

Donatella Danzi, Marina Bollaín

**Una proposta
per la soprattitolazione
in spagnolo di
*Le Nozze di Figaro***

DONATELLA DANZI, MARINA BOLLAÍN

UNA PROPOSTA
PER LA
SOPRATTITOLAZIONE
IN SPAGNOLO DI
LE NOZZE DI FIGARO

PARLA 
ITALIANO



Asociación Parla Italiano

©

ISBN 978-84-09-62409-6

PRIMA EDIZIONE

MADRID 28/05/2024

Indice

Modernità e validità di *Le Nozze di Figaro*: concetto di messa in scena e lavoro di sottotitolazione

Marina Bollaín

5

Un' esperienza di sottotitolazione interlinguistica alla *Escuela Superior de Canto* di Madrid. Percorso realizzato e criteri utilizzati

Donatella Danzi

19

Sobretítulos de *Le Nozze di Figaro*

Marina Bollaín, Donatella Danzi, con la collaborazione di Elena Aparicio

31

Modernità e validità di *Le Nozze di Figaro*. Concetto di messa in scena e lavoro di sopratitolazione.

Marina Bollaín

Direttrice del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM).

Le mariage de Figaro, opera teatrale di Beaumarchais che ha ispirato W. A. Mozart (1756-1791) già dalla sua prima rappresentazione a Parigi, il 27 Aprile del 1784, suscitò grandi polemiche che portarono all'incarcerazione dello stesso autore. L'opera denunciava, infatti, gli abusi di potere di un conte che aveva come rivale in amore uno dei suoi servi e che alla fine ne esce sconfitto. Tuttavia, quest'opera crebbe di popolarità in poco tempo tanto che iniziarono a circolare le prime traduzioni in tedesco. Fu così che Mozart, che ne possedeva una copia nella sua biblioteca personale, rimase affascinato da *La Trilogie de Figaro* o *Le roman de la famille Almaviva* che si apre con *Le Barbier de Séville*, a cui segue *Le mariage de Figaro*. Ed è proprio in quest'ultima che Mozart trova la storia che stava cercando da tanto tempo per poter mettere in scena la sua nuova opera buffa, il cui libretto verrà commissionato a Lorenzo Da Ponte. Da Ponte ebbe l'ingegno di eliminare i passaggi più controversi della storia originale riuscendo così ad ottenere l'approvazione di Giuseppe II per metterla in scena a Vienna.

L'opera *Le nozze di Figaro* debuttò nel 1786 al Burgtheater a cui presero parte i migliori cantanti italiani, ottenendo una grande popolarità a partire dalla rappresentazione successiva a Praga. Lo stesso Mozart partecipò attivamente alle prove assicurandosi che ogni cantante comprendesse la psicologia del proprio personaggio fin nei minimi dettagli. Tra i tanti cambi effettuati, Da Ponte ridusse l'opera di Beaumarchais da cinque a quattro atti; il numero di personaggi da sedici a undici; aggiunse due arie per la contessa nel secondo e nel terzo atto e cambiò un monologo di Figaro con un'accezione particolarmente politica, presente nel quarto atto dell'opera originale, con un'aria molto critica nei confronti delle donne che mette in guardia gli uomini dalla loro infedeltà. Da Ponte, dunque, realizzò una versione ridotta dell'opera di Beaumarchais. L'eliminazione del monologo di Figaro nel V atto presuppone un profondo cambiamento nella versione di Da Ponte rispetto a quella di Beaumarchais. Il direttore musicale Nikolaus Harncourt afferma che, in questo modo, il motore dell'azione passa da Figaro a Susanna. A suo parere le idee di Figaro non sono così importanti e, soprattutto, sono destinate a fallire intrappolandolo nei suoi stessi tranelli.

Harncourt va oltre questa prima lettura affermando che l'opera non ha un intento rivoluzionario e neppure crede rifletta i conflitti sociali dell'epoca (Harncourt, 2016).

