

Il progetto della Società dell'Opera Buffa viene realizzato grazie al convinto sostegno di:



Regione Lombardia, Assessorato alla Cultura
Regione Lombardia, Direzione Generale Attività Produttive



Provincia di Lecco, Assessorato alla Cultura



Provincia di Pavia, Assessorato alla Cultura



Comune di Lecco, Assessorato alla Cultura

e all'illuminato mecenatismo di:

Fondazione Cariplo



PHILIP MORRIS COMPANIES INC.
NEW YORK

L'opera è stata realizzata in coproduzione con:



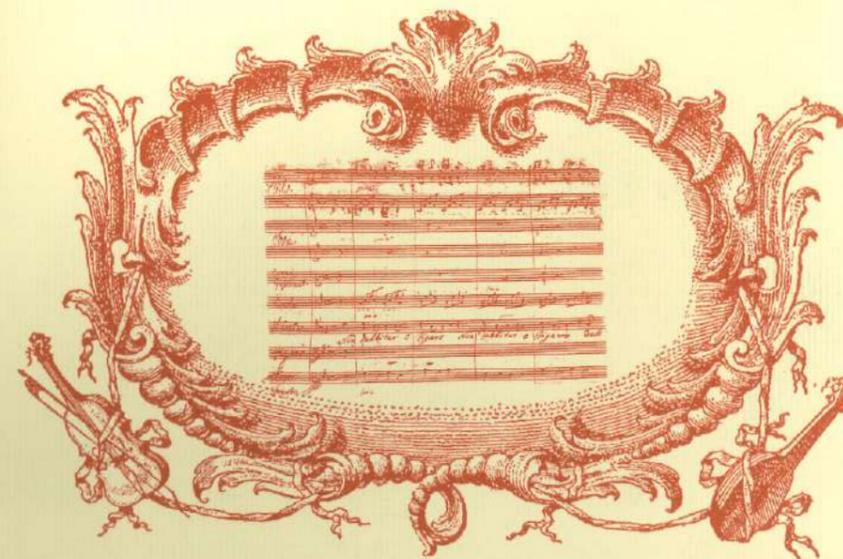
Teatro Franco Parenti
di Milano

Si ringrazia il Teatro Fraschini di Pavia
per l'ospitalità durante le prove e l'allestimento dell'opera

Si ringrazia Giorgio Armani per la realizzazione dei costumi

Si ringrazia Duma Tau di Silvia Urso per i tessuti

In copertina: incipit del duetto "Non dubitar, o Figaro", Atto Primo, Scena VI.



IL BARBIERE DI SIVIGLIA

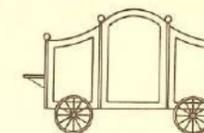
ovvero

LA PRECAUZIONE INUTILE

Dramma giocoso in quattro atti
su testo attribuito a Giuseppe Petrosellini
liberamente ispirato a *Le Barbier de Séville*
di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

Musica di
GIOVANNI PAISIELLO

a cura di
FILIPPO POLETTI



LA SOCIETÀ DELL'OPERA BUFFA
MILANO 1998

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

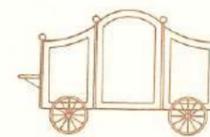
ovvero

LA PRECAUZIONE INUTILE

Dramma giocoso in quattro atti
su testo attribuito a Giuseppe Petrosellini
liberamente ispirato a *Le Barbier de Séville*
di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

MUSICA DI GIOVANNI PAISIELLO

a cura di
FILIPPO POLETTI



LA SOCIETÀ DELL'OPERA BUFFA
MILANO 1998



Proprietà artistica e letteraria riservata

La presente pubblicazione non può essere adattata, tradotta o riprodotta, anche parzialmente e per uso interno o didattico, senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore

Copyright by
La Società dell'Opera Buffa
Associazione culturale
Corso Venezia 18 - 20121 Milano
1998

INDICE

7	FRANCESCO RUSSO	La genesi del <i>Barbiere di Siviglia</i>
11	FILIPPO POLETTI	Il <i>Barbiere</i> di Paisiello: le ragioni di un successo
15	FRANCESCO BLANCHETTI	La partitura del <i>Barbiere</i> : un caso atipico nella produzione di Paisiello
17	MASSIMILIANO LOCANTO	Profilo biografico di Giovanni Paisiello
21	ENRICO ERCOLE	La trama del <i>Barbiere</i>
23	FILIPPO POLETTI	Nota al libretto
25	MASSIMILIANO LOCANTO	Trascrizione del libretto

Francesco Paolo Russo

LA GENESI DEL *BARBIERE DI SIVIGLIA*

Formatosi musicalmente in uno dei celebri conservatori napoletani sotto la guida dei maestri Durante, Abos e Cotumacci, Giovanni Paisiello aveva intrapreso, al pari dei suoi giovani colleghi operisti Cimarosa e Piccinni, una intensa carriera teatrale che lo aveva visto rapidamente trionfare in molti teatri italiani e in particolare in quelli napoletani con opere quali *La frascatana* (su libretto di Filippo Livigni), *L'idolo cinese*, *Il Socrate immaginario* (su libretti di Giambattista Lorenzi). Fu proprio il successo riscosso da quest'ultimo lavoro che permise al musicista tarantino di accedere al suo primo prestigioso incarico presso una delle corti più importanti d'Europa: San Pietroburgo. Collaboratore alla stesura del libretto del *Socrate immaginario* fu Ferdinando Galiani, gran frequentatore dei salotti letterari di mezza Europa e affidatario di vari ed importanti incarichi diplomatici presso la corte napoletana, che ne sostenne con forza la candidatura – tramite l'amico Friedrich Melchior Grimm – presso Caterina II, la zarina di tutte le Russie. L'occasione sembrava infatti quanto mai propizia per la vacanza del posto di musicista di corte che Tommaso Traetta aveva lasciato qualche mese prima. Contattato direttamente dalla corte russa, Paisiello si impegnava a scrivere drammi seri ad uso dei teatri imperiali oltre che a sovrintendere agli spettacoli musicali che regolarmente vi si tenevano. Giunto a San Pietroburgo nel mese di ottobre del 1776 egli si rese conto ben presto del pressante lavoro al quale avrebbe dovuto fare fronte: gli fu infatti dapprima imposto di riorganizzare la compagine orchestrale rimasta pressoché immutata dai tempi di Baldassarre Galuppi, poi di provvedere al reclutamento di nuovi cantanti in grado di esibirsi in prove di estremo virtuosismo canoro, quindi, come nuovo e più gravoso onere, gli fu poi imposto di mettere da parte la composizione delle opere serie, suo principale impegno secondo quanto sottoscritto inizialmente nel contratto, per intraprendere la scrittura di opere comiche più gradite alla corte di San Pietroburgo. Il musicista accontentò la zarina solo nel 1779 al prezzo di un congruo aumento degli emolumenti, ma si trovò a dover affrontare alcuni seri problemi organizzativi. Nel 1777 l'improvvisa scomparsa di Marco Coltellini, poeta di corte ed attivo collaboratore del musicista fino a quella data, costrinse Paisiello a rivolgersi con insistenza agli amici residenti in Italia per ottenere dei buoni testi da mettere in musica. Da una serie di lettere a Ferdinando Galiani, possiamo renderci conto delle difficoltà incontrate nell'ottenere una collaborazione in tal senso; considerando sia le precise esigenze espresse dalla zarina sia le maestranze a sua disposizione, egli così scriveva a Galiani chiedendo un aiuto per la composizione di un testo da musicare: «Quello poi che dovrà raccomandarglisi è la brevità perché non deve durare più di un'ora e mezza, e se sarà più breve più si farà onore. Non deve essere che in un solo atto, o pure due, solamente a cinque o quattro personaggi, i caratteri dei quali glieli spiegherò qui sotto, e che attualmente sono al servizio di questa imperial corte. Un buffo caricato il quale fa eccellentemente la parte di vecchio, di padre, di tutore geloso, di filosofo [Baldassarre Marchetti]. Un secondo buffo caricato, il quale lo può paragonare a Gennaro Luzio [Giovanni Battista Brocchi]. Il tenore può paragonarlo a Grimaldi [Guglielmo Jermolli]. Abbiamo una buffa che fa eccellentemente qualunque carattere caricato [Anna Davia de Bernucci]. Abbiamo un'altra donna la quale recita il mezzo carattere [Caterina Gibetti], la quale fa la parte eguale con l'altra; e questo glielo avviso acciò che il poeta possa regolarsi per la distribuzione dei pezzi di musica, acciò una non possa dire

che ha meno dell'altra. Eccogli descritta la compagnia che si trova qui al servizio, onde sopra di questi caratteri deve il poeta travagliare. Gli avverto, pochi, pochissimi recitativi, perché non s'intende la lingua; pezzi di musica quanti ne vuole, in arie, cavatine, duetti, terzetti e finali all'uso di Napoli: che vi siano dentro degli accidenti. Il libro deve essere tutto in lingua italiana, ma che non sia un basso comico: basta che sia di carattere. Sicché in tutto sono due donne e tre uomini, tutti eccellenti per eseguire i caratteri descrittigli».

Una tale quantità di dettagli fornita dal musicista riguardo alla stesura del testo musicale ci induce a considerare la lettera a Galiani come una sorta di manifesto dell'operismo russo di corte, ai dettami del quale l'autore del testo doveva evidentemente aderire. Poiché, per ragioni a noi sconosciute, l'invio dei libretti da Napoli tardava ancora mentre più pressanti diventavano le richieste della corte russa, Paisiello fu costretto a ripresentare i suoi maggiori successi tagliati e rielaborati per venire incontro agli usi teatrali locali.

È all'interno di questa ricerca di un testo originale da musicare che va collocata anche la fortunata realizzazione del *Barbiere di Siviglia*. La commedia di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, prima *pièce* di una trilogia comprendente *Les noces de Figaro* e *La mère coupable*, era andata in scena a Parigi il 23 febbraio 1775 ottenendo un sonoro insuccesso capovolto in trionfo già dopo la seconda rappresentazione, trionfo a cui aveva fatto seguito una vorticosa diffusione della commedia nei principali teatri di corte europei. Pur riproponendo un soggetto caro al teatro del tempo suo, e anche all'opera buffa coeva, — quello del tutore burlato dal giovane amante della pupilla con l'aiuto del servo astuto — Beaumarchais ne tentava una palingenesi nel superamento del carattere farsesco e volgare, trasformando ciò che era semplicemente farsa in pura commedia.

La prima rappresentazione del *Barbier* francese a San Pietroburgo è stata datata da Robert-Aloys Mooser al 2 luglio del 1780, data che segna il debutto sulle scene della capitale russa della compagnia teatrale francese dei "Petits comédiens du Bois de Boulogne". Tale compagnia, forse diretta dalla celebre Marie-Thérèse Maillard (e della quale si ignorano gli altri componenti) si stabilì nel vecchio Teatro al Ponte Rosso a ridosso della Neva, dando inizio alla sua attività proprio con il *Barbier de Séville* di Beaumarchais. Fu probabilmente la forte risonanza che ebbe la rappresentazione pietroburchese ad indurre il compositore tarantino a tentare una riduzione per il teatro musicale. Tradizionalmente attribuita all'abate romano Giuseppe Petrosellini, della riduzione librettistica della commedia francese in realtà non si conosce l'autore. Nemmeno le numerose lettere inviate a Ferdinando Galiani dallo stesso Paisiello — documenti unici, in grado come si è visto di testimoniare il lavoro di Paisiello alla corte di Caterina II — chiariscono completamente la questione. Al contrario, soprattutto una missiva del febbraio 1783 induce a credere che il musicista abbia cooptato nell'operazione qualche personalità letteraria locale, intervenendo egli stesso nella scelta dei pezzi da musicare: «Quest'opera (come credo il signor Consigliere sappia) è una commedia francese del signor Beaumarchais, ed io l'ho fatta tradurre in versi in lingua italiana. Spero le piacerà la distribuzione dei pezzi di musica da me fatta, ma non sarà contento della poesia, avendo dovuto uniformarmi alla necessità della mancanza che qui abbiamo di poeti». Che il libretto fosse stato scritto da qualcuno vicino al musicista o comunque dell'*entourage* della corte di Caterina sembrano esserne testimoni i segni di numerosi ripensamenti presenti nella partitura autografa. In particolare, la prima scena dell'atto terzo durante la quale il Conte d'Almaviva tenta di avvicinare Rosina travestito da baccelliere, resa magistralmente da Paisiello con il celebre duetto "Pace e gioia", fu completamente riscritta dopo un ripensamento del musicista dovuto alla scarsa efficacia che la stessa scena sembrava avere in veste di recitativo.

Ad ogni modo il *Barbiere di Siviglia*, ridotto in quattro atti di circa mezz'ora l'uno e con un'unica cesura, con i recitativi ridotti all'essenziale e con una sapiente organizzazione drammaturgico-musicale, andò in scena al Teatro di Corte il 26 settembre 1782. Nulla purtroppo, allo stato attuale degli studi, è dato sapere dell'esito della serata. Tuttavia la pronta diffusione della partitura in Italia (Caserta, Teatro di Corte 1783) e soprattutto a Vienna (Burgtheater 1783) aprì la strada ad una serie di produzioni operistiche in grado di lasciare un decisivo segno nelle sorti del teatro musicale europeo del periodo. Sull'onda del successo ottenuto dal *Barbiere* paisielliano a Vienna in quelle date, Lorenzo Da Ponte e Wolfgang Amadeus Mozart potevano dare inizio alla loro collaborazione fermandosi sulla seconda giornata della trilogia di Beaumarchais: *Le nozze di Figaro*.

