aggiornata biblioteca musicale Gioachino inizia a porre le basi (canto, basso numerato, composizione) della propria formazione. Stabilitasi la famiglia a Bologna, studia privatamente con padre Angelo Tesei, stimato didatta, e nell'aprile 1806 entra al Liceo musicale, da poco fondato, nelle classi di violoncello, pianoforte e, in seguito, contrappunto; quest'ultima con padre Stanislao Mattei,

il celebre e dottissimo erede di padre Martini. Ha intanto cominciato a cantare nelle chiese, in accademie private o in piccoli ruoli a teatro; e proprio le magnifiche qualità vocali gli valgono l'ingresso per acclamazione, nel giugno 1806, all'Accademia Filarmonica. Con la muta della voce, gli impegni come maestro al cembalo, nei teatri delle città vicine, si fanno meno sporadici e giunge l'ora delle prime composizioni: la cantata *Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo*, presentata come saggio al Liceo nel 1808, due Messe, le *Sinfonie* "al Conventello" e "obbligatoria a contrabbasso" e le sei *Sonate a quattro*, scritte per l'insolito organico a disposizione (due violini, violoncello e contrabbasso) nella villeggiatura al Conventello, nella campagna intorno a Ravenna, la vasta tenuta dell'amico e mecenate Triossi, contrabbassista dilettante.

A diciotto anni Gioachino, compiuti gli studi di contrappunto, comincia a inserirsi nell'ambiente musicale bolognese: maestro al cembalo al Comunale nel carnevale 1810, prepara e dirige i concerti per l'Accademia dei Concordi, ove presenta fra l'altro *Le stagioni* di Haydn. Riceve la richiesta di scrivere in tutta fretta la musica per una farsa, *La cambiale di matrimonio*, in programma nella stagione in corso al Teatro San Moisè di Venezia, al posto del maestro designato che si è ritirato. Detto fatto; l'opera va in scena il 3 novembre 1810, e il buon esito gli schiude la via per la commissione di un'opera comica a Bologna, *L'equivoco stravagante* (Teatro del Corso, ottobre 1811). Di più: l'impresario veneziano gli offre di musicare un'altra farsa, *L'inganno felice*, e dopo il successo incontrato (8 gennaio 1812) gliene propone all'istante

altre tre. In poco più di un anno il giovane maestro inanella quattro farse per il San Moisè (*La scala di seta* in maggio, *L'occasione fa il ladro* in novembre, *Il signor Bruschino* nel gennaio 1813), cui sono da aggiungere *Ciro in Babilonia*, presentato a Ferrara nella stagione di quaresima, l'opera seria *Demetrio e Polibio*, scritta ancora negli anni bolognesi e portata in scena dalla famiglia Mombelli a Roma (Teatro Valle, 18 maggio) e soprattutto un'opera comica per la Scala di Milano, *La pietra del paragone* (26 settembre), che diviene subito popolarissima e ne fa – con le parole di Stendhal – “il primo personaggio del Paese”: l'apparizione del suo astro sulle scene teatrali è repentina, la sua ascesa irresistibile. Dieci giorni dopo la cattiva accoglienza al *Signor Bruschino*, una nuova opera seria, *Tancredi*, debutta alla Fenice il 6 febbraio 1813: il successo assume in breve i toni del trionfo, dell'esaltazione, come un'ebbrezza leggera si diffonde per l'intera città. Arie e cabalette riecheggiano per le calli, ogni cosa è concessa a questo ventunenne baciato dagli dèi: tutto parla di lui, tutto sembra sorridergli; come scrisse Stendhal, “se Napoleone stesso avesse onorato di sua presenza Venezia, non l'avrebbe distratta da Rossini”. Tre mesi dopo, il fenomeno si rinnova con *L'italiana in Algeri*, accolta con autentico entusiasmo al San Benedetto il 22 maggio: la sua musica galvanizza il pubblico, che improvvisamente non vuole ascoltare altro. Sono trascorsi due anni e mezzo dal fortuito esordio con una farsa al piccolo San Moisè; Rossini è sicuramente la nota nuova e dominante della scena musicale, e le due opere di questo irripetibile 1813 – *Tancredi* e *L'italiana* – si attestano al principio della sua produzione maggiore nei due filoni fondamentali, serio e comico.