In effetti, il conte è l'unico a possedere un'autorità statale. Rosina assume il titolo

di contessa solo grazie al suo matrimonio e proprio grazie alle sue origini borghesi può parlare con Susanna su uno stesso livello, così come con Figaro, che conosce da tempo addietro. Quanto detto si evince dalle conversazioni con entrambi i servitori. Cherubino è indubbiamente un giovane conte ma, per la sua tenera età, sembra venga posto allo stesso livello del popolo. Harncourt sostiene che l'opera tende a enfatizzare l'attrazione tra i sessi piuttosto che la tensione tra le classi sociali.

Per lui *Le Nozze di Figaro* è agli antipodi di *Così fan tutte*: la seconda incentrata sugli uomini, la prima sulle donne. Le considerazioni della contessa sugli uomini e la sagacia con cui la contessa e Susanna decidono di tendere una trappola al conte e a Figaro convertono *Le nozze di Figaro* in un'opera drammatica tutta al femminile. Il libretto, infatti, si incentra sulle relazioni umane di cui proprio le donne sono protagoniste. Tutti i tratti intelligenti del Figaro di Beaumarchais sono scomparsi nell'opera di Mozart, dove gli intenti di Figaro sono ridicolizzati. Anche il Conte viene continuamente reso ridicolo.

Le grandi eroine sono Susanna e la Contessa. L'unica eccezione è data da Cherubino che, come suggerisce il nome, è una sorta di personaggio luminoso. È una furba canaglia adolescente che fa girare la testa a tutte le donne al suo seguito (Harncourt, 2016).

Nonostante questa tesi, resta il fatto che la prima dell'opera si svolse il primo maggio del 1786, ovvero solo tre anni prima della rivoluzione francese. Si tratta, dunque, di un'opera magistrale, di grande profondità psicologica con una trama incalzante in cui le diverse personalità dei personaggi sono dipinte alla perfezione in tutta la loro complessità. A cui si aggiunge che, appunto, la critica all'Ancien Régime e il conflitto sociale sono alla base dell'opera originaria scelta da Mozart. Se non gli fosse interessata questa tematica avrebbe sicuramente optato per un altro tipo di commedia per il suo libretto. Di fatto l'opera di Beaumarchais realmente lo entusiasmava, per cui, seppur con diverse sfaccettature, sullo sfondo si delinea la critica all'aristocrazia alla fine dell'Ancien Régime.

Il testo di *Le nozze di Figaro* di Beaumarchais gli offre un'enorme ricchezza di piani: la condizione sociale dei personaggi principali, l'opposizione tra nobiltà e plebe, così come tutte le diverse forme di amore, che si tratti della pulsione erotica dell'adolescente Cherubino, della dissolutezza del Conte di Almaviva, della nostalgia e desiderio di riconquista della Contessa o della spontaneità dell'amore tra Figaro e Susanna. Sarà la musica di Mozart a contribuire al superamento delle disuguaglianze sociali mostrando come le emozioni del cuore ignorino le barriere di classe. Pur dando a ciascuna il proprio tono e il proprio linguaggio, per cui Susanna, ad esempio, non canta e non si comporta come la Contessa, quando entrambe cospirano per difendere il loro diritto di amare ed essere amate sono, infatti, trattate alla pari, come sorelle. Per Mozart, l'uomo porta in sé l'intera forma della condizione umana e amare, così come vivere, sono diritti tanto sacri all'uomo moderno quanto all'uomo potente (Suárez Urtubey, 2007).

Atto I

Figaro è il servo del Conte Almaviva che ha deciso di abolire, ma solo pubblicamente, lo "ius primae noctis" mentre in segreto insegue le donne con grande successo e ora cerca di sedurre Susanna, fidanzata di Figaro, nonché ancella di sua moglie, la

Contessa.

La coppia di servi, prossimi alle nozze, si trova nella camera assegnatogli dal Conte.