Filippo Poletti

IL BARBIERE DI PAISIELLO: LE RAGIONI DI UN SUCCESSO

Nella storia del teatro settecentesco il *Barbier de Séville ou la précaution inutile* rappresenta un caso di successo clamoroso, dal momento che, più di ogni altra commedia, esso attirò l'attenzione di molti compositori. Scritta da Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais nel 1775, la vicenda del barbiere Figaro venne posta in musica da musicisti di diversa nazionalità, tra i quali si ricordano Antoine-Laurent Baudron (1775), Johann André (1776), Friedrich Ludwig Benda (1776), Giovanni Paisiello (1782), Johann Abraham Peter Schulz (1786), Nicolò Isouard (1796), Francesco Morlacchi (1816), Gioachino Rossini (1816) e Henry Rowley Bishop (1818). Tuttavia, per il successo ottenuto e l'assoluta dignità artistica, su tutti gli adattamenti musicali dominano quelli di Paisiello e di Rossini.

Messo in scena per la prima volta al Teatro Imperiale di Corte dell'Ermitage il 26 settembre del 1782, *Il Barbieri di Siviglia* di Paisiello venne accolto in Russia con grandissimo favore, consolidato in parte dal successo altrettanto splendido incontrato qualche anno prima dall'allestimento pioburghese (2 luglio 1780) della *pièce* di Beaumarchais a cura della compagnia teatrale dei "Petits comédiens du Bois de Boulogne". A partire dall'anno successivo (1783) alla prima rappresentazione di San Pietroburgo, il dramma paisielliano conobbe un'immensa fortuna, rimanendo per più di trent'anni l'opera buffa più richiesta e apprezzata in tutta Europa, assieme al celebratissimo *Matrimonio segreto* (1792) di Domenico Cimarosa. Il favore di cui godette questo dramma giocoso è testimoniato da una serie ininterrotta di riprese nelle capitali principali della musica europea: nel 1783 a Vienna, nel 1784 a Praga e Versailles (in francese con i testi originali di Beaumarchais), nel 1785 a Brunswick, Kassel (in francese), Lille (in francese), Mannheim (in tedesco), Pressburg (in tedesco), Ratisbona e Varsavia, nel 1786 ad Amsterdam (in tedesco), Colonia (in tedesco) e Liège (in francese), nel 1787 a Madrid (in spagnolo), nel 1788 a Berlino (in tedesco) e Norimberga, nel 1789 a Londra, nel 1790 a Marsiglia e San Pietroburgo (in russo), nel 1791 a Lisbona, nel 1793 a Bruxelles (in francese), nel 1794 a Baltimore (in inglese), nel 1796 a Barcellona, nel 1797 a Stoccolma (in svedese) e nel 1805 a Wilna (in polacco).

La risonanza internazionale dell'opera di Paisiello fu tra le cause dell'insuccesso iniziale della versione rossiniana, andata in scena per la prima volta a Roma (Teatro Argentina) il 20 febbraio del 1816. Il timore reverenziale per l'autorità paisielliana indussero Rossini a fare «di nuovo interamente» versificare il *Barbier de Séville* da Cesare Sterbini, riadattandone il titolo in *Almaviva ossia L'inutile precauzione*. Solo dopo la morte di Paisiello (5 giugno 1816), in occasione dell'allestimento bolognese dell'agosto del 1816, il capolavoro di Rossini comparve con il titolo più comune di *Barbiere di Siviglia*, per oscurare, nell'arco di poco tempo, la fama del fortunato dramma paisielliano.

Per spiegare l'enorme diffusione dell'opera di Paisiello, è necessario ricorrere a considerazioni di carattere storico ed estetico, focalizzando l'attenzione su due fenomeni musicali della metà del Settecento, rispettivamente la fortuna internazionale dell'opera comica italiana e l'affermazione del gusto sentimentale e *larmoyant*.

Sotto il profilo storico, il *Barbiere* costituisce uno dei punti di arrivo del genere buffo napoletano, passato, nel corso del secolo XVIII, dalla fase di prodotto locale con libretto in dialetto a quella di prodotto internazionale in italiano, dotato di un impianto drammaturgico simile a quello dell'opera seria



Il Barbieri di Siviglia: frontespizio della partitura autografa della prima rappresentazione pioburghese (1782).

contemporanea (suddivisione in arie, duetti, terzetti e concertati finali) e di una chiara ripartizione dei ruoli vocali (la pupilla oppressa, soprano; il tutore geloso, basso; l'innamorato, tenore di mezzo carattere; e il *deus ex machina*, baritono). A questa fase matura dell'opera comica, databile alla seconda metà del Settecento, corrispose il periodo di sua maggiore diffusione in tutti gli stati europei. Un esempio della fortuna del genere buffo maturo è rappresentato proprio dalla Russia, dove nel corso dei regni di Elisabetta Petrovna (1741-1761) e di Caterina II (1762-1796) si avvicendarono senza interruzione i nomi più celebri che l'Italia dava alle scene musicali europee: tra questi basterà citare Baldassarre Galuppi, Tommaso Traetta, Giuseppe Sarti e Domenico Cimarosa. Grazie a costoro furono rappresentati in terra russa alcuni dei titoli più importanti del repertorio comico, per compiere, anche in campo musicale, quell'allacciamento all'occidente che dal tempo dello zar Pietro il Grande (1689-1725) era nelle intenzioni della grande Russia. Lo stesso Paisiello soggiornò in Russia dal 1776 al 1784, producendosi in opere comiche di grande successo, come ad esempio *I filosofi immaginari* (1779) e, per l'appunto, *Il Barbiere di Siviglia* (1782). Evitando d'indugiarsi su un libretto in dialetto napoletano, intrecciato con argomenti popolareschi e allusioni a fatti e a personaggi locali, e adottando un impianto drammaturgico articolato in quattro atti, il *Barbiere* mostrò alla corte di Caterina II tutta la consapevolezza stilistica dell'opera buffa cosmopolita, unitamente alla ricerca di un'aristocrazia e di un'eleganza di forme del tutto estranee alla commedia dell'arte della prima metà del Settecento.

Oltre che alla popolarità internazionale del genere buffo, la circolazione vorticosamente del *Barbiere* si deve anche attribuire alla totale adesione dell'opera paisielliana al gusto sentimentale, imperante in Europa tra il 1760 e il 1780 ed espresso in musica dal trionfo della melodia. La stessa nozione di semplicità e di piacevolezza melodica, trovò applicazione nei giudizi sull'opera di Paisiello, svolti rispettivamente dal francese Alexandre-Étienne Choron (1811) e dall'italiano Gennaro Grossi (1819). Nel suo *Dictionnaire historique des musiciens* Choron così elogiò le qualità musicali di Paisiello, facendo propri i canoni estetici esposti da Jean-Jacques Rousseau nel *Dictionnaire de musique* (1767): «Le qualità che caratterizzano la sua musica sono una grande fertilità d'invenzione straordinaria e una facilità felicissima nel trovare dei motivi pieni di naturalezza e di originalità; un talento unico a svilupparli per via della melodia medesima e ad abbellirli di dettagli sempre interessanti; una condotta sempre piena di estro e di saviezza; un gusto, una grazia e una freschezza di melodia, per le quali ha sorpassato di molto gli altri compositori e ha servito da modello a tutti coloro che hanno faticato dopo di lui. Il suo stile, semplicissimo e senza alcuna affettazione di scienza, è sempre corretto ed elegante; i suoi accompagnamenti, sempre nitidi e chiari, sono a un tempo stesso brillanti e pieni d'effetto». Sulla falsariga di Choron, nella *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* anche Grossi rilevò la semplicità e la forza del sentimento dell'arte paisielliana: «la feconda originalità del Piccini, rassomigliante al Tiziano; la gioconda facilità del Sacchini, eguale al Correggio, la vivace novità del Paisiello s'insinuano al cuore; ma l'eminenti qualità di quest'ultimo d'unir sempre alla verità delle idee, all'unità del pensiero, alla convenienza dello sviluppo il pregio della naturalezza, gli fa acquistare il nome di Domenichino della musica».

In nome del *bon goût* illuminista e in aperta opposizione alla poetica statica, falsa e pomposa dell'opera seria barocca, entrambe queste testimonianze esemplificano la coscienza musicale dell'epoca, che vedeva in Paisiello un esponente dell'esperienza preromantica, garbata e sentimentale, abilmente sintetizzata in musica dalla *Cecchina ossia La buona figliola* (1760) di Niccolò Piccini e in letteratura dalla *Nouvelle Héloïse* (1761) di Jean-Jacques Rousseau. In Paisiello l'elemento comico internazionale si sposò dunque con quello patetico, finendo per concentrare l'attenzione del compositore sulla for-

za caratterizzante dei personaggi rappresentati. La mobilità sentimentale di Rosina e del Conte d'Almaviva trovò così espressione nella semplicità e nella *sensiblerie* delle architetture melodiche, che fecero del *Barbiere* l'opera buffa più amata del secolo XVIII.

Appendice

La tabella riporta la cronologia degli allestimenti del *Barbiere* di Paisiello, ordinati secondo la data in cui il dramma giocoso venne rappresentato.

La cronologia, lungi dall'essere completa, si arresta al 1816, anno della morte di Paisiello e, contemporaneamente, della prima rappresentazione (Roma, Teatro Argentina) della commedia *Almaviva ossia L'inutile precauzione* di Gioachino Rossini, la cui straordinaria fama avrebbe finito per oscurare l'opera di Paisiello, senza tuttavia riuscire a farla scomparire dal repertorio operistico internazionale.

L'elenco cronologico è stato ricostruito sulla base dei seguenti repertori: *Un almanacco drammatico. L'indice de' teatrali spettacoli 1764-1823*, a cura di Roberto Verti, Pesaro, Fondazione Rossini, 2 voll., 1996; Alfred Loewenberg, *Annals of opera 1597-1940*, Genève, Societas Bibliographica, 2 voll., 1943; Umberto Manferrari, *Dizionario universale delle opere drammatiche*, Firenze, Sansoni, 3 voll., 1954-1955; Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*, Cuneo, Bertola & Locatelli, 5 voll., 1990-1992. Tale elenco è stato poi integrato con un'ulteriore indagine sui principali fondi di libretti per musica conservati nelle biblioteche italiane.

1782	– Trieste	– Napoli	1790
– San Pietroburgo	– Varsavia	– Parma	– Lucca
		– Venezia	– Marsiglia
		– Vienna	– Mosca
1783	1786		– Parigi
– Caserta	– Amsterdam		– Piacenza
– Vienna	– Barcellona	1788	– San Pietroburgo
	– Colonia	– Berlino	
1784	– Cremona	– Firenze	
– Parigi	– Liège	– Mantova	1791
– Praga	– Milano	– Milano	– Lisbona
– Torino	– Novara	– Napoli	– Marsiglia
– Versailles	– Parma	– Norimberga	– Mosca
– Vienna	– Ratisbona	– Reggio Emilia	– San Pietroburgo
	– San Pier d' Arena	– Senigallia	– Vicenza
1785	– Trieste	– Vercelli	
– Brunswick	– Vienna	– Vienna	1792
– Kassel			– Lisbona
– Lille			– Vienna
– Mannheim	1787	1789	
– Monza	– Bologna	– Londra	1793
– Padova	– Ferrara	– Parigi	– Bruxelles
– Pressburg	– Firenze	– Pavia	– Palermo
– Ratisbona	– Madrid	– Verona	– Parigi
	– Monza	– Vienna	

- Reggio Emilia	1797	1799	1807
- Vienna	- Barcellona	- Imola	- Milano
	- Crema		
1794	- Lisbona	1800	1808
- Baltimore	- Lodi	- Madrid	- Livorno
	- Milano	- Milano	- Verona
1795	- Mosca	- Venezia	
- Lisbona	- Padova		
- Pisa	- San Pietroburgo	1804	1809
	- Stoccolma	- Firenze	- Firenze
1796		- Vienna	
- Barcellona	1798		1810
- Bastia	- Firenze		- Parigi
- Genova	- Lisbona	1805	
- Lisbona	- Novara	- Wilna	1811
- Madrid			- Milano
- Vienna			



Il Barbiere di Siviglia: Atto Primo, Scena III, duetto di Rosina e di Bartolo.