Il nuovo contratto con la Scala prevede appunto due titoli, uno serio e uno comico; ma *Aureliano in Palmira* – che inaugura la più importante stagione d'opera nella capitale del Regno italiano – cade tra qualche isolato fischio (26 dicembre 1813) e *Il turco in Italia* è accolto con freddezza (14 agosto 1814): si crede – o si mostra di credere – sia solo una parodia dell'*Italiana*, e un'opera, per dir così, di seconda mano. Quanto poi al *Sigismondo*, che inaugura la stagione successiva alla Fenice (26 dicembre 1814), è un vero e proprio fiasco; qualcosa non funziona più sull'asse Venezia-Milano, l'incantesimo si

è rotto. Giunge propizia l'offerta di Domenico Barbaja, il vulcanico impresario dei Reali Teatri napoletani: una grande opera al San Carlo, protagonista una delle colonne della compagnia, il contralto spagnolo Isabella Colbran. Il 4 ottobre 1815 *Elisabetta regina d'Inghilterra* ottiene uno splendido successo presso l'esigente pubblico partenopeo, che inaspettatamente trova nel giovane maestro il suo nuovo idolo musicale. Si inaugura quella sera il cosiddetto “periodo napoletano”, periodo aureo nel quale Rossini, direttore musicale e responsabile dell'organizzazione complessiva dei teatri, con una compagnia di canto di primissimo ordine, domina totalmente la scena sul versante serio (solo un titolo comico, *La gazetta*, nel settembre 1816) con lavori tra i più originali e rifiniti, dai tratti anche fortemente sperimentali. In una superba collana di opere, di soggetto assai differente – da *Otello* (dicembre 1816) ad *Armida* (novembre 1817), dalla “azione tragico-sacra” *Mosè in Egitto* (marzo 1818) a *Ricciardo e Zoraide* (dicembre 1818) e a *Ermione* (marzo 1819), da *La donna del lago* (ottobre 1819) a *Maometto II* (dicembre 1820) – forme e nessi tradizionali sono ripensati (e in qualche caso superati) dall'interno, in una costruzione per blocchi drammatici cui molto contribuisce il nuovo rilievo assegnato ai cori, nonché la vitalità e ricchezza della presenza orchestrale.

Il contratto con Barbaja non prevede l'esclusiva; già alla fine del 1815 Rossini presenta a Roma l'opera semiseria *Torvaldo e Dorliska*, seguita due mesi dopo da *Almaviva ossia L'inutile precauzione*: il proverbiale fiasco al teatro Argentina, il 20 febbraio 1816, si tramuta nelle repliche – con il titolo originario della commedia di Beaumarchais (e dell'opera di Paisiello), *Il barbiere di Siviglia* – in un successo incontenibile, che si propaga in breve ai teatri di tutta Europa, divenendo quasi l'emblema dell'opera comica e del suo autore. Un anno dopo è la volta, sempre a Roma, della *Cenerentola* (Teatro Valle, 25 gennaio 1817); e l'evoluzione, in meno di quattro anni (e in un uomo così giovane), dall'ispirazione propriamente buffa – lo stendhaliano *comique absolu* – dell'*Italiana* al tono quasi da commedia di questo nuovo capolavoro è a dir poco sbalorditiva. C'è spazio ancora per una grande opera semiseria, *La gazza ladra* (alla Scala il 31 maggio 1817) e per un paio di centoni



(opere costruite in gran parte con il montaggio di brani preesistenti), *Adelaide di Borgogna* (Roma, dicembre 1817) ed *Eduardo e Cristina* (Venezia, aprile 1819), prima di una nuova opera per la Scala, *Bianca e Falliero* (26 dicembre 1819) e della semiseria *Matilde di Shabran* (Roma, febbraio 1821): un ritmo compositivo vorticoso, che solo intorno al 1820, con la gestazione insolitamente lunga di *Maometto II*, comincia ad allentarsi un poco. L'ultima opera seria per Napoli, *Zelmira* (febbraio 1822), è subito allestita dalla compagnia del San Carlo a Vienna, dove Barbaja ha assunto l'impresa del Teatro di Porta Carinzia: nell'Europa uscita dalla tempesta rivoluzionaria e napoleonica, e nella siderale distanza dagli ultimi lavori di Beethoven (che Rossini in questa occasione visita), l'esaltazione belcantistica della sua musica trascina e manda in visibilio il pubblico, diventando un fatto estetico e di costume, puntualmente registrato da alcune tra le più affilate menti del tempo, da Leopardi a Hegel.