Figaro festeggia la situazione favorevole, essendo molto vicina alle stanze del Conte e della Contessa, ma Susanna lo avverte: suona un campanello e Figaro sarà mandato via, lontano. Al Conte basterà solo un passo e sarà nel suo letto nuziale. Figaro sfida il Conte, ma anche Marcellina e Don Bartolo sono contro di lui. Marcellina, infatti, ha prestato del denaro a Figaro con la promessa che lui l'avrebbe sposata nel caso in cui non fosse riuscito a ripagarla, quindi vuole rivendicare il proprio diritto. Don Bartolo sostiene Marcellina nel vendicarsi di Figaro perché quest'ultimo in passato aveva aiutato il Conte nel sottrargli Rosina (pupilla di Don Bartolo e attuale Contessa). Quindi vuole anche sbarazzarsi di Marcellina, poiché entrambi sono i genitori di un bambino che è stato rapito quando era molto piccolo. Il paggio Cherubino si incontra di nascosto con Barberina, la figlia del giardiniere. Il Conte, che aveva già messo gli occhi su di lei, li scopre e caccia via il paggio. Cherubino cerca conforto in Susanna ma viene nuovamente interrotto dall'arrivo improvviso del Conte che lo obbliga a nascondersi e involontariamente ad assistere mentre quest'ultimo cerca di sedurre la fanciulla. Quando don Basilio, il professore di musica, si presenta nelle stanze di Susanna anche il Conte si nasconde dietro la stessa poltrona su cui si era accucciato Cherubino.

Don Basilio rivela a Susanna l'interesse che il conte ha verso di lei e, con l'intento di ricattarla, allude al paggio, che gode non solo dei favori di Susanna ma anche di quelli della Contessa. In quel momento il Conte sbuca furioso dal suo nascondiglio e scopre Cherubino sulla poltrona. Figaro ha incitato i sudditi del Conte a portare fiori al loro padrone come ringraziamento a nome di tutti per aver eliminato il famigerato ius primae noctis. Il Conte, con un pretesto, riesce a rinviare il giorno delle nozze promettendo di organizzare un magnifico banchetto. Contemporaneamente Cherubino, rivale e pericoloso testimone, riceve l'ordine di immediata partenza per assumere un posto di ufficiale in un reggimento lontano.

Atto II

La Contessa è al corrente dei piani di Figaro e Susanna, e li appoggia poiché spera di riconquistare l'amore del marito grazie a loro. Figaro ha fatto pervenire al Conte un biglietto anonimo in cui si afferma che la Contessa ha dato un appuntamento a un ammiratore per quella stessa sera. Con questo vuole sconcertare l'uomo pretenzioso e dissuaderlo dagli intrighi contro il matrimonio. Promette inoltre al Conte un incontro con Susanna ma, secondo il loro piano, al suo posto si presenterà Cherubino travestito da donna. Il paggio infatti, che adora la Contessa, è pronto a tutto per lei. Tuttavia, mentre il travestimento del paggio è ancora in corso, il Conte rientra dalla caccia prima del previsto e, preso dalla collera, si presenta nelle stanze della moglie. Cherubino si chiude in un armadio adiacente e Susanna si nasconde nella camera da letto. Il Conte insospettito dai rumori provenienti dalla stanza attigua pretende di entrare, ma quando la Contessa si rifiuta di aprire la porta decide di forzarla. Nel frattempo Susanna si intrufola nel guardaroba per prendere il posto di Cherubino che

scappa dalla finestra. Il Conte, volente o nolente, deve scusarsi con la moglie. Le donne spiegano che la lettera di Figaro era uno scherzo. Ma tutto precipita quando irrompe il giardiniere, Antonio, lamentando che i suoi fiori sono stati rovinati perché qualcuno si è buttato dalla finestra della camera della Contessa finendoci sopra e mostra la lettera che il paggio ha fatto cadere durante la fuga. Il Conte sospetta la verità ma non può provare nulla. La battaglia sembra vinta. Ma ecco che appare Marcellina con la promessa di matrimonio di Figaro. Il Conte ordina un'inchiesta.