Francesco Blanchetti

LA PARTITURA DEL BARBIERE: UN CASO ATIPICO NELLA PRODUZIONE DI PAISIELLO

Il *Barbiere di Siviglia* rappresenta un caso singolare nella produzione comica di Paisiello. Favorita dalla notorietà della fonte letteraria e dalla risonanza derivata da una committenza illustre – quella della corte imperiale russa – l'opera circolò ampiamente sulle scene teatrali di tutta Europa fino ad Ottocento inoltrato e godette di consensi forse anche superiori ai suoi meriti. Più tardi, durante il secolo scorso, l'affermazione del *Barbiere* di Rossini finì paradossalmente per giovare alla fortuna postuma del lavoro paisielliano, gettando su di esso un fascio di luce riflessa e garantendogli lo status di "primo Barbiere", di precedente illustre, come dimostra l'edizione a stampa allestita a Firenze nel 1868 (caso più unico che raro di edizione di un'opera settecentesca italiana durante l'Ottocento). Il *Barbiere* rimase così uno dei pochissimi titoli ai quali fu consegnata la conoscenza diretta di Paisiello, e come tale ha goduto di una posizione privilegiata anche in tempi recenti, che hanno visto un rinnovato interesse per il repertorio preromantico. Una nuova edizione (da Ricordi, 1960) e un discreto numero di allestimenti moderni (un paio dei quali accompagnati da incisione discografica) hanno perpetuato l'idea del *Barbiere* come opera paisielliana per eccellenza. Si tratta in realtà di un'immagine falsata: il "dramma giocoso" del 1782 è lavoro tutto sommato atipico all'interno del corpus paisielliano, così come nel quadro delle convenzioni operistiche dell'epoca. L'intento di seguire passo passo il *Barbier de Séville* di Beaumarchais indusse musicista e librettista a proporre un insolito taglio dell'opera in quattro atti (in seguito ridotti a due nella successiva circolazione europea del lavoro) e a sfolire drasticamente i pezzi d'assieme, dal momento che la fonte francese ne presentava solo a tratti l'occasione. Manca così la consueta introduzione a più voci e persino un finale d'atto a metà dell'opera. L'assenza viene parzialmente compensata da un buon numero di piccoli pezzi d'assieme (duetti e terzetti), ma gli unici concertati di ampie dimensioni sono il quintetto del terzo atto e il finale dell'opera. Paisiello, che nel corso di una ormai quasi ventennale carriera compositiva aveva dato un impulso decisivo allo sviluppo dei concertati d'azione in seno all'opera buffa, deve ora limitarsi a giocare le sue carte nei pochi momenti che gli sono concessi. Fedele alla propria maniera maturata negli anni napoletani, egli conferma la sua estrema abilità nel sostenere musicalmente il dipanarsi dell'azione facendo leva su un discorso orchestrale mobilissimo e scattante. Il musicista si distacca invece dalle proprie abitudini stilistiche negli episodi polifonici: la carica di sfrenato vitalismo che spesso contraddistingue il contrappunto teatrale di Paisiello non lascia infatti che poche tracce nel *Barbiere* (se ne trovano solo nella "stretta" del quintetto, con Bartolo furente per aver scoperto l'inganno, e in occasione del motto finale sulla "inutil precauzione" intonato a sette voci). Negli altri passi di polifonia il musicista rinuncia invece all'eccitazione ritmica e propende per una giocosità più lieve. Così, quando poco prima dell'epilogo Don Basilio viene convinto da una borsa di denaro a tener le parti del Conte, il commento degli altri personaggi ("quello è un peso che fa dir di sì!") si risolve in un sottile gioco di incastri tra le voci; e in precedenza, nel primo terzetto, gli sbadigli e gli starnuti dei due servi interrogati da Don Bartolo perdono ogni residuo connotato da commedia dell'arte e danno vita a calibrate simmetrie tra le linee vocali e quelle strumentali. Si direbbe che Paisiello voglia di proposito rinunciare alla comicità chiasiosa e caricata di certi suoi lavori precedenti: in altre parole, a quel carattere «trop napolitain» che l'abate Galiani gli attri-

buiiva in una sua lettera del 1773. Qualcosa di quella comicità si ritrova piuttosto nei pezzi solistici. La parte di Don Bartolo ne è soprattutto contagiata, là dove (vedi l'aria "Veramente ho torto, è vero") Paisiello mette in rilievo la rabbia goffa e impotente del personaggio con scatti e impennate della voce che sembrano portare al parossismo la nervosità di segno di ascendenza pergolesiana. Altri brani destinati ai "buffi caricati" (come l'aria della calunnia di Don Basilio o i pezzi di Figaro) restano invece entro i confini di una generica vivacità, facendo rimpiangere la varietà di motivi e la mobilità armonica del miglior Paisiello napoletano.

Non è comunque nell'elemento comico che si trova il baricentro del *Barbiere* paisielliano, bensì in quello sentimentale, che circola ampiamente nelle arie come nei concertati, coinvolgendo i personaggi del Conte e soprattutto di Rosina. Il tenerissimo commiato dei due amanti alla fine del terzetto dell'atto secondo, mentre Don Bartolo borbotta fra sé e sé i propri sospetti, rappresenta un momento di forte risonanza emotiva, tanto più sorprendente in quanto non ricavato da Beaumarchais, ma frutto di una scelta originale del musicista e del suo poeta. Proprio l'accento posto sul versante affettuoso della vicenda finisce col fare di Rosina la vera protagonista dell'opera (ben più di un Figaro che non va molto oltre il ruolo del servo da commedia dell'arte). La sua presenza in scena si traduce sempre in pagine di delicato lirismo, fin dal pezzo di sortita (il duetto con Bartolo), dove il dialogo della voce con il flauto solo anticipa certi momenti memorabili della *sensiblerie* paisielliana, come la cavatina della *Nina* o l'inizio di *Elfrida* (opera, quest'ultima, riscoperta di recente). Anche la scintillante esibizione canora di fronte al finto maestro di musica, nel terzo atto ("Già riede primavera"), con clarinetto e fagotto concertanti, racchiude una sezione centrale di struggente malinconia, in tonalità minore, nella quale la pregnanza dell'invenzione melodica e armonica riscatta la banalità arcadica del testo. La vocazione lirica del personaggio trova il suo culmine nella cavatina che chiude il secondo atto. Il brano appartiene ad un tipo d'aria assai diffuso nell'opera buffa e seria del secondo Settecento, vale a dire il lamento amoroso in mi bemolle maggiore, con gli strumenti a fiato posti in evidenza a dialogare con la voce. Pur adeguandosi a modelli preesistenti, Paisiello detta qui una delle pagine più ispirate del suo teatro, alla quale guardò certamente anche Mozart, scrivendo, quattro anni dopo, la cavatina della Contessa nelle *Nozze di Figaro*.

PROFILO BIOGRAFICO DI GIOVANNI PAISIELLO

È una fortuna che Giovanni Paisiello ci abbia lasciato un resoconto completo della propria vita in un breve scritto redatto per il *Dictionnaire historique des musiciens*, pubblicato a Parigi nel 1811 da Alexandre-Étienne Choron. La sua presenza in questo lessico e le continue richieste di notizie sul proprio conto da parte di diversi altri biografi, mostrano come, ancora in vita, il compositore fosse già considerato figura di capitale importanza storico-musicale. Effettivamente pochi compositori beneficiarono durante la loro vita di una fama e di un successo simili a quelli di Paisiello: per più di mezzo secolo la sua arte corrispose perfettamente ai gusti dell'aristocrazia, degli intenditori, del popolo, contribuendo moltissimo all'enorme fortuna dell'opera napoletana tardo-settecentesca.

Dai potenti d'Europa, per molti dei quali prestò servizio, Paisiello fu stimato e conteso. Maria Teresa di Borbone, figlia di Ferdinando IV e moglie dell'imperatore Francesco II, chiudeva le sue lettere al musicista firmandosi «Vostra affezionata Teresa». Napoleone Bonaparte era ancora un giovane ufficiale quando, nel romanzo *Clisson et Eugénie*, manifestava il suo amore per la musica di Paisiello, e molti anni dopo, nel 1802, compì un notevole sforzo diplomatico per averlo al proprio servizio in Parigi. La zarina Caterina II, pur non essendo particolarmente interessata alla musica, nutriva un'autentica predilezione per quella di Paisiello, come mostrano alcuni aneddoti che ci sono stati tramandati. Altro grande estimatore del musicista napoletano era Giuseppe II, al quale si deve in grossa misura l'enorme fortuna di Paisiello nella Vienna imperiale di fine secolo.

Le attestazioni di stima da parte degli uomini di cultura del tempo sono innumerevoli. Metastasio si rivolgeva al compositore come al «mio tanto amato quanto ammirato signor Paisiello», o all'«impreggiabile signor Paisiello». Tra i musicisti, Simone Mayr lo definiva «principe di tutti i compositori»; Mozart, che lo incontrò per la prima volta a Napoli nel 1770, provava a tal punto stima per lui, da sottoporre al suo giudizio una delle proprie composizioni preferite. Jean Lesueur, che pure era considerato musicista estremamente lontano dalle tendenze di Paisiello, definiva il compositore napoletano «primo lume della musica di questo secolo» e i suoi lavori «modelli di sentimento, di verità, di scienza vera». Grande ammiratore di Paisiello fu Melchior Grimm, enciclopedista e fine critico d'arte. Come portatrice dei valori più genuini della vocalità italiana, la musica di Paisiello non poteva che essere apprezzata dagli intellettuali illuministi, strenui sostenitori dei musicisti italiani come i soli a essere in grado di inventare melodie piacevoli e naturali. Ma l'esaltazione della purezza e della semplicità, la celebrazione rousseauviana del *retour à la nature*, trovavano corrispondenza, più che in ogni altro compositore italiano, nella grazia e nell'eleganza della melodia di Paisiello, e in quel lato patetico-sentimentale, a volte pienamente sincero, del suo temperamento. La «divina semplicità» di Paisiello colpiva ancora Goethe, il grande maestro del primo romanticismo europeo, che s'interessò perfino di tradurre in tedesco e far rappresentare a Weimar *Il Socrate immaginario*.

La qualità della musica di Paisiello che emerge costantemente dalle entusiastiche descrizioni dell'epoca, è la grazia, la naturalezza e l'originalità della melodia, unite a una grande capacità di sviluppo delle sue singole idee. Secondo Stendhal, «... la maniera ben rimarchevole di Paisiello è di ripetere parecchie volte il medesimo tratto di canto con grazie nuove che lo fanno entrare sempre più addentro nel-

l'anima dello spettatore»; e ancora: «la sua grazia è quella del Correggio, tenera, raramente piccante, ma seducente, ma irresistibile». La tradizione di istituire un parallelo con grandi pittori del passato, si ritrova ancora nei giudizi dello scrittore François De Villars, che nel 1866 paragona le dolci linee melodiche di Paisiello ai dipinti del Beato Angelico.

Inevitabilmente tanta fortuna e tanta ammirazione scemarono, nel corso dell'Ottocento, col sopraggiungere della nuova sensibilità musicale romantica e con la perdita di interesse da parte del pubblico verso l'opera buffa di stampo settecentesco. Già nel 1810 il Talleyrand scriveva a Paisiello, non senza lungimiranza: «... sono sicuro che non tarderà a tornare il vero gusto della musica, dal quale ci siamo di molto allontanati. Allora i vostri spartiti saranno ammirati più di quello che lo furono nella loro novità».

I primi anni (1740-1763)

Giovanni Gregorio Cataldo Paisiello nasce il 9 di maggio del 1740 a Roccaforzata, nei pressi di Taranto, terzo di cinque figli di Francesco Paisiello e Grazia Antonia Fuggiale. All'età di cinque anni, per volere del padre, il piccolo comincia il corso elementare nella scuola dei Gesuiti di Taranto. Ben presto il talento musicale di Paisiello dà le sue prime manifestazioni: notata la bella voce e l'eccellente orecchio, i Padri lo includono tra i cantori della Cappella del collegio. Le straordinarie doti musicali del fanciullo colpiscono il canonico tarantino Antonio Resta, sotto la cui guida Paisiello apprende i primi elementi della teoria musicale. Le insistenze da parte del Resta e di alcuni amici, inducono infine Francesco Paisiello a iscrivere il figlio presso il prestigioso Conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana di Napoli. Qui, giunto l'8 giugno del 1754, il quattordicenne musicista ha la fortuna di trovare come insegnanti Carlo Cotumacci e Gerolamo Abos, ma soprattutto di venire a contatto con la personalità di Francesco Durante, il grande caposcuola dal cui insegnamento aveva preso le mosse l'intera generazione d'oro del melodramma napoletano. La facilità con la quale Paisiello apprende le regole della scrittura musicale è tale che, dopo soli cinque anni di studi, riceve l'incarico di dare lezioni agli alunni più giovani. Compose vari brani di musica sacra, ma è soprattutto dal genere operistico che si sente attratto: è all'epoca degli studi in conservatorio che risale la composizione della prima piccola opera teatrale, un breve intermezzo comico.

Il primo periodo napoletano (1763-1776)

Lasciato il conservatorio nel 1763, Paisiello si stabilisce a Napoli, città che sentirà come sua vera patria per tutta la vita. Nel capoluogo campano il musicista viene presto notato dal nobile impresario Giuseppe Carafa, che lo nomina direttore musicale della compagnia del teatro bolognese Marsigli-Rossi. È per quest'istituzione che Paisiello compone, nel 1764, la sua prima opera buffa, *Il ciarlone*. Nel giugno dello stesso anno viene rappresentato nel teatro bolognese un secondo lavoro, *I francesi brillanti*: la prima rappresentazione non è molto fortunata, ma due settimane più tardi, a Modena, l'opera incontra un grande successo che procura a Paisiello nuove richieste dai teatri di Parma e di Venezia. Il debutto napoletano arriva con *La vedova di bel genio*, andata in scena nella primavera del 1766 al Teatro Nuovo. Qui e nel Teatro dei Fiorentini si consolida la fama di Paisiello compositore di opere comiche. In pochi anni vengono alla luce numerose opere buffe di straordinario successo, grazie alle quali Paisiello si impone definitivamente sulla scena napoletana come antagonista del grande Piccini. Sul versante delle opere serie, l'attività di Paisiello è legata alla committenza del teatro napoletano nel quale questo genere veniva rappresentato, il prestigioso San Carlo, posto sotto la diretta amministrazione

della corte borbonica. Dal 1768 in poi la richiesta di opere serie da parte del San Carlo si interrompe, probabilmente a seguito di un deterioramento dei rapporti con l'ambiente di corte. Anche in seguito al riavvicinamento alla corte reale, non si presenteranno, nel primo periodo napoletano, ulteriori occasioni di lavoro per il San Carlo. Tuttavia, la produzione operistica seria di Paisiello trova ampio spazio, tra il 1770 e il 1776, nei teatri di Roma, Firenze, Milano, Torino e Venezia. Ma sono soprattutto i lavori appartenenti al genere comico che vanno incontro a una repentina e crescente fama in tutte le città d'Italia. Alla metà degli anni Settanta, grazie a capolavori già maturi come *Alessandro nell'Indie*, *La frascatana* e, soprattutto, *Il Socrate immaginario*, Paisiello è ormai il compositore d'opera più in voga del momento.