Con *Semiramide*, rappresentata alla Fenice il 3 febbraio 1823 (giusto dieci anni dopo *Tancredi*), Rossini pone il sigillo alla sua attività italiana: un'opera monumentale, autentica summa del suo ideale "serio", irrevocabilmente fissato in forme e segni astratti. Poi, in autunno (nel marzo 1822 ha sposato la Colbran, interprete di tutte le sue opere serie a Napoli) prende la via dell'Europa: dapprima a Londra, dove ancora si esibisce come tenore nella cantata *Il pianto delle Muse in morte di Lord Byron* (giugno 1824), quindi stabilmente a Parigi. La rappresentazione del *Viaggio a Reims* al Théâtre Italien, alla presenza del re e della famiglia reale, segna l'acme dei festeggiamenti per l'incoronazione di Carlo X (giugno 1825), ma il confronto con la tradizione teatrale più eletta, da parte del "Premier Compositeur du Roi", è meditato e graduale: prima il rifacimento di due lavori napoletani, *Le siège de Corinthe* (da *Maometto II*; ottobre 1826) e – ben più radicale – *Moïse et Pharaon* (da *Mosè in Egitto*; marzo 1827), quindi un'elegantissima opera comica, *Le Comte Ory* (agosto 1828), infine la nuova opera spasmodicamente attesa. *Guillaume Tell* va in scena il 3 agosto 1829: ottiene un successo solo di stima, almeno sul momento, ma suscita la più alta ammirazione fra compositori e critici; diventerà – per la vastità d'impianto, la ricchezza e complessità

dei motivi che vi confluiscono, l'incalcolabile portata storica – una sorta di testo sacro dell'Ottocento musicale, un grandioso *unicum*, da cui molto discende e a cui tutto riconduce. Con *Guillaume Tell*, ormai alla vigilia della battaglia romantica sulle scene francesi, Rossini chiude per sempre l'esperienza teatrale, sua dimensione naturale fin dagli anni dell'infanzia. Pubblica nel 1835 una raccolta di ariette e duetti da camera (*Soirées musicales*) e compone, su invito dell'arcidiacono di Madrid, uno *Stabat Mater*, completato ed eseguito con grande successo nel 1842 a Parigi e, diretto da Donizetti, a Bologna. Più tardi, nel suo appartamento parigino o nella nuova villa di Passy, luogo di incontro della società internazionale, propone ai suoi ospiti alcuni dei *Péchés de vieillesse* ("peccati di vecchiazza"), come egli stesso ama definirli: sono brani per lo più pianistici, ma anche per varie formazioni vocali e da camera, riuniti in diversi fascicoli, dai titoli spesso ironici, sempre spiritosi, non destinati alla pubblicazione, bensì al più all'esecuzione in una ristretta cerchia privata. Infine il congedo con la toccante *Petite messe solennelle*, scritta nel 1863 per un organico molto raccolto, quasi prosciugato (quattro solisti, otto coristi, due pianoforti e armonium) e orchestrata quattro anni dopo (ma solo a evitare che altri vi si provi). Si spegne a Passy il 13 novembre 1868. Suo erede universale è il comune di Pesaro, con l'obbligo di istituire un Liceo musicale; la salma, deposta al Père Lachaise, nel 1887 è traslata in Santa Croce a Firenze.

## Gioachino Rossini

### Le opere

#### *Demetrio e Polibio*

Dramma serio in due atti di Vincenzina Viganò Mombelli  
Roma, Teatro Valle, 18 maggio 1812

#### *La cambiale di matrimonio*

Farsa comica in un atto di Gaetano Rossi  
(da *La cambiale di matrimonio* di Camillo Federici, 1791)  
Venezia, Teatro San Moisè, 3 novembre 1810

#### *L'equivoco stravagante*

Dramma giocoso in due atti di Gaetano Gasbarri  
Bologna, Teatro del Corso, 26 ottobre 1811

#### *L'inganno felice*

Farsa in un atto di Giuseppe Maria Foppa  
Venezia, Teatro San Moisè, 8 gennaio 1812

#### *Ciro in Babilonia, o sia La caduta di Baldassare*

Dramma in due atti di Francesco Aveni  
Ferrara, Teatro comunale, 14 marzo 1812

#### *La scala di seta*

Farsa comica in un atto di Giuseppe Maria Foppa  
(da *L'échelle de soie* di Eugène de Planard, 1808)  
Venezia, Teatro San Moisè, 9 maggio 1812

#### *La pietra del paragone*

Melodramma giocoso in due atti di Luigi Romanelli  
Milano, Teatro alla Scala, 26 settembre 1812

#### *L'occasione fa il ladro, ossia Il cambio della valigia*

Burletta in un atto di Luigi Prividali  
(da *Le prétendu par bazard* di Eugène Scribe, 1810)  
Venezia, Teatro San Moisè, 24 novembre 1812

#### *Il signor Bruschino, ossia Il figlio per azzardo*

Farsa giocosa in un atto di Giuseppe Maria Foppa  
(da *La fils par Hasard* di Alissan de Chazet  
e E. T. Maurice Oury, 1809)  
Venezia, Teatro San Moisè, 27 gennaio 1813

#### *Tancredi*

Melodramma eroico di Gaetano Rossi  
(da *Tancredi* di Voltaire, 1760)  
Venezia, Teatro La Fenice, 6 febbraio 1813

#### *L'italiana in Algeri*

Dramma giocoso in due atti di Angelo Anelli  
Venezia, Teatro San Benedetto, 22 maggio 1813