Il periodo russo (1776-1784)

La fama di Paisiello non tarda a varcare le Alpi, e i risultati non si fanno attendere: alla metà del 1776, la zarina Caterina II gli offre il posto di maestro di Cappella alla Corte di San Pietroburgo, lasciato vacante da Tommaso Traetta. Oltre alle vantaggiose condizioni economiche, la prospettiva di un posto stabile presso una corte induce Paisiello ad accettare, e così, nell'agosto del 1776, dopo una sosta di qualche settimana a Vienna – giusto in tempo per assistere a una fortunata ripresa de *La frascatana* – il musicista giunge a San Pietroburgo. Il 17 gennaio del 1777 va in scena *Nitteti*, prima opera seria composta da Paisiello in Russia. Ma è all'opera buffa che la corte pietroburghese, adeguandosi al nuovo gusto italiano, rivolge ora il suo interesse: la risposta di Paisiello giunge con la composizione de *I filosofi immaginari* e de *Lo sposo burlato*, ambedue del 1779. Dell'anno successivo è ancora un'opera seria: *Alcide al bivio*, su libretto di Metastasio rappresenta un deciso tentativo di riforma del dramma musicale da parte di Paisiello. Ma il capolavoro giunge nel 1782 con il dramma giocoso *Il Barbieri di Siviglia*.

Il soggiorno russo di Paisiello si prolungherà fino al 1783, venendo a coincidere con uno dei periodi più felici della vita del compositore. La decisione di Paisiello di abbandonare San Pietroburgo matura alla fine del 1783, probabilmente a causa di alcune divergenze con la Direzione dei teatri. Usando come pretesto la malattia della moglie, Paisiello ottiene dalla zarina un permesso di un anno per recarsi a Napoli; partito nel febbraio successivo, non farà però mai più ritorno in Russia.

Il secondo periodo napoletano (1784-1816)

Nel dicembre precedente Ferdinando IV di Napoli aveva nominato Paisiello *compositore della musica de' drammi*. Sulla decisione reale avevano avuto un peso determinante l'intercessione di alcuni amici e ammiratori di Paisiello, ma anche l'impressione positiva suscitata dall'esecuzione del *Barbieri* a Caserta, caduta il 22 novembre del 1783, appena diciassette giorni prima dell'annuncio ufficiale della nomina.

Prima del definitivo rientro in Italia, Paisiello soggiorna a Varsavia e poi nuovamente a Vienna, nella capitale austriaca *Il Barbieri di Siviglia*, allestito per la prima volta l'anno precedente nel celebre Burgtheater, godeva già di un'enorme fortuna. Su invito dell'imperatore Giuseppe II compone nell'estate del 1784 *Il re Teodoro in Venezia*, altro capolavoro di teatralità comica, con il quale Paisiello suscita l'ammirazione di Salieri e del giovane Mozart.

Rientrato in Napoli alla fine del 1784, il suo primo omaggio alla corte borbonica è l'opera seria *Antigono*, il cui successo gli procura una pensione annua di 1200 ducati. Attenendosi alle condizioni contrattuali, Paisiello compone, nei cinque anni successivi, esclusivamente per i teatri della sua città.

Ottenuto nel 1790 da re Ferdinando il permesso di scrivere per teatri al di fuori di Napoli, compone nei due anni successivi nuove opere per Padova, Venezia e Londra, dopodiché la produzione operistica comincia a rallentare.

L'ultimo periodo della vita di Paisiello è caratterizzato prevalentemente dalla composizione di musica sacra e dalle vicende legate ai tumultuosi avvenimenti storici del dopo-rivoluzione. È in questo periodo che giungono numerosi i più grandi riconoscimenti e onorificenze. Già nel 1787 Paisiello era stato nominato dal re supervisore della musica profana, con il titolo di *maestro della real camera*. Il dominio di Paisiello sulla musica napoletana si estende anche al repertorio sacro con la nomina, del 1796, a maestro di cappella del Duomo della città. Nel gennaio del 1799 le forze repubblicane prendono il controllo di Napoli; Paisiello decide di restare nella sua città e accetta la nomina a *maestro di cappella nazionale* che il nuovo governo gli offre. Ma, pochi mesi dopo, il ritorno dei Borboni nella capitale lo mette in una difficile situazione: investigato ufficialmente, viene sospeso dalle sue mansioni fino al 7 giugno del 1801, quando, scagionato dalle accuse, riassume i suoi incarichi a corte.

In quello stesso anno Napoleone Bonaparte, ora Primo Console di Francia, inizia una trattativa diplomatica per ottenere una visita di Paisiello a Parigi. I negoziati si protraggono fino al gennaio dell'anno successivo, quando il musicista può infine lasciare Napoli per recarsi nella capitale francese. Giuntovi in aprile, riceve subito la nomina di direttore della cappella musicale del Primo Console e l'incarico di comporre due opere all'anno. Il solo lavoro teatrale composto nei due anni parigini, *Proserpine* – unico tributo del musicista partenopeo al genere della *tragédie lyrique* francese – non ottiene però il successo sperato, e ciò induce Paisiello a chiedere il permesso per rientrare in Napoli.

La situazione politica nel capoluogo campano è sconvolta nuovamente all'inizio del 1806, quando Giuseppe Bonaparte, fratello di Napoleone, diviene re di Napoli; ma questa volta per Paisiello, ancora in ottimi rapporti con la famiglia Bonaparte, il cambio di potere comporta solamente vantaggi: all'inizio del 1808 viene nominato direttore di tutta la musica di corte, sia sacra che profana, e in luglio lo stesso imperatore Napoleone lo rende membro della Legion d'Onore. L'anno successivo entra a far parte del triumvirato che dirige il Collegio Reale di musica, istituzione riunente tutti i conservatori di Napoli.

Gli ultimi due anni rappresentano il solo periodo triste della vita di Paisiello: a seguito del ritorno di Ferdinando IV a Napoli, la compromessa situazione politica del musicista, anche se non comporta la perdita degli incarichi ottenuti sotto la dominazione napoleonica, causa un progressivo allontanamento dalla corte borbonica. Sebbene alcune sue opere come *Il Barbiere di Siviglia*, continuano a essere tra le più rappresentate in Europa, il nuovo clima sociale e culturale comincia a determinare una perdita di interesse verso la sua musica, e, in generale, verso l'opera buffa napoletana. Stanco, indebolito dalle sofferenze fisiche e morali, Paisiello si spegne di epatite il 5 giugno del 1816.

Enrico Ercole

LA TRAMA DEL BARBIERE

ATTO PRIMO

È l'alba. In una piazza di Siviglia il Conte d'Almaviva si aggira impaziente sotto alcune finestre, aspettando l'ora in cui l'amata Rosina è solita affacciarsi al balcone ("Ecco l'ora s'avvicina"). L'attesa viene però interrotta dal sopraggiungere di uno strano individuo intento a comporre una canzonetta ("Diamo alla noia il bando"). Riconosciuto nel simpatico personaggio Figaro, suo vecchio servitore, Almaviva lo interroga sugli eventi che lo hanno condotto fino a Siviglia ottenendo in risposta un lungo elenco di singolari disavventure ("Scorsi già molti paesi"). Ad un tratto, il discutere dei due personaggi viene interrotto dall'apparire di Rosina al balcone ("Lode al ciel"), subito raggiunta dal suo tutore Don Bartolo. Il vecchio interroga la pupilla sul contenuto del biglietto che tiene in mano: in realtà si tratta di una lettera diretta al misterioso spasimante che tutte le mattine passeggia sotto le sue finestre, ma per non far insospettire ulteriormente il tutore, la ragazza dichiara che si tratta del testo di una canzone alla moda intitolata *L'inutile precauzione*. Non sapendo come consegnare la lettera al giovane, che nel frattempo si è celato in un vicolo vicino, Rosina lascia cadere in strada il foglio pregando il tutore di scendere subito a raccoglierlo. Al suo arrivo Bartolo non trova alcun foglio e, insospettito, ordina alla ragazza di rinchiudersi immediatamente in camera.

Rimasto solo, Almaviva legge il biglietto: Rosina gli chiede di cantare con aria indifferente una canzone sulle note dell'arietta copiata sul foglio, sostituendo al testo il proprio nome e le proprie intenzioni. Deciso a non svelare la propria identità e a rassicurarsi della sincerità dei sentimenti dell'amata, il Conte confida a Rosina di chiamarsi Lindoro, di non essere nobile ma di nutrire per lei un amore sincero e profondo ("Saper bramate"). Intenerito dalle sconfortate parole della ragazza, Almaviva si assicura l'aiuto dello scaltro Figaro che in casa del tutore ha libero accesso in qualità di barbiere, chirurgo e speciale ("Non dubitar, o Figaro").

ATTO SECONDO

Sola nella sua stanza, Rosina è intenta a scrivere un nuovo biglietto destinato all'amato. Sopraggiunge intanto Figaro che, dopo aver rassicurato la ragazza sulle intenzioni di Lindoro, si fa consegnare la nuova missiva. Nel frattempo rientra Bartolo deciso ad interrogare la pupilla sul motivo della visita del barbiere. Non ottenendo alcuna risposta, il tutore si rivolge allora ai due servitori Giovinetto e lo Svegliato, i quali, però, non riescono a rispondere a causa dell'effetto del sonnifero e della straniglianza con le quali il furbo barbiere si è liberato della loro sorveglianza ("Dove sei tu svegliato?"). A complicare ancora di più la situazione arriva Don Basilio, maestro di musica e confidente di Bartolo, che annuncia al vecchio tutore che il Conte d'Almaviva, il nobile che a Madrid si era tanto interessato a Rosina, è giunto a Siviglia. A nulla varranno i tentativi di Basilio ("La calunnia, mio signore") per convincere Bartolo ad agire con prudenza, poiché il tutore è deciso a mettersi al riparo sposando Rosina entro il giorno seguente e ad assicurarsi in tal modo la ricca dote della pupilla. Nel frattempo Figaro, che nascosto dietro una porta ha udito tutto, corre da Rosina per metterla in guardia sui piani di Barto-

lo, il quale, insospettito dalla mancanza di un foglio di carta dalla scrivania e da alcune macchie di inchiostro sulle dita della pupilla, minaccia di sprangare porte e finestre e di non lasciarla mai più uscire di casa ("Veramente ho torto, è vero"). Poco dopo entra Almaviva travestito da soldato. Fingendosi ubriaco, il Conte riesce ad eludere la sorveglianza del tutore e ad avvicinarsi così a Rosina ("Ah! Rosina! Voi, Lindoro!") e a consegnarle la risposta al biglietto portatogli da Figaro. Tra Bartolo e il finto soldato ubriaco ha luogo un grottesco duello; ne nasce una confusione tale che costringe Almaviva e Figaro ad abbandonare la casa del tutore. Rosina, intanto, rimasta sola nella sua disperazione, riflette sulla propria triste condizione di prigioniera ("Giusto ciel, che conoscete").

ATTO TERZO

Almaviva, sempre su consiglio di Figaro, si introduce nuovamente in casa di Bartolo, questa volta però spacciandosi per Don Alonso, allievo di musica di Don Basilio venuto a dare lezione a Rosina in vece del suo maestro malato. Costretto dalle continue diffidenze di Bartolo, il Conte consegna al tutore la lettera d'amore scrittagli da Rosina dichiarando di averla intercettata per caso e di voler proteggere la ragazza dalle mire del nobile Almaviva. Bartolo, convinto della buona fede dell'avventore, lascia che la lezione abbia luogo ("Già riede primavera"). Arriva intanto Figaro che, con la scusa di dover radere Bartolo, approfitta dell'occasione per sottrarre al tutore la chiave che gli permetterà la notte stessa di entrare dal balcone per rapire Rosina. Quando tutto sembra andare per il meglio, irrompe in casa Don Basilio il quale, lautamente pagato di nascosto da Almaviva, finge di riconoscere il misterioso Don Alonso e si allontana dichiarandosi malato ("Don Basilio! Giusto cielo!"). Ora Figaro, armato di schiuma e di pennello, riesce finalmente a fare la barba a Bartolo, offrendo così a Lindoro e a Rosina l'occasione di concertare insieme la fuga. Approfittando di un momento di distrazione di Figaro, Bartolo riesce però ad avvicinarsi ai due amanti origliandone la conversazione e, rendendosi conto di essere stato nuovamente gabbato, mette bruscamente Figaro e Don Alonso alla porta.

ATTO QUARTO

Dopo un violento temporale, Bartolo mostra a Rosina la lettera consegnatagli da Don Alonso, facendole intendere di averla ricevuta da un'amante del Conte d'Almaviva del quale Lindoro altro non sarebbe che un vile mezzano. Indispettita dall'inganno in cui pensa di essere caduta, Rosina accetta di sposare il tutore non prima però di averlo messo in guardia contro il piano di fuga ordito ai suoi danni: Figaro e Lindoro entreranno con una scala dal balcone a mezzanotte per rapirla. Bartolo, deciso a far arrestare i due truffatori, attende che questi si siano introdotti e quindi toglie la scala lasciandoli intrappolati in casa. Nel frattempo Almaviva svela la propria identità a Rosina, dichiarandole tutto il suo amore e l'innocenza del suo inganno ("Cara, sei tu il mio bene").