#### *Aureliano in Palmira*

Dramma serio in due atti di Felice Romani  
(da *Zenobia in Palmira*, 1790)  
Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1813

#### *Il turco in Italia*

Dramma buffo in due atti di Felice Romani  
(da *Il turco in Italia* di Caterino Mazzolà, 1788)  
Milano, Teatro alla Scala, 14 agosto 1814

#### *Sigismondo*

Dramma in due atti di Giuseppe Maria Foppa  
Venezia, Teatro La Fenice, 26 dicembre 1814

#### *Elisabetta, regina d'Inghilterra*

Dramma in due atti di Giovanni Schmidt  
(da *I due paggi di Leicester* di Carlo Federici, 1814)  
Napoli, Teatro di San Carlo, 4 ottobre 1815

#### *Torvaldo e Doraliska*

Dramma semiserio in due atti di Cesare Sterbini  
(da *Vie et amours du Chevalier de Faubles*  
di Jean-Baptiste Louvet, 1790 e da *Lodoiska*  
di Francesco Gonella, 1796)  
Roma, Teatro Valle, 26 dicembre 1815

#### *Almaviva, o sia L'inutile precauzione (Il barbiere di Siviglia)*

Dramma comico in due atti di Cesare Sterbini  
(da *Le Barbier de Séville ou La précaution inutile*  
di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, 1775)  
Roma, Teatro Argentina, 20 febbraio 1816

#### *La gazzetta*

Dramma in due atti di Giuseppe Palomba  
(da *Il matrimonio per concorso* di Carlo Goldoni, 1763)  
Napoli, Teatro dei Fiorentini, 26 settembre 1816

#### *Otello, ossia Il Moro di Venezia*

Dramma in tre atti di Francesco Berio di Salsa  
(da *Othello* di William Shakespeare  
nelle traduzioni di Celestino Massucco, 1800  
e di Jean-François Ducis, 1792,  
e dall'*Otello* di Giovanni Carlo Cosenza)  
Napoli, Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816

#### *La Cenerentola, ossia La bontà in trionfo*

Dramma giocoso in due atti di Jacopo Ferretti  
(da *Cendrillon* di Charles Perrault, 1697 e da *Agatina,  
o la virtù premiata* di Francesco Fiorini, 1814)  
Roma, Teatro Valle, 25 gennaio 1817

#### *La gazza ladra*

Melodramma in due atti di Giovanni Gherardini  
(da *La pie voleuse* di Théodore Badouin d'Aubigny  
e Louis-Charles Caigniez, 1815)  
Milano, Teatro alla Scala, 31 maggio 1817

#### *Armida*

Dramma in tre atti di Giovanni Schmidt  
(dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, 1575)  
Napoli, Teatro di San Carlo, 9 novembre 1817

#### *Adelaide di Borgogna*

Dramma in due atti di Giovanni Schmidt  
Roma, Teatro Argentina, 27 dicembre 1817

**Mosè in Egitto**

Azione tragico-sacra in tre atti di Andrea Leone Tottola  
(da *L'Osiride* di Francesco Ringhieri, 1760)  
Napoli, Teatro di San Carlo, 5 marzo 1818

**Adina**

Farsa in un atto di Gherardo Bevilacqua Aldobrandini  
(da *Il califo e la schiava* di Felice Romani, 1819)  
(composta nel 1818)  
Lisbona, Teatro Reale São Carlos, 22 giugno 1826

**Ricciardo e Zoraide**

Dramma in due atti di Francesco Berio di Salsa  
(da *Il Ricciardetto* di Niccolò Forteguerra, 1738)  
Napoli, Teatro di San Carlo, 3 dicembre 1818

**Ermione**

Azione tragica in due atti di Andrea Leone Tottola  
(da *Andromaque* di Jean Racine, 1667)  
Napoli, Teatro di San Carlo, 27 marzo 1819

**Eduardo e Cristina**

Dramma in due atti di Andrea Leone Tottola  
e Gherardo Bevilacqua Aldobrandini  
(da *Odoardo e Cristina* di Giovanni Schmidt, 1810)  
Venezia, Teatro San Benedetto, 24 aprile 1819

**La donna del lago**

Melodramma in due atti di Andrea Leone Tottola  
(da *The Lady of the Lake* di Walter Scott, 1810)  
Napoli, Teatro di San Carlo, 24 ottobre 1819

**Bianca e Falliero, o sia Il consiglio dei Tre**

Melodramma in due atti di Felice Romani  
(da *Blanche et Montcassin, ou les Vénitiens*  
di Antoine-Vincent Arnault, 1798)  
Milano, Teatro alla Scala, 26 dicembre 1819

**Maometto secondo**

Dramma in due atti di Cesare della Valle  
(da *Anna Erizo* di Cesare della Valle, 1820)  
Napoli, Teatro di San Carlo, 3 dicembre 1820

**Matilde di Shabran, o sia Bellezza e cuor di ferro**

Melodramma giocoso in due atti di Jacopo Ferretti  
(da *Euphrosine et Coradin, ou Le tyran corrigé*  
di François-Benoît-Henri Hoffman, 1790,  
da *Mathilde* di Jacques-Marie Boutet detto Monvel, 1799  
e da *Il trionfo delle belle* di Gaetano Bossi, 1809)  
Roma, Teatro Apollo, 24 febbraio 1821

**Zelmira**

Dramma in due atti di Andrea Leone Tottola  
(da *Zelmire* di Dormont de Belloy, 1762)  
Napoli, Teatro di San Carlo, 16 febbraio 1822

**Semiramide**

Melodramma tragico in due atti di Gaetano Rossi  
(da *Sémiramis* di Voltaire, 1748)  
Venezia, Teatro La Fenice, 3 febbraio 1823

**Il viaggio a Reims, ossia L'albergo del Giglio d'oro**

Dramma giocoso in un atto di Luigi Balocchi  
Parigi, Théâtre des Italiens, 19 giugno 1825

**Ivanboé**

Opéra in tre atti di Emile Deschamps  
e Gabriel-Gustave de Wally  
(da *Ivanhoe* di Walter Scott)  
Parigi, Odéon, 15 settembre 1826

**Le siège de Corinthe**

*Tragédie lyrique* in tre atti di Luigi Balocchi  
e Alexandre Soumet  
(dal *Maometto secondo* di Cesare della Valle)  
Parigi, Opéra (Académie Royale de Musique), 9 ottobre 1826

**Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge**

Opéra in quattro atti di Luigi Balocchi e Étienne de Jouy  
(dal *Mosè in Egitto* di Andrea Leone Tottola)  
Parigi, Opéra (Académie Royale de Musique), 26 marzo 1827

**Le Comte Ory**

Opéra in due atti di Eugène Scribe  
e Charles-Gaspard Delestre-Poirson  
(dall'omonimo *vaudeville* degli stessi autori, 1816)  
Parigi, Opéra (Académie Royale de Musique), 20 agosto 1828

**Guillaume Tell**

Opéra in quattro atti di Étienne de Jouy  
e Hippolyte-Louis-Florent Bis  
(dall'omonimo dramma di Friedrich Schiller, 1804  
e dall'omonimo poema in prosa di Florian, 1805)  
Parigi, Opéra (Académie Royale de Musique), 3 agosto 1829

**Robert Bruce**

Opéra in tre atti di Alphonse Royer e Gustave Vaëz  
(pasticcio di Abraham-Louis Niedermeyer con musica,  
approvazione e collaborazione di Rossini)  
Parigi, Opéra, 30 dicembre 1846

## In video

Cos'è il comico rossiniano? Un gioco di scarti, un connubio paradossale. Da una parte, tipi umani semplificati e libretti che eludono la sfaccettatissima commedia mozartiana per fissare i nodi essenziali dell'intreccio; dall'altra, una comicità che nasce principalmente dalla musica: musica che riflette sui propri meccanismi, ironizza sui codici dell'opera buffa, si sgancia dall'azione creando quell'effetto di vorticosa ebbrezza che travolge i personaggi. "Comico assoluto", lo definì Fedele D'Amico cinquant'anni or sono, ricorrendo a Baudelaire, proprio mentre Claudio Abbado e Jean-Pierre Ponnelle stavano realizzando qualcosa del genere sul palcoscenico. Risale infatti al 1968 l'ormai leggendario *Barbiere di Siviglia* di Abbado/Ponnelle, nato a Salisburgo ma subito divenuto allestimento per eccellenza scaligero e capace di sbaragliare ogni altro concorrente.<sup>1</sup> Cast di eccellenza che unisce il Figaro superbamente ironico Hermann Prey al Conte d'Almaviva per antonomasia, Luigi Alva e, a un Enzo Dara che subito s'impose quale Bartolo di riferimento, anche per una visione modernissima del personaggio, cui fece da contrappeso la comicità vecchia scuola ma sempre carismatica di Paolo Montarsolo (Basilio); tutti riuniti intorno alla Rosina maliziosa e dalle stupefacenti tecnica e qualità vocale di Teresa Berganza. Quanto Abbado e Ponnelle agiscano di concerto nel dar corpo al "comico assoluto" lo si vede nei grandi concertati: l'uno a enfatizzare le geometrie della musica e condurre al calor bianco lo scatenamento ritmico fino a ribaltarlo in catarsi, l'altro a tradurre tutto ciò in linguaggio della scena. Basti il "Mi par d'esser con la testa" del

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica.