Nella stanza entrano Don Basilio e il notaio per la stipula del contratto nuziale ma Figaro, sapendo di non poter più contare sulla fuga resa impossibile dall'intervento di Bartolo, riesce a rivoltare la situazione a suo favore: corrompendo Don Basilio fa credere al notaio di essere stato convocato per sposare il Conte d'Almaviva e Rosina. Quando Bartolo entra in casa scortato dalle guardie trova il Conte e Rosina felicemente sposati. Al vecchio tutore non rimane altro che rimuginare sulle sue continue e inutili precauzioni.

Filippo Poletti NOTA AL LIBRETTO

La tradizione del testo del *Barbiere* paieselliano è estremamente stabile. I numerosi libretti a stampa che ci sono stati tramandati divergono in un numero molto ridotto di occasioni, e, nella maggior parte dei casi, restano coinvolte solo singole parole.

Il presente libretto, trascritto da Massimiliano Locanto e desunto dall'edizione musicale moderna utilizzata per l'esecuzione (*Il Barbiere di Siviglia. Nuova edizione riveduta e corretta*, a cura di Mario Parenti, Milano, Ricordi, 1960), è stato integrato con le interessanti didascalie del libretto della prima rappresentazione piomboburghese (Teatro Imperiale di Corte, 26 settembre 1782), oggi conservato nella biblioteca musicale del Teatro d'Opera e Balletto Imperiale Centrale S. M. Kirova di San Pietroburgo.

Il testo è stato disposto in modo tale da evidenziare con chiarezza l'assetto letterario nella sua componente poetica. Per agevolare l'ascolto, è stata adottata la divisione in scene e in numeri musicali.



Il Barbiere di Siviglia: prima pagina della partitura autografa della prima rappresentazione piomboburghese (1782).

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

ovvero
LA PRECAUZIONE INUTILE

Dramma giocoso in quattro atti
su testo attribuito a Giuseppe Petrosellini
liberamente ispirato a *Le Barbier de Séville*
di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

MUSICA DI GIOVANNI PAISIELLO

PERSONAGGI

IL CONTE D'ALMAVIVA
grande di Spagna, sotto il nome di LINDORO, amante di Rosina. *Tenore*

ROSINA
orfana e pupilla di Bartolo, amante di Lindoro. *Soprano*

BARTOLO
medico, tutore di Rosina e innamorato geloso della stessa. *Basso comico*

FIGARO
barbiere in Siviglia. *Baritono*

DON BASILIO
organista che insegna musica a Rosina, amico e confidente di Bartolo. *Basso*

GIOVINETTO
vecchio servitore di Bartolo. *Tenore*

LO SVEGLIATO
giovane semplice, servo di Bartolo. *Basso*

UN ALCADE
Tenore

UN NOTAIO
Basso

La scena si finge in Siviglia dove tutte le finestre hanno le gelosie

ATTO PRIMO

Strada con casa di Bartolo da un lato; sopra la porta v'è un balcone e una finestra serrata da una gelosia.

SCENA I

[N. 1: INTRODUZIONE]

Il Conte solo avvolto in un gran mantello scuro, e cappello spuntato. Egli guarda l'orologio passeggiando.

Con. Ecco l'ora s'avvicina
di veder la mia Rosina,
ov'è solita a venir.
Non vorrei che qualcheduno
mi vedesse in queste spoglie...
Ma s'appressa un importuno,
che impedisce il mio gioir.
(vedendo venir Figaro si ritira)

SCENA II

[N. 2: SCENA E DUETTO]

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

Fig. "Diamo alla noia il bando,
che sempre ci consuma;
del vin andiam cantando,
che il foco in seno alluma.
che il foco in seno alluma.
Ogn'uomo senza vino
morrebbe il poverino,
come giusto un babbuino."
(componendo e cantando)
Sino qua non va male,
"il vino e la pigrizia
disputano il mio cor..."
Oibò, non se'l disputano;
ma vi regnano insieme,
"spartiscono il mio cor..."

Ma si può dir spartiscono?
Sì bene; e perché no?
Quel che va male in versi,
in musica si mette;
e così si compongon le burlette.
(mette un ginocchio a terra scrivendo)
"Il vino e la pigrizia
spartiscono il mio cor."
Finir vorrei con qualcosa di bello...
con una opposizione, un'antitesi...
Cospetto! L'ho trovata.
(scrive cantando)
"L'una è la mia delizia,
e l'altro il servitor."
Oh! Quando ci saranno gl'istromenti,
con quest'aria farò certo portenti.
(s'avvede del Conte e s'alza)
*(Ma!... quel soggetto
l'ho visto altrove...)*

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

Fig. *(No, non m'inganno;
quell'aria nobile...)*

Con. *(Al portamento
grottesco e comico...)*

Fig. *(Io non m'inganno,
è quello il Conte...)*

Con. *(Certo è costui
quel birbo Figaro...)*

Fig. *Son io, signore...*

Con. *Briccon, se parli...*

Fig. *Non parlo certo...*

quel birbo Figaro...)

Fig. Son io, signore...

Con. Briccon, se parli...

Fig. Non parlo certo...

Con. Non nominarmi.

Fig. Bene, Eccellenza.

Con. Usa prudenza.

Fig. S'ella comanda, vo via di qua.

Con. Parlar vo' teco, no, resta qua.
(Costui è destro, e nel mio caso mi gioverà.)

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

[RECITATIVO]

Con. Sei così grosso e grasso, ch'io non t'avea certo conosciuto.

Fig. Per miseria così son divenuto.

Con. Ma cosa fai in Siviglia? Quando da me sortisti, t'avea raccomandato, acciò fossi provvisto d'un impiego.

Fig. E l'ottenni, Eccellenza, è ver, nol niego.

Con. Chiamami sol Lindoro: non vedi a questo mio travestimento, che incognito esser voglio?

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

Con. Ebbene, quest'impiego?

Fig. Io fui fatto garzon di spezieria...

Con. Degli ospitali forse dell'armata?

Fig. D'un maniscalco di cavalleria.

Con. Bon principio!

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

Con. Ma perché? dimmi un poco.

Fig. L'invidia, oh ciel! L'invidia, oh giusti Dei! fu la cagion di tutti i mali miei.

Con. E come! Tu verseggi? Io poc'anzi osservai che componevi e cantavi con molta buona grazia.

Fig. E questo fu, signor, la mia disgrazia. Quando il ministro seppe che faceva sonetti, madrigali, epitalami, idilli, odi e canzoni, ed altre sorti di composizioni, egli tragicamente, oh sorte ria! dall'impiego mi fece mandar via.

Con. E tu allor?

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

[N. 3: ARIA]

Fig. Scorsi già molti paesi. In Madrid io debuttai, feci un'opera, e cascai; e col mio bagaglio addosso me ne corsi a più non posso in Castiglia e nella Mancia, nell'Asturie, in Catalogna; poi passai l'Andalusia, e girai l'Estremadura: come ancor Sierra Morena, ed in fin nella Galizia. In un luogo bene accolto, e in un altro in lacci avvolto;

ma però di buon umore, d'ogni evento superior.
(Nel tempo che Figaro canta l'aria il Conte guarda con attenzione verso il balcone della casa di Bartolo)

Col sol rasoio, senza contanti, facendo barbe tirai avanti; or qui in Siviglia fo permanenza, pronto a servire Vostra Eccellenza: se pur io merito un tanto onor.

[RECITATIVO]

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

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

Con. Salviamoci.

Fig. Perché?

Con. Vieni in disparte.
(si nascondono)

SCENA III

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

[N. 4: DUETTO]

Ros. Lode al ciel, che alfine aperse l'Argo mio la gelosia; or potrà quest'alma mia la fresc'aura respirar.

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

Bar. Una carta? Cos'è quella?

Ros. Questa qui è una canzone dell'Inutil Precauzione, che il maestro di cappella ieri appunto mi mandò.

Bar. Cos'è questa Precauzione?

Ros. Mio signor, è una commedia.

Bar. Sì, da far venir l'inedia. (Ah! chi sa chi l'inventò!)

Ros. (fa cadere la carta in istrada)
La mia canzone, ah! m'è caduta; correte presto, sarà perduta...

Bar. Io corro, cara, subito vo.

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

Bar. (apre la porta e cerca)
Dov'è la carta?

Ros. Non la trovate? Sotto il balcone...

Bar. (cercando)
Oibò! Oibò!
(Che commissione in ver ch'ho avuto!)
(a Rosina)
Passò qualcuno?

Ros. Non l'ho veduto.

Bar. No? Ed io se cerco, impazzirò. Un'altra volta, in fede mia,

mai più non apro
la gelosia;
simile errore no,
non farò.
(entra in casa)

Ros. In lacci avvolta
per sorte ria,
se cerco uscire
di prigionia
del mio tutore,
io ben farò.

Bar. (sul balcone)
Via favorite
d'entrar, signora,
perché il balcone
io chiuderò.

Ros. Subito vengo.
Non v'adirate,
perché qui fuori
restar non vo'.
(entrano, e Bartolo serra la gelosia)

SCENA IV

Il Conte e Figaro entrano in scena con precauzione.

[RECITATIVO]

Con. Adesso che si sono ritirati,
esaminiamo ben questa canzone,
che rinchiude un mistero certamente.

Fig. Saper volea cos'è la Precauzione?

Con. (legge vivacemente)
"Quando il mio tutore sarà sortito,
cantate indifferente
su l'aria e strofe di questa canzone
il nome vostro, stato e condizione;
mentre saper desio
chi sia quello ch'amar tanto s'ostina
la sfortunata e misera Rosina."

Fig. Eccellenza! va ben: capisco, evviva!
Ella fa qui l'amor in prospettiva.

Con. Eccoti istruito; ma se parli...

Fig. Oh cieli!
Io parlar? No, lo giuro,
ma pensi al mio interesse.

Con. Or son sicuro.
Sappi, sei mesi or sono,
ch'al Prado vidi questa rara beltà:
io per Madrid invano
la feci ricercar; ed è sol poco
che ho scoperto che chiamasi Rosina,
nobile d'estrazion, ed orfanina,
d'un medico consorte...

Fig. Lei la sbaglia;
non è che sua pupilla.

Con. Tu conosci il tutore?

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

Con. Hai tu accesso in sua casa?

Fig. E come!
Io sono suo Barbier, suo chirurgo
e suo speziale.

Con. Oh, Figaro felice!
Ah! s'io venir potessi...

Fig. (pensando)
Or mi viene un'idea...
Un reggimento arriva in questa piazza.

Con. Il Colonnello è amico mio.

Fig. Va bene.
Lei presentar si deve dal dottore,
in uniforme alla militare,
con biglietto d'alloggio;

e per non dar di lei verun sospetto,
procuri d'ubriaco aver l'aspetto.

Con. Eccellente! sì, sì, così facciamo.
S'apre la porta...

Fig. Ecco il nostr'uom; fuggiamo.
(vedendo venir Bartolo, il Conte e Figaro si nascondono)

SCENA V

Bartolo di casa e detti nascosti.

Bar. (verso la casa)
Io ritorno all'istante.
Che non passi nessuno... oh che pazzia
poco fa d'esser sceso!
E Basilio perché non vien? Dovea
il tutto preparar che il matrimonio
si facesse doman secretamente.
Vado a veder se mai ha fatto niente.
(parte)

SCENA VI

Il Conte e Figaro.

Con. Che intesi? Oh ciel! Doman sposa Rosina!
Chi è questo Basilio,
che si frammischia nel suo matrimonio?

Fig. È un pover disperato,
che la musica insegna alla pupilla,
bisognoso all'eccesso...
(guardando la gelosia)
ma eccola!

Con. Cos'è?

Fig. Non vede? Dietro la gelosia...
ma non guardi...

Con. E perché?

Fig. Non ha ella scritto:

cantate indifferente?

Con. Ma come mai cantar?

Fig. Come lei puole.
Tutto ciò che dirà, sarà eccellente.
(dandogli la sua chitarra)

[N. 5: CAVATINA]

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

Con. Saper bramate,
bella, il mio nome;
ecco ascoltate;
ve lo dirò.
(Figaro approva)
Io son Lindoro,
di basso stato;
né alcun tesoro
darvi potrò.
(Figaro applaude)
Ma sempre fido,
ogni mattina
a voi mie pene,
cara Rosina,
col cuor su' labbri
vi canterò.
(Figaro batte le mani)

(Rosina da dentro risponde cantando)

Ros. Dunque Lindoro
ogni mattina
le di lui pene
alla Rosi... (s'ode serrar la finestra
con rumore)

[RECITATIVO]

Con. Serrata ha la finestra
qualcuno la sorprese.
Che spirito, che brio!
Figaro, credi tu che a me si doni?

Fig. Credo pria di mancar, che passeria
attraverso di quella gelosia.

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

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

Con. E dell'oro? perché?

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

[N. 6: DUETTO]

Con. (*trattenendo Figaro*)
Non dubitar, o Figaro,
dell'oro io porterò.

Fig. Benissimo, signore:
or or... ritornerò.

Con. (*chiamandolo*)
Eh, Figaro?

Fig. Eccellenza?

Con. Ascolta, abbi pazienza:
prendi la tua chitarra.

Fig. La prendo e me ne vo.

Con. (*richiamandolo*)
La tua dimora, oh stolido?

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

Con. Va bene, Figaro,
da te verrò.