Finale primo, col convergere in un sol punto di personaggi irrigiditi come pali, chiamati a oscillare a destra e sinistra, il cui moto pendolare dei corpi è sempre più accentuato fino al culmine liberatorio che fa deflagrare il gruppo in caos collettivo. Se c'è una metafora gestuale del clangore rossiniano, tanto sfrenato quanto inconcludente, questa che ho appena descritto lo è di sicuro; e basta a chiarire come la comicità "strutturale" di Ponnelle abbia poco a che fare col semplice parallelismo tra ritmo musicale e ritmo scenico, talora abusato negli allestimenti rossiniani e con esiti prevedibili o di facilone-ria ballettistica.

Meglio piuttosto cambiare strada, come fece un grandissimo uomo di teatro quando, vent'anni dopo Ponnelle, si accostò al mondo dell'opera solo per dire la sua sul comico di Rossini, riannodandone le fila con la commedia dell'arte. Sto parlando di Dario Fo e del suo geniale *Barbiere di Siviglia*, con quel turbinio di figuranti, maschere e azioni parallele, col proliferare continuo e immaginifico delle invenzioni. Ecco allora la stretta nel Finale primo, che Fo trasforma in una sorta di detronizzazione del potere (Bartolo sottoposto a ogni tipo di vessazione fino ad essere gettato in aria come un fantoccio), quasi a esaltare ciò che dell'ebbrezza musicale rossiniana poteva ricondurre al proprio mondo carnevalesco, dissacrante e liberatorio.<sup>2</sup> Prima e dopo lo spettacolo di Fo, diversi sono i video che continuano a conservare una loro ragione d'essere. Per esempio il *Barbiere* del Festival di Schwetzingen, imperdibile per la Rosina furbissima e d'impagabile spontaneità di Cecilia Bartoli: una Bartoli allora ventiduenne ma già

in odore dell'interprete di statura storica che sarebbe diventata, con quel suo fraseggiare capace di rendere espressive persino le virgole del testo.<sup>3</sup> Poi c'è la produzione del Metropolitan che, oltre al pirotecnico Rockwell Blake (viene reinserita l'aria di Almaviva "Cessa di più resistere"), sfoggia il Figaro di un grandissimo come Leo Nucci e il magnifico Basilio di Ferruccio Furlanetto;<sup>4</sup> mentre una superlativa Joyce di Donato, il Bartolo di Carlos Chausson e la calzante direzione di Bruno Campanella è ciò che più si apprezza nel *Barbiere* dell'Opéra di Parigi.<sup>5</sup> Quando però un direttore del calibro di Antonio Pappano, al Covent Garden, si trova tra le mani un cast d'eccezione, il quale, a sua volta, si cala in uno spettacolo che sprizza intelligenza e verve comica da tutti i pori, allora la produzione diventa un punto di riferimento inaggrabile. L'intelligenza dei registi Moshe Leiser e Patrice Caurier fu di valorizzare al meglio coloro che in quel momento erano i migliori interpreti dei rispettivi ruoli (da manuale, le scene tra i due grandi comici Alessandro Corbelli e Ferruccio Furlanetto, alias Bartolo e Basilio), traendo vantaggio dalle interazioni nate durante le prove a teatro, inconvenienti compresi: come l'incidente alla gamba che, nel costringere Joyce di Donato a cantare sulla sedia a rotelle, finì col favorirne l'identificazione con una Rosina smaniosa di liberarsi, donandole un surplus di grinta e spontaneità. Grande affiatamento poi tra la DiDonato e un Juan Diego Flórez che ci regala un "Cessa di più resistere" da brivido, entrambi imbattibili nell'esplosiva perfezione delle agilità; e che dire dell'attorialità scenico-vocale del gigantesco Bartolo/Corbelli o del Figaro carismatico, irriverente e vocalmente perfetto di Pietro Spagnoli? Il taglio surreale della regia raggiunge il culmine nel Finale primo, dove è la stessa scatola scenica a oscillare come una giostra, sbattendo qua e là personaggi e coro; ma è la direzione di Pappano a dar corpo alla "follia organizzata" rossiniana, infondendovi un brio che si alimenta ora di leggerezze a fior di pelle ora di folate travolgenti.<sup>6</sup>