FINE DELL'ATTO PRIMO

ATTO SECONDO

Camera di Rosina, con finestra serrata da una gelosia.

SCENA I

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

[RECITATIVO]

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

SCENA II

Figaro e detta.

Fig. Servo, madama.
Come sta?

Ros. Non sto bene:
ditemi, poco fa con chi parlaste?

Fig. A un giovine scolaro, mio parente,
che chiamasi Lindoro;
ma egl'ha un difetto:
è innamorato morto il poverino.

Ros. (*vivacemente*)
Di chi mai?

Fig. (*guardandola con finezza*)
Si figuri,

d'una bella persona,
dolce, tenera, accorta;
con un piede e una vita che v'incanta;
braccio tondo, bel labbro e belli denti,
gote rosse, occhi neri, e poi cospetto!

Ros. E si chiama?

Fig. Che! Il nome non l'ho detto?

Ros. Oibò! Dite il nome,
non lo dirò a nessuno, sul mio onore.

Fig. È la pupilla del suo tutore.

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

Fig. Egli è impaziente
di venir qui lui stesso...

Ros. Ah! che non venga,
egli mi perderia...

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

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

Fig. Per amicizia sol, non per amore?

Ros. Cieli! Fuggite, viene il mio tutore.

Fig. Lei si tranquilli. Io fuggo: oh che tesoro!
(*scappando si nasconde*)

Ros. Viene il tiranno mio, prendo il lavoro.
(*spegne il lume e siede per ricamare al tamburo*)

SCENA III

Bartolo in collera e detta.

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

Ros. (Oh, che vecchio cattivo!)

Bar. Ditemi, il Barbieri è stato qui?

Ros. Forse anch'egli v'inquieta?

Bar. Come un altro.

Ros. (*agitata*)
E bene: signor sì,
il Barbieri fu qui,
l'ho visto, gli ho parlato,
e l'ho trovato assai di bell'aspetto.
Che possiate morire di dispetto.
(*parte*)

SCENA IV

Bartolo solo.

Bar. Che il diavol porti via i servitori!
Né anche un momento andar non si
può fuori.
Dove sei Giovinetto?
Dove sei tu Svegliato?
Quel furbo di Barbier m'ha rovinato.

[N. 7: TERZETTO]

SCENA V

Lo Svegliato arriva sbadigliando, addormentato, e detto.

Sve. Ah! Ah! Ah! Ah!

Bar. Ma dov'eri tu, stordito,
allorquando che il Barbieri
qui sen venne poco fa?

Sve. Io era... ah!... ah!... ah!...

Bar. Bravo! bravo! T'ho capito,
gran risposta in verità.
Ma per certo, ci scommetto,
qualche astuzia macchinavi.
No'l vedesti?

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

Bar. La pazienza perdo già.
Dov'è dunque il Giovinetto?
quel briccone dove sta?
Son sicuro in fede mia
che v'è qualche furberia.

SCENA VI

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

Sve. (*sempre sbadigliando*)
Giovinetto... vieni qua...

Gio. Eccì... eccì... eccì.

Bar. Via starnuterai domani.
Rispondete se qualcuno
(*ai servitori*)
da Rosina è qua venuto.

Sve. Ah... Ah... Ah...

Gio. Eccì... eccì... eccì...

Bar. Oh che canto è questo qui!

Sve. Il Bar... il Bar... il Bar... il Bar...

Bar. Cosa? Come?... via parlate!
Maledetti! Non v'intendo,
non comprendo, no, no, no.
Il Barbier ci fu sì, o no?

Sve. Il Barbieri... c'è qualcuno?

Bar. Io scommetto ch'è d'accordo...

Sve. (*piangendo*) Io d'accordo...

Gio. Non signore...
c'è giustizia...

Bar. Che giustizia...
son padrone ed ho ragion...

Gio. Ma s'è ver...

Bar. Non vo' che sia.

Sve., Gio.
Dunque è meglio d'andar via.

Bar. Certo meglio assai sarà.
(*contraffacendoli*)
Chi starnuta, chi sbadiglia...
lungi andate cento miglia.

Gio., Sve. (*piangendo*)
Se non fosse la signora,
no, nessun starebbe qua.

Bar. Dunque andate alla buon'ora,
e partite via di qua.
(*gli servi partono*)

SCENA VII

Bartolo, Don Basilio, che arriva, e Figaro, che ascolta in disparte.

[RECITATIVO]

Bar. Ah! Don Basilio, voi venite forse
per dar lezioni di musica a Rosina?

Bas. Questo tanto non preme.

Bar. Son passato da voi, né v'ho trovato.

Bas. Per gl'interessi vostri fuor son stato:
ho una nuova cattiva.

Bar. Per voi?

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

Bar. Dite pian. Questi è quello

che a Madrid ricercar facea Rosina.
Contro un uom sì possente,
ditemi voi, che cosa s'ha da fare?
Bas. Che cosa? Udite: bisogna calunniare.

[N. 8: ARIA]

Bas. La calunnia, mio signore,
non sapete che cos'è?
Sol con questa a tutte l'ore
si può far gran cose affè.
Questa qui radendo il suolo
incomincia piano piano,
e del volgo il vasto stuolo
la raccoglie, e rinforzando
passa poi di bocca in bocca,
ed il diavolo all'orecchie
ve la porta, e così è.
La calunnia intanto cresce,
s'alza, fischia, gonfia a vista:
vola in aria, e turbigliona,
lampeggiando stride e tuona;
e diviene poi crescendo
un tumulto universale,
come un coro generale,
e rimedio più non v'è.

[RECITATIVO]

Bar. Che frammischiate mai, o Don Basilio?
e che rapporto ha mai, 'piano', 'crescendo',
con la mia situazione?

Bas. Molto ha da fare,
se si vuol un nemico allontanare.

Bar. Io penso di sposar Rosina, prima
ch'ella sappia che il Conte è a questo mondo.

Bas. Quando dunque è così,
non c'è da perder nemmeno un istante.

Bar. Che cosa manca mai?

Bas. Manca il contante.
Voi lesinando andate...

Bar. (gli dà la borsa) Orsù; prendete,
e terminate presto questo affare.
Bas. Domani il matrimonio s'ha da fare.
(parte e Bartolo lo accompagna)

SCENA VIII

Figaro sortendo dal gabinetto, e poi Rosina.

Fig. Che bella precauzione!
Di tutto ad avvertir vado il padrone.
(vuol sortire)
Ros. Come voi siete qui?
Fig. Sì, per fortuna,
e ho inteso tutto quello che il tutore
ha parlato col maestro di cappella...
Ros. E steste ad ascoltar?
Fig. Oh questa è bella!
Ed ascoltando ho inteso
che il tutore sposar vi vuol domani.
Ros. Giusti Dei!
Fig. Che temete?
Io darò a tutti due tanto da fare,
che al matrimonio non potran pensare.
(fugge via)

SCENA IX

Bartolo ritorna, e detta.

Ros. Signor mio, era qui con qualcheduno?
Bar. Sì ben, con Don Basilio,
non era meglio fosse il signor Figaro?
Ros. Per me tutt'è l'istesso.
Bar. Bramerei
saper perché qui venne?
Ros. A parlar serio, ei venne ad informarmi
del male dell'inferma Marcellina.

Bar. Per me scommetterei, ch'ei venne apposta
per prendere da voi qualche risposta.
Ros. La risposta! Di chi?
Bar. (guardando le mani di Rosina)
Lo so ben io...

Scritto avete, signora.
Ros. (imbarazzata) Sarà bella,
che voi vorreste farmi convenire...

Bar. (prendendole il dito)
E questo dito nero, che vuol dire?
Ros. Vuol dire che a caso il dito mi bruciai;
per guarir nell'inchiostro lo temprai.
Bar. (contando il quinterno della carta)
Benissimo! Vediamo:
qui v'erano sei fogli ed or son cinque.

Ros. (Oh stolido, ch'io fui!) Il sesto...
Bar. Il sesto...
Ros. (abbassando gli occhi)
Un cartoccio ne feci, e con dei dolci
di Figaro alla figlia lo mandai.

Bar. Questa penna era nuova,
ed ora come è tinta?
Ros. Me ne servii poc'anzi
per disegnare un fiore sulla veste,
che ricamo per voi sopra il tamburo.

Bar. Non arrossite, e allora son sicuro.

[N. 9: ARIA]

Bar. Veramente ho torto, è vero:
quando un dito s'è bruciato,
coll'inchiostro risanato
egli è certo ch'esser può:
Se una penna tinta resta,
fu cagion che su la vesta
nuovo fior si disegnò.
Se di carta un foglio manca,

voi mi dite, molto franca,
ch'alla figlia del Barbieri
un cartoccio pien di dolci
in quest'oggi si mandò.
Ma il dito è nero,
la penna è tinta;
il foglio manca.
Le vostre scuse
mai crederò.
Un'altra volta
quando ch'io sorto,
con catenacci
e più lucchetti
a cento chiavi
vi chiuderò.
(nel voler sortire s'incontra con il Conte)

SCENA X

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

[RECITATIVO]

Bar. Ma che vuole quest'uom? Quest'è un soldato
rientrate, signora.
Ros. Ah! non vi lascio
qui solo, non son stolta:
una donna può imporre qualche volta.
Con. (avanzandosi verso Rosina)
Reveillons la! Reveillons la!
Chi di voi due si chiama il dottor Barbaro?
(piano a Rosina)
(Rosina, io son Lindoro.)
Bar. Bartolo lei vuol dire?
Con. Sì, Balordo, Bartolo,
per me tutto è l'istesso.
(a Rosina, mostrandole di soppiatto una
carta)
(Prendete questa lettera.)
Bar. (al Conte, che nasconde in tasca la lettera)

Che cosa avete là, che nascondete?

Con. Nascondo ciò che non vo' che vedete.
Bar. Andate via di qua,
disloggiate.
Con. Io disloggiar!
Sapete legger voi, dottor Bertoldo?
Bar. Oh che bella domanda!
Con. E perché no?
Io son dottore, e legger non so.
Bar. Voi dottore? Sì ben, senza talento.
Con. Il maniscalco io son del reggimento.
Bar. Oh bella!
Con. Ed ecco l'amoroso biglietto,
(Il Conte nasconde la lettera e gli dà
un'altra carta)
che vi manda per me il quartiermastro.
Bar. (legge)
"Il Dottor Bartolo riceverà,
e nutrirà, e da dormir darà..."
Con. Dormir darà.
Bar. "Per una notte sola
al nomato Lindoro,
chiamato lo scolaro, medico di cavalli..."
Ros. (Egli è lui!)
Bar. (a Rosina vivacemente)
Cosa c'è?
Con. Ho torto adesso?
Bar. Sì ben, direte al vostro
grand'arcimpertinente quartiermastro,
che tengo un salvaguardia.
Con. (Oh contrattempo!)
Vo' vederlo, benché legger non so.
Bar. Ben volentieri, or ve lo mostrerò.

(*va a prenderlo nell'armadio*)

[N. 10: TERZETTO]

Con. Ah! Rosina!

Ros. Voi, Lindoro!

Con. Questa lettera prendete.

Ros. Cosa fate! Non vedete?

Con. (*accostandosi*)
Fuor tirate il fazzoletto,
che cascarla lascerò.

Ros. V'è il tutore qui in prospetto;
come prenderla potrà?

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

Con. Vostra sposa?...

Bar. Sì, signore.

Ros. Sposo no, ma mio tutore.

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

Bar. (*tira fuori una carta pecora*)
Aspettate, io leggerò.
"Noi sottoscritti
facciamo fede..."

Con. (*dà un colpo colla mano e getta la carta
in terra*)
Che vada al diavolo...
Cosa m'importa?

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

Ros. (*a Bartolo*)
Non v'adirate.
(*al Conte*)
Deh! perdonate...

Bar. I servi miei
or chiamerò.

Ros. (In tale intrigo
cosa farò?)

Con. (*a Bartolo*)
Lei vuol battaglia?
Battaglia sia
una battaglia
vi mostrerò.

Bar. (*al Conte*)
Farete bene,
se andate via,
perché pentirvi
ben vi farò.

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

Con. (*spingendo il dottore*)
Ecco questo è l'inimico,
che sta presso a un rivellino,
e dall'altra sta l'amico...
(*piano a Rosina*)
(Deh, tirate il fazzoletto...)
(*Rosina tira fuori il fazzoletto, ed il Conte
lascia cascar la lettera fra loro due*)
Qui ci sta...

Bar. Che cosa è questa?

Con. È una lettera amorosa.

Ros. So cos'è, signor soldato.

Bar. Date, date...

Con. Dolcemente...
S'ella fosse una ricetta,
tocca a voi, ma egli è un biglietto,
tocca a lei.

Ros. (*la prende e la mette nella saccoccia del
grembiale*)

Bene obbligata.

Bar. Via sortite.

Con. Or partirò.

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

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

Bar. (Qui v'è sotto qualche imbroglio,
che ben presto scoprirò.)

(*Il Conte parte*)

SCENA XI

Bartolo e Rosina.

[RECITATIVO]

Bar. (Alla fine parti! Dissimuliamo.)

Ros. Quel soldato, per dirla, è molto allegro.

Bar. Curiosa voi non siete
di leggere la carta, che v'ha data?

Ros. Che carta? non v'intendo.

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

Ros. Ah sì, per distrazione.

Bar. Deh! Fatela veder.

Ros. Quest'è il biglietto,
che ieri ricevei dal mio cugino.

Bar. E veder non potrei?

Ros. No, signorino.
Guardate indegnità!

Bar. (*battendo i piedi*)
Veder lo voglio!

Ros. (*vuol fuggire*)

Voi non lo vedrete.

Bar. La porta serrerò, non scapperete.

Ros. Ciel! Che debbo far? Presto cambiamolo.
(*mentre ch'egli va per serrare, Rosina
cambia il biglietto*)

Bar. Adesso lo vedrò.

Ros. Come?

Bar. Per forza.

Ros. (*cade sopra una sedia*)
Ohimè!

Bar. Che cos'avete?

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

Bar. No, mio tesoro...

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

Bar. La lettera leggam senza che veda.
(*gli tasta il polso con una mano, e con
l'altra prende la lettera e la legge*)

Ros. (*sospirando*)
Ah!

Bar. Che rabbia di saper...

Ros. (*come sopra*)

Oh me infelice!

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

Ros. Ah!

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

Ros. Deh! Lasciatemi stare!

Bar. Confesso, ho torto.
 Ros. Il vostro domandar s'è ributtante...
 Bar. *(s'inginocchia)*
 Cara, perdon; son qui alle vostre piante.
 Ros. Con le buone maniere tutto da me s'ottiene.
(presentandogli la lettera)
 Ecco, leggete.
 Bar. Tal procedere onesto dissipa i miei sospetti.
 Ros. Ma leggete, signor...
 Bar. Il ciel mi guardi di farvi un'altra ingiuria.
(ritirandosi indietro)
 Orsù, io vado a veder di Marcellina.
 Ros. Precedetemi, io vengo in un momento.
 Bar. *(baciandole la mano)*
 Giacché la pace è fatta, amatemi, e sarete un dì felice.

Ros. *(abbassando gli occhi)*
 Piacetemi, signor, che v'amerò.
 Bar. *(parte)*
 Vi piacerò, ben mio, vi piacerò.

SCENA XII

Rosina sola, osservando se parte.

Ros. Leggiamo questo foglio, che mi ha dato finor tanto cordoglio.
(legge e poi esclama)
 Ah! troppo tardi lessi!... egli mi prega tener querela aperta quest'oggi col tutor: n'aveva una, l'ho lasciata scappar. Il mio tiranno tanto è ingiusto con me, che i beni miei mi toglie, e libertà. Ah sommi Dei, deh! Abbiate pietà de' casi miei!

[N. 11: CAVATINA]

Ros. Giusto ciel, che conoscete quanto il cor onesto sia, deh voi date all'alma mia quella pace che non ha.
(parte)

FINE DELL' ATTO SECONDO

ATTO TERZO

[Camera come nell' Atto II]

SCENA I

Bartolo solo, desolato.

[N. 12: DUETTO]

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

SCENA II

Il Conte in abito da baccelliere e detto.

Con. *(in abito di Baccelliere)*
 Gioia e pace sia con noi.
 Bar. Pace pur dia il cielo a voi.
 Con. Vi desio e gioia e pace.
 Bar. Buon augurio: in ver mi piace.
 Con. Pace e gioia sia con noi, vi desio e pace e gioia.
 Bar. (Ohimè, ohimè, che noia!)
 Pace e gioia, gioia e pace...
 Con. Io vi vengo ad augurar.
 Bar. (Ah! costui egli è capace di venirmi ad ingannar.)

[RECITATIVO]

Bar. E ben, chi siete?
 Con. Alonso è il nome mio, Baccellier licenziato, mio signore.
 Bar. Io bisogno non ho di precettore.
 Con. Di Don Basilio allievo, ch'ha l'onore...
 Bar. S'è bene, ch'ha l'onor... veniamo al fatto.
 Con. Egli è un poco ammalato, e in vece sua...
 Bar. Ammalato!... Andiamo a visitarlo.
 Con. *(imbarazzato)*
 M'aveva incaricato...
 Bar. (Quest'è qualche briccon!) Parlate pure.
 Con. (Oh! vecchio maledetto!) Don Basilio m'aveva incaricato...
 Bar. Forte, perché son sordo d'un orecchio.
 Con. *(alzando la voce)*
 Volentieri: che il Conte d'Almaviva...
 Bar. *(spaventato)*
 Parlate pian, vi prego.
 Con. Cambiò alloggio in questo dì, e una lettera ho meco, che madama Rosina a lui ha scritto.
 Bar. Gli ha scritto! Parlate pian...
 Con. Ma voi sordo non siete?
 Bar. Ah! signor Don Alonso, perdonate, se così malfidente mi trovate; ma l'età vostra, l'aria e la figura m'han fatto sospettar. Vediam la lettera.

Con. *(gli dà la lettera di Rosina)*
Eccola.

Bar. *(legge borbottando)*
Ah perfida!
Conosco la sua mano.

Con. Parlate ancora voi, parlate piano.

Bar. Quanto, amico, vi devo...

Con. Oh! non è niente.
Adesso Don Basilio
termina il vostro affare con un curiale
per concludere il vostro matrimonio;
allor s'ella resiste...

Bar. Ella resisterà...

Con. Ecco l'istante, ch'io servirvi potrà;
le mostreremo la lettera, e diremo
che un'amante del Conte me la diede,
alla quale egli l'ha sacrificata
e allor...

Bar. Bella calunnia, ben trovata.
Or veggio, amico caro, che venite
dalla parte di Don Basilio.
ma per non dar sospetto,
saria meglio che pria vi conoscesse.

Con. *(reprimendo un gran movimento di gioia)*
Così appunto pensava Don Basilio;
ma come far?

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

Con. Guardate bene, il foglio non mostrate.

Bar. Non glielo mostrerò; non dubitate.
(parte)

SCENA III

Il Conte solo.

Con. Eccomi salvo affè. Che diavol d'uomo!
Figaro ben conosce

quanto difficil sia da maneggiarlo.
Senza l'ispirazione della lettera,
l'aveva fatta bella!
(ascoltando alla porta)
Oh ciel! Disputan là; s'ella non viene,
perduto il frutto avrò delle mie pene.
(si ritira in disparte)

SCENA IV

Rosina con Bartolo e detto nascosto.

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

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

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

Bar. Eccolo qui...

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

Bar. Che cos'avete?

Ros. *(le due mani sul cuore, con gran confusione)*
Oh Dio! Signor... oh Dio!

Bar. Ella si sente mal, signor Alonso...

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

Con. Il piè vi siete smosso, o mia signora?

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

Bar. *(va per cercarla)*
Presto una sedia...

Con. *(Rosina...)*

Ros. *(Che imprudenza!)*

Bar. Eccola qui sedete.

Oggi non v'è apparenza, o Baccelliere,
ch'ella prenda lezion.

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

Bar. Ah! no, mia cara;
sforzar non vi dovete...

Ros. La lezion prenderò, se il permettete.

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

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

Con. *(prendendo una carta di musica dal cembalo)*
È questa l'aria
che serve per lezione?

Ros. È un'aria dell'Inutil Precauzione.

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

Ros. *(al Conte)*
Lei suoni, che imparar la vo' a memoria.

[N. 13: ARIA]

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

(*) È un danza popolare andalusa, risalente al '500: lo schiacciare delle dita di Bartolo, come indicano esplicitamente le didascalie di molti altri libretti dell'epoca, richiama l'uso delle castagnette, tipico di questa danza.

Ascoltando l'aria, Bartolo s'addormenta. Il Conte nel ritornello s'azzarda di prendere una mano di Rosina e di baciarla. La mozione rallenta la voce di Rosina, quale s'indebolisce e termina per mancargli la voce in mezzo alla cadenza. L'orchestra segue il movimento della cantatrice e si tace. La mancanza del suono e del canto, ch'avevano addormentato Bartolo, lo risvegliano. Il Conte sen'avvede e riprende l'aria.

[RECITATIVO]

Con. Quest'arietta, per dirle il ver, rapisce;
e madama assai bene l'eseguisce.

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

Bar. *(sbadigliando)*
A me sembra d'aver troppo dormito,
né intesi la bell'aria.
Ma sia detto fra noi in buona pace,
tal maniera di canto non mi piace.
A me piaccion quell'arie facili e tenere:
per esempio, di quelle ch'io cantava
allor nella primiera gioventù...
Voglio veder se me'n ricordo più.

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

[N. 14: SEGUIDILLA* SPAGNOLA]

Bar. Vuoi tu, Rosina,
far compra fina
d'un bello sposo,
che merti, o cara,
tutto l'amore?
Tirsi non sono,
ma ancor son buono,
ed io ti giuro,
quando fa scuro,
han tutti i gatti

un sol colore.
Dunque, mia cara bella,
prendi questo mio core.

SCENA V

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

[RECITATIVO]

Bar. (accorgendosi di Figaro)
Signor Barbieri, passate;
appunto, dite un poco,
quel cartoccio di dolci
lo gustò vostra figlia?

Fig. Quai dolci, che vuol dire?

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

Fig. Ah! Me n'ero scordato!
Buonissimi, eccellenti.

Bar. Bravo, signor Barbieri,
andate là, che fate un bel mestiere.
Alfin, perché veniste?
per purgar, salassare,
e tutta la mia casa rovinare?

Fig. Io venni per rasarla; oggi è il suo giorno.

Bar. Tempo or non ho, doman fate ritorno.

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

Bar. Oibò; voglio star qua.

Ros. (con sdegno)
Bella creanza!
E perché qui nel mio appartamento?

Bar. Per non star da voi lungi un sol momento.

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

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

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

Fig. Ebben anderò io...

Bar. (tira fuori il mazzo delle chiavi, e poi dice per riflessione)

No, vado io stesso...

(piano al Conte)
(Non lo lasciate andar a lei d'appresso.)
(parte)

SCENA VI

Il Conte, Rosina e Figaro.

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

Ros. La più nuova di tutte.

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

SCENA VII

Bartolo ritornando, e detti...

Bar. (Io non so quel che faccio,
di qui lasciar quel diavol di Barbieri.)
(dando il mazzo delle chiavi)

Tenete, in stanza mia, ma non toccate.

Fig. Nulla non toccherò, non dubitate.
(parte)

SCENA VIII

Bartolo, il Conte e Rosina.

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

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

Bar. (Più non m'attrapperà!)

Ros. Come incivili siete,
signori miei, parlar fra voi sì basso;
e intanto la lezion...

Qui s'ode un rumore come di porcellane che si rompono

Bar. Oh che fracasso!
Quel diavol di Barbieri maledetto
rotto avrà ciò che v'è nel gabinetto.
(parte correndo)

SCENA IX

Il Conte e Rosina.

Con. Deh! profittiamo adesso
del momento che il Barbier ci prepara.
Accordatemi, o cara,
ch'io possa questa sera favellarvi
per poter dal tutore poscia sottrarvi.

Ros. Ah! Caro Lindoro!

Con. Io già posso
montar sino alla vostra gelosia;
il vostro foglio poi io fui forzato...

SCENA X

Bartolo, Figaro e detti.

Bar. Non m'ingannai; il tutto è fracassato.

Fig. Vedete che gran male!
Fa scuro sulla scala, e ad una chiave
nel montar m'attaccai...
(mostrando la chiave al Conte)

Bar. Attaccarsi ad una chiave! Ch'uomo scaltro!

Fig. Meglio di me, signor, trovate un altro.

SCENA XI

Don Basilio e detti.

[N. 15: QUINTETTO]

Ros. (Don Basilio!)

Con. (Giusto cielo!)

Fig. (Quest'è il diavolo!)

Bar. (gli va incontro) Caro amico,
siete ben ristabilito?
Se non era Don Alonso,
io da voi volea venir.

Bas. (meravigliato)
Don Alonso?

Fig. Sempre intoppi!
(battendo il piede)
Vuole ormai farsi la barba?

Bas. Dite un poco, miei signori...

Fig. Io non posso più soffrir.

Bas. Ma bisogna...

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

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

Ros. Deh! tacete.

Bas. Ed ella ancora?...

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

Bar. (piano a Don Basilio)
(Non ci date una smentita.)

Bas. (Ah! Sì, sì, d'accordo son.)

Bar. (forte)
E così, che fa il curiale?

Fig. Via finite col curiale.
 Bas. Cosa dite del curiale?
 Con. *(sorridente)*
 Voi parlaste col curiale?
 Ros. Ma cos'è questo curiale?
 Bas. *(impaziente)*
 No, nol vidi, no, il curiale.
 Cosa dite del curiale?
 Con. *(piano a Bartolo)*
 Procurate ch'egli parta,
 perché temo che ci scopra.
 Bar. *(piano al Conte)*
 Dite ben, così farò.
(a Don Basilio)
 Ma che male vi sorprese?
 Ros. Dite, dite, fu un dolore...
 Bas. *(in collera)*
 Non v'intendo...
 Con. *(mettendogli una borsa in mano)*
 Sì, signore...
 Vi domanda qui il dottore,
 nello stato in cui voi siete,
 cosa qui veniste a far?
 Fig. Egli è giallo come un morto!
 Bas. Ah! comprendo.
 Con. Ve l'ho detto
 presto, presto andate a letto,
 voi ci fate spaventar.
 Fig. Oh che viso! Andate a letto.
 Bar. *(tastandogli il polso)*
 Qui c'è febbre, andate a letto.
 Ros. Febbre! Tremo: andate a letto.
 Bas. Dunque a letto devo andar?
 Ros., Con., Fig., Bar.
 Senza dubbio.