Passando infine alla rete, troviamo due spettacoli imperdibili: uno è il *Barbiere* d'inarrestabile inventiva, vivacissimo e sorprendente, firmato da Damiano Michieletto per Ginevra e approdato a Parigi nel 2014; l'altro è il *Barbiere* sperimentale, nato per necessità in epoca Covid, con

cui Mario Martone ha inventato un nuovo genere al confine tra teatro, cinema, metateatro e metacinema, e che dunque non è un film-opera ma un film sul teatro d'opera, visto che la scena è costituita dal teatro stesso (vuoto di pubblico), giusto attraversato da una ragnatela di fili che tengono in gabbia Rosina e che tutti taglieranno, alla fine, con gesto liberatorio. Cambi di costumi a vista, sarte e maestranze che entrano nel gioco teatrale; inserzioni cinematografiche del direttore Daniele Gatti e di Andrzej Filonczyk (Figaro) che girano per Roma in scooter prima di arrivare alle prove; amarcord di filmati in bianco e nero del pubblico del Costanzi di sessant'anni prima: un grande spaccato sul mondo dell'opera che s'interseca con la messinscena di un *Barbiere* diretto da Gatti che, come un demiurgo, tenendo saldi a sé solisti e coro sparsi ovunque, può permettersi una stretta del Finale primo a rotta di collo, improvvise sospensioni e abbandoni lirici, alla guida di un cast che mette insieme tre giovani promettenti e i due pezzi da novanta Alessandro Corbelli e Alex Esposito.

1. Deutsche Grammophon 1972: Luigi Alva (Il conte d'Almaviva), Hermann Prey (Figaro), Teresa Berganza (Rosina), Enzo Dara (Bartolo), Paolo Montarsolo (Basilio), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direttore Claudio Abbado, regia Jean-Pierre Ponnelle. Image 1992: Richard Croft (Il conte d'Almaviva),
2. David Malis (Figaro), Jennifer Larmore (Rosina), Renato Capecchi (Bartolo), Simone Alaimo (Basilio), Netherlands Chamber Orchestra e Coro della Netherlands Opera, direttore Alberto Zedda, regia Dario Fo.
3. Arthaus 1988: Davide Kuebler (Il conte d'Almaviva), Gino Quilico (Figaro), Cecilia Bartoli (Rosina), Carlos Feller (Bartolo), Robert Lloyd (Basilio), Orchestra Sinfonica di Radio Stoccarda e Coro dell'Opera di Colonia, direttore Gabriele Ferro, regia Michael Hampe.
4. Deutsche Grammophon 1989: Rockwell Blake (Il conte d'Almaviva), Leo Nucci (Figaro), Kathleen Battle (Rosina), Enzo Dara (Bartolo), Ferruccio Furlanetto (Basilio), Orchestra e Coro del Metropolitan, direttore James Levine, regia Ralf Weikert.
5. Arthaus 2002: Roberto Saccà (Il conte d'Almaviva), Dalibor Jeniš (Figaro), Joyce DiDonato (Rosina), Carlos Chausson (Bartolo), Kristinn Sigmundsson (Basilio), Orchestra e Coro dell'Opéra national de Paris, direttore Bruno Campanella, regia Coline Serreau.
6. Erato 2009: Juan Diego Flórez (Il conte d'Almaviva), Pietro Spagnoli (Figaro), Joyce DiDonato (Rosina), Alessandro Corbelli (Bartolo), Ferruccio Furlanetto (Basilio), Orchestra e Coro della Royal Opera House, direttore Antonio Pappano, regia Moshe Leiser, Patrice Caurier.

## Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

*Professore ordinario*

*di Musicologia e Storia della musica presso  
l'Università degli Studi di Genova*

## Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE  
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI  
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale  
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare  
eventuali diritti di riproduzione per quelle  
immagini di cui non sia stato possibile  
reperire la fonte