Bas. *(guardando tutti)*
 Miei signori,
 troppo ben non sto in effetto.
 Torno a casa, e vado a letto;
 e così meglio sarà.
 Bar. *(a Don Basilio)*
 E doman, se state bene...
 Con. *(a Don Basilio)*
 Io da voi sarò a buon'ora.
 Fig. *(a Don Basilio)*
 Via, non state tanto fuora.
 Ros. Don Basilio, buona sera.
 Bas. *(Se la borsa qui non era...)*
 Ros., Con., Fig., Bar.
 Buona sera, buona sera.
 Bas. Buona sera, io vo di già.
(partendo)
 Ros., Con., Fig., Bar.
 Deh! Partite, andate là.
(accompagnandolo)

SCENA XII
 Bartolo, il Conte, Rosina e Figaro.

Bar. *(d'un tuono importante)*
 Quell'uomo certo,
 no, non sta bene.
 Ros. Egli ha negl'occhi
 per certo il foco.
 Con. L'aria notturna
 l'avrà colpito.
 Fig. Eh via si vede,
 che non sta ben.
*(A Bartolo: e spingendo una sedia lonta-
 na dal Conte gli presenta lo sciugamano)*
 Su, si decida!...

Con. Pria di finire,
 madama, ascolti,
 ciò ch'è essenziale
 per cantar ben.
 Bar. *(a Figaro)*
 Mi pare invero
 che fate apposta,
 perché non veda.
 Voi mi mettete
 davanti a me.
 Con. *(piano a Rosina)*
 (Abbiam le chiavi,
 e a mezzanotte
 noi qui verremo.)
 Fig. *(mettendogli lo sciugamano sotto il collo)*
 Veder volete...
 Ahi, ahi...
 Bar. Cos'è?
 Fig. *(accostandosi colla testa)*
 Non so, qualcosa
 m'entrò nell'occhio.
 Bar. Non strofinate.
 Fig. È l'occhio manco;
 faccia il piacere
 soffiarmi un po'.
*(Bartolo prende la testa di Figaro, e guardando
 per dissopra, lo spinge violentemente, e va dietro
 gli amanti per ascoltare la loro conversazione)*
 Con. *(Per quel riguarda
 il vostro foglio,
 io mi trovai
 in tale imbroglio
 e fui obbligato...
 che'l travestirmi)
 non fosse inutile...*
 Fig. *(da lontano per avvertirli)*
 Oh, oh! Oh, oh!

Bar. Bravi! Pulito!
 Ros. *(Ah me meschina!
 Cosa sarà!)*
 Bar. Brava, madama,
 non si sgomenti.
 Sugli occhi miei,
 in mia presenza
 simile oltraggio
 a me si fa?
 Con. Meraviglia mi fate, signore,
 se così voi prendete l'errore,
 vedo bene che qui la signora
 vostra moglie giammai non sarà.
 Ros. Io sua moglie! Mi guardin li Dei!
 Tristi giorni davver passerei,
 ed in mano d'un vecchio geloso
 perderei la mia gioventù.
 Bar. Cosa sento! Ch'ascolto! Che orrore!
 Ros. E darò la mano e il mio core
 a colui che saprà presto trarmi
 da sì nera e sì ria schiavitù.
 Bar. Soffocar dalla rabbia mi sento:
 se non crepo davver è un portentoso.
(a Figaro)
 Ah! Tu sei la cagion, maledetto!
 Dalle scale ti vo' far saltar!
 Ros., Con., Fig.
*(A quegli occhi che spirano foco,
 a quel gesto così spaventato,
 ah! si vede che è pazzo arrabbiato,
 c'è bisogno di farlo legar.)*
 Bar. Ah mi sento nel seno un gran foco!
 Son da tutti così assassinato!
 Sollevare io vo' il vicinato:
 quest'infami me l'han da pagar.
(partono tutti da varie parti)

FINE DELL' ATTO TERZO



Giovanni Paisiello
Celebre Maestro di Cappella
Nacque in Taranto nella Terra d'Otranto
il dì 9. Maggio del 1741.
Morì in Napoli il dì 5. Giugno 1816.

In Napoli presso Nicola Gervasi al Gigante N. 23

AA.VV., *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*, Napoli, Nicola Gervasi, 1819.

Tra l'un atto [e l'altro] si oscura la scena e s'ode una sinfonia ch'esprime un temporale.

ATTO QUARTO

Camera come nell'Atti II e III.

[N. 16: TEMPORALE]

SCENA I

Bartolo e Don Basilio con una lanterna di carta in mano.

[RECITATIVO]

Bar. Come, Basilio, voi nol conoscete?

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

Bar. In vece mia, Basilio, voi non la sposereste?

Bas. Temerei gli accidenti...

Bar. Se non la sposo, io crepo per amore.

Bas. Quand'è così, sposatela, o dottore.

Bar. Così farò in questa notte istessa.

Bas. Vado per il Notar, e qui ritorno.

Bar. Vengo ad accompagnarvi.
(gli dà un passapertutto)
 Tenete la mia chiave, io qui v'attendo. Venga chi vuole, non entrerà nessuno, ve lo giuro.

Bas. Con tale precauzion siete sicuro.
(partono)

SCENA II

Rosina sola sortendo di camera con lume.

Ros. Mi sembra aver inteso qualcuno a favellar. È mezzanotte, e Lindoro non vien. Sento rumore... Cieli! Rientram, qui viene il mio tutore.

SCENA III

Bartolo ritorna con un lume e detta.

Bar. Ah! Rosina, giacché non siete entrata nel vostro appartamento...

Ros. Io vado a ritirarmi.

Bar. Rosina, deh ascoltatevi...

Ros. Domani.

Bar. Un momento di grazia...

Ros. (Ah s'ei venisse!)

Bar. Rosina; non temete, Io sono vostro amico; deh! ascoltatevi.

Ros. (Ohimè, non posso più!)

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

Ros. (meravigliata)
 Al Conte d'Almaviva!

Bar. Che uomo indegno! Appena l'ebbe, ei ne fece un trofeo, ed ora a me una donna l'ha mandata, alla quale egli v'ha sacrificata.

Ros. Il Conte d'Almaviva!

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

Ros. (oppressa)
 Chi! Lindoro? quel giovin...

Bar. (Ah, è Lindoro!)

Ros. Ed era per un'altra...

Bar. Così m'ha detto dandomi la lettera.

Ros. *(irata)*
Ah quale indegnità! Signor, avete destinato sposarmi?

Bar. Noti vi son li sentimenti miei.

Ros. Se ve ne resta ancor, son vostra. (Oh Dei!)

Bar. Il Notaro questa notte verrà.

Ros. *(sospirando)*
Ah! non è tutto. Ciel, sono umiliata! Sappiate ancor che il perfido osa entrare fra poco qui per questa gelosia, onde rubar a voi la chiave...

Bar. *(osservando il mazzo)*
Ah perfidi! Io non vi lascio più.

Ros. Se sono armati, che fareste?

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

Ros. *(disperata)*
Deh! scordatevi solo del mio errore. (Io mi punisco assai.)

Bar. Addio, mio core. *(parte)*

SCENA IV

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

Ros. *(tira fuori il fazzoletto, e si abbandona al pianto)*
Infelice! Che fo? Egli già viene: io vo' restar e fingere con lui per contemplarlo nella sua perfidia. Il basso suo procedere

preservarmi saprà: n'ho gran bisogno. Nobil d'aspetto, e voce lusinghiera; e un vile agente, e un seduttore egli era! Oh giusto ciel! Apron la gelosia! *(fugge)*

SCENA V

Il Conte e Figaro ammantellati compariscono alla finestra.

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

Con. È un uomo?

Fig. No.

Con. È Rosina, che avrà posta in fuga la brutta tua figura.

Fig. *(entra in camera)*
Eccoci qua... passata è la paura.

Con. *(entra anche lui)*
Dammi la mano. A noi è la vittoria.

Fig. *(gettando il mantello)*
Noi siam tutti bagnati. Bel tempo inver per correr la fortuna! Signor, come lo trova?

Con. Per un amante inver assai eccellente.

Fig. Sì, ma cattivo per un confidente. *(Figaro accende tutti i lumi che sono sopra la tavola)*

SCENA VI

Rosina e detti.

Con. Ecco la mia Rosina!

Ros. *(con indifferenza)*
Mio signore, cominciava a temer che non veniste.

Con. Ah bella inquietudine!

Ah! Mio ben, non conviene ch'io proponga la sorte accompagnar d'un infelice; qualunque asil scegliete, io là vi seguirò, e sul mio onore... *(ai suoi piedi)*

Ros. *(sdegnata)*
Va, non giurar, malnato traditore.

[RECTATIVO ACCOMPAGNATO]

Io t'aspettava per detestarti; *(piangendo)*
ma pria d'abbandonarti a' rimorsi, crudel... sappi, t'amava, ed altro non bramava questo mio core che di seguirti e accompagnar la tua cattiva sorte. Lindoro ingrato! perchè abusar di mia bontà? Tu mi vendevi al Conte d'Almaviva, e questa lettera...

Con. *(vivacemente)*
Che il tutor v'ha rimessa...

Ros. Appunto a lui io n'ho l'obbligazion...

Con. Oh me felice! Io gliela diedi, né informar vi potei: dunque, Rosina, è vero che m'amate?

Fig. Eccellenza, signor, non dubitate.

Ros. Eccellenza! Che dice!

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

Ros. *(cade nelle braccia del Conte)*
Oh Dio!

Con. Ecco la mano...

[N.17: FINALE]

Con. Cara, sei tu il mio bene, l'idolo del mio cor.

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

Con. Oh Dio! Che bel contento!

Ros. Che bel piacer che sento!

Ros., Con.
Tutte le pene oblio, e a te, bell'idol mio, sarò fedele ognor.

Nel tempo del duetto Figaro guarda spesso alla finestra, per non esser sorpreso, ed a suo tempo esclama.

Fig. Eccellenza, non v'è più riparo ci han levata la scala di già.

Ros. Ah son io la causa innocente, tutto ho detto, il tutor m'ha ingannata, egli sa che voi siete ora qua.

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

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

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

SCENA VII

Don Basilio col Notaro e detti.

Fig. Eccellenza, ecco il nostro Notaro.

Con. E l'amico Basilio è con lui.

Bas. Cos'è questo, che cosa mai vedo?

Not. Sono questi gli sposi futuri?

Con. Siamo noi. Il contratto l'avete?

Not. Mancan i nomi. Il contratto egli è qui.

Ros. *(al Notaro, che scrive)*
Io mi chiamo Rosina; scrivete.

Con. Ed il Conte son io d'Almaviva.
Soscriviamo. E voi ben, Don Basilio,
testimonio sarete, lo spero.
(tutti soscrivono fuori che Don Basilio)

Bas. Ma Eccellenza... ma come... il dottore...

Con. *(dandogli una borsa d'oro)*
Soscrivete, non fate il ragazzo.

Bas. Sottoscrivo.

Fig. *(Inver, non è pazzo!)*

Bas. *(Questo è un peso che fa dir di sì!)*

Fig. Not.
(Quello è un peso che fa dir di sì!)

Ros., Con.
(Il danaro fa sempre così.)

SCENA ULTIMA

Bartolo con un Alcade, degli Alguazili e servi con torce e detti.

Bartolo entra e vede il Conte che bacia la mano a Rosina, e Figaro che abbraccia grottescamente Don Basilio; egli grida prendendo il Notaro per la gola.

Bar. Qui Rosina fra bricconi!
Arrestate tutti quanti.
Un briccone io tengo già.

Not. Mio padron, son il Notaro...

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

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

Fig. Io son qui con sua Eccellenza
Il gran Conte d'Almaviva.

Bar. D'Almaviva!

Alc. Non son ladri.

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

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

Bar. *(a Rosina)*
Cosa dice mai Rosina?

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

Bar. Bel contratto! I testimoni?

Not. Sono questi due signori.

Bar. *(collerico)*
Voi, Basilio, ancor firmaste?
E il Notar per chi portaste?

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

Bar. Userò del mio potere...

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

Alc. *(a Bartolo)*
Certamente; e render conto

voi dovrete, a quel ch'io vedo.

Con. Ch'ei consenta; io nulla chiedo.

Bar. Mi perdei per poca cura!

Fig. Dite pur per poca testa.

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

Ros., Con.
Allor quando in giovin core

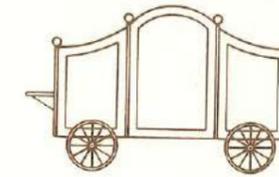
è d'accordo il Dio d'amore,
qualsivogila precauzione
sempre inutil si trovò.

Alc., Fig., Not., Bas.

Quel che feci, con ragione,
ben l'inutil precauzione
questa qui chiamarsi può.

Bar. Quel che feci, con ragione,
ben l'inutil precauzione
questa qui chiamarsi può.

FINE



LA SOCIETÀ DELL'OPERA BUFFA

COMITATO DIRETTIVO

Enrico Bellezza *Presidente*

Francesco Florian *Responsabile e Legale rappresentante*

Maria Giuseppina Conte Archetti *Vicepresidente*

Giovanna Garella

Maria Teresa Rosati

Gabriele Zosi

REVISORE DEI CONTI

Sergio Vaglieri

SEGRETERIA GENERALE

Giovanna Clerici

ASSOCIATI

Paolo Bacchetta

Gabriella Barbè

Enrico Bellezza

Michela Bondardo

Fabio Capuano

Silvia Cima

Maria Giuseppina Conte Archetti

Francesco Florian

Giovanna Garella

Francesco Luisi

Maria Teresa Rosati

Alberto Veronesi

Gabriele Zosi

Finito di stampare
nel mese di ottobre 1998
dalla Tip. Ed. Cesare Nani di Como