Finito di stampare nel mese di settembre 2023  
presso CTG srl

© Copyright 2023, Teatro alla Scala

**Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 28 novembre 2022**

Lia Aassve	Matteo Colacelli	Lucia Landi	Anouk Petitot
Carlotta Adami	Manuela Victoria Colacicco	Sofia Leccese	Massimo Petternella
Teodora Costanza Alberti	Diana Colangelo	Matteo Leidi	Ludovica Maria Piattella
Antonio Alessandri	Marina Francesca Colombo	Mengqi Li	Chiara Piccini
Fabio Alessandri	Laura Patricia Correales	Cristina Lipeti	Marco Pieri
Anastasia Andreeva	Flavia Cristalli	Maria Lodolo D'Oria	Ludovica Pignarelli
Danilo Andreoli	Maria Luisa Crudo	Luca Loglio	Massimo Pilloni
Francesco Andronio	Maria D'Alessio	Alice Longo	Marinella Pizzoni
Vittorio Guido Anzuoni	Simone Dalbon	Arianna Lorusso	Francesco Politi
Federico Banchemo	Paolo Dalla Torre	Giovanni Luongo	Stefano Raisonì
Greta Barizza	di Sanguinetto	Stefano Madonna	Micol Reggianini
Timur Bashikov	Beatrice Damiani	Cristina Maino	Marie-Adeline Roger
Marina Basso	Federico De Antoni	Elisabetta Maria Malandra	Lina Paola Rojas León
Leonardo Bastelli	Giulia Camilla De Martini	Irene Malusà	Elena Ruzzier
Silvia Bazzi	Hildegard De Stefano	Elisa Matera	Alessandra Sacchi Nemours
Alessandro Bellini	Irene Degrassi	Emiliano Mazza	Giorgio Saibene
Thala Belloni	Giovanna Dessalvi	Francesca Mele	Roberto Franco Schiavo
Teresa Beltrani	Francesco Di Bono	Nicolas Meyer	Michele Pio Schiavone
Laura Bertola	Letizia Dolci	Melanie Meyredi	Elena Scrivo
Edward Blackburn	Martina Doria	Carlotta Missioli	Elena Snidero
Anouk Andrea Boni	Elena Dragone	Rossella Maria Molla	Francesca Sormani
Leonardo Bordin	Malakhovskaya	Charlotte Stella Molteni	Giuseppe Stillitano
Alessandro Borganti	Francesco Fabi Morelli	Matteo Monastero	Alfredo Stillo
Edoardo Bottacin	Eleonora Clara Fabris	Valeria Mongillo	Viola Tausani
Elena Brandani	Antonio Fanna	Alessio Moretti	Nikolett Torok
Alice Brignoli	Paolo Maria Farina	Virginia Mugnaioni	Pierfilippo Luigi Tortora
Anna Bronzi	Beatrice Fasano	Giulia Mulazzani	Melissa Toska
Camilla Bruché	Regina Fierro	Letizia Musella	Francesca Vacca
Marco Camillini	Alessandra Gambino	Margherita Musso Piantelli	Ginevra Valdetaro
Anna Cammi	Romeo Gasparini	Anna Nagai	Axel Vaudey
Alessandro Campara	Giulia Gentile	Denise Navarra	Maria Vittoria Venezia
Ana Lucia Canales Herrerias	Virginia Ghiggia	Chiara Negretti	Sara Ventura
Francesca Capicchioni	Alberto Emanuele	Bianca Luiza Nica	Silvia Vergani
Michelangelo Caprioli	Giacoboni	Joshua Nicolini	Federico Niki Vescovi
Daniele Capuzzi	Franco Paolo Giacoboni	Giacomo Niola	Roberta Vicidomini
Romy Nicole Carbone	Chiara Giambona	Eduardo Nuzzo	Alessandro Viola
Claire Cardinaletti	Riccardo Giampiccolo	Marianna Ovchintseva	Giada Visani
Giada Eleonora Carioti	Filippo Gianella	Dereck Ofofu Appiah	Valentina Volpe
Chiara Ludovica Carosi	Martina Giavino	Margot Originale Di Criscio	Jie Wang
Olivieri	Cecilia Gorla	Andrea Pagliara	Zhi Xin Wu
Giorgia Carrara	Paola Grandi	Simone Paiano	Andrea Zamparelli
Matilde Casadei	Riccardo Grandini	Elisabetta Agnese Panico	Federico Zavanelli
Davide Castelli	Jiaying Hu	Clara Papagno	Carmela Zelano
Rafael Castiglioni	Zixiang Hu	Margherita Pasini	Levani Zhorzholiani
Marco Cau	Laura Inghirami	Carola Passi	Gabriele Zoratti
Chiara Cavazza	Elena Ingletti	Caterina Pecori Giraldi	Giulio Zoratti
Eugenio Francesco	Chiara Kaufman	Fabio Pedroli	
Chiaravalloti	Yee Fei Koay	Giovanni Pellegrini	



MILANO per la SCALA

Ente Filantropico

## Vivi con noi la tua **passione** per il Teatro alla Scala.

Dal 1991 Milano per la Scala  
è la casa di chi ama  
e sostiene il Teatro.  
L'occasione unica per vivere  
da vicino una grande tradizione.

*Prove d'insieme, biglietti,  
incontri di approfondimento,  
visite guidate, mostre, eventi,  
scambi culturali, viaggi.*

### **Presidente Onorario**

Hélène de Prittwitz Zaleski

### **Presidente**

Giuseppe Faina

### **Vice Presidente**

Cecilia Piacitelli Roger

### **Consiglieri**

Carla Bossi Comelli, Laura Colombo Vago,  
Margot de Mazzeri, Aline Foriel-Destezet,  
Federico Guasti, Chiara Lunelli,  
Matteo Mambretti, Dominique Meyer,  
Francesco Micheli, Valeria Mongillo,  
Alessandro Gerardo Poli, Paolo M. Zambelli

### **Segretario Generale**

Giusy Cirrincione

### **Fondazione Milano per la Scala**

Via Clerici 5, 20121 MILANO  
tel. 02.7202.1647  
[fondazione@milanoperlasca.it](mailto:fondazione@milanoperlasca.it)



Iscriviti a  
Milano per la Scala!