Atto III

Con lo scopo di ottenere il denaro di cui Figaro ha bisogno per liberarsi di Marcellina, Susanna finge di accettare le proposte di Almaviva, ma quest'ultimo capisce quali sono le sue vere intenzioni e non perde altro tempo. Figaro è condannato a pagare o a sposare Marcellina. Allora, in questa situazione estrema, Figaro sostiene di aver bisogno del permesso dei suoi genitori per sposarsi. Con grande sorpresa di tutti si scopre che lui è il figlio di Marcellina e Bartolo, proprio quello che era stato rapito tempo addietro. Marcellina abbraccia Figaro come una madre felice. La Contessa decide di recarsi all'incontro con il Conte travestita con gli abiti di Susanna e detta a quest'ultima una lettera, sigillata da una spilla, che Susanna deve scrivere indicando l'ora e il giorno dell'incontro. Durante la cerimonia nuziale Susanna consegna segretamente al Conte Almaviva la "sua" lettera e lui, come segno di consenso, dovrà restituire la spilla con cui è stata timbrata la lettera. Figaro è all'oscuro di questo piano, vede solo come il Conte apre la lettera e si punge con la spilla.

Atto IV

Barbarina ha perso la spilla che il conte le ha detto di restituire a Susanna. Attraverso di lei Figaro viene a sapere che la lettera al Conte è stata scritta da Susanna in persona, crede che lei lo abbia tradito e chiede ai suoi nuovi amici, Bartolo e Basilio, di cogliere la sposa in flagrante nel giardino durante la notte per punirla. Appaiono Susanna e la Contessa scambiate di abito. Marcellina si nasconde in un gazebo dove Barbarina sta già aspettando Cherubino. Cherubino cerca Barbarina ma trova un'altra dama che inizia a corteggiare scambiandola per Susanna. Questa non è altro che la Contessa. Il Conte appare, Cherubino si nasconde tra i cespugli. Flirta con la presunta Susanna e le regala un anello. Figaro incontra la presunta Contessa, ma riconosce Susanna dalla voce e per fargliela pagare finge di cantare una dichiarazione d'amore in modo che la fidanzata lo ritenga infedele e volubile. Alla fine entrambi scoprono il gioco e si riconciliano. Il Conte va alla ricerca della "sua" Susanna. A questo punto Figaro e Susanna, che indossa ancora gli abiti della sua padrona, recitano davanti a lui una scena d'amore. Il Conte, furioso, chiama i suoi servitori. La "coppia peccatrice" si scusa con il Conte, ma lui è irremovibile. Interviene allora la vera Contessa che chiarisce l'inganno. Il conte Almaviva deve arrendersi e chiedere perdono alla sua Rosina (Batta, 2009).

L'azione si svolge in un palazzo vicino a Siviglia, alla fine del XVIII secolo, dunque in un'epoca contemporanea agli autori. Come abbiamo visto, l'opera inizia con un passato relativamente complicato sviluppato nel dramma precedente, *Le Barbier de Séville*.

L'intera trama si svolge in un solo giorno e in un solo luogo: il palazzo di Aguas Frescas a Siviglia, luogo di fantasia. Vicino a Carmona c'erano un antico canale romano e un acquedotto che fornivano acqua alla Siviglia dell'epoca e che potrebbero aver ispirato Beaumarchais, il quale conosceva la Spagna anche se non in modo approfondito. Definire il tema di quest'opera è complicato. Da un lato, è evidente come Mozart e Beaumarchais abbiano attenuato tutte le critiche all'Ancien Régime e alla lotta di classe sociale. Per questo motivo c'è chi, come Harnoncourt, ritiene che l'opera riguardi le passioni umane, come si è detto in precedenza. Un'opera d'amore in cui le donne prendono le redini del proprio destino. Su questa linea ci sono diversi punti di vista che difendono l'opera come un dramma domestico ambientato in un remoto palazzo spagnolo dove la rivoluzione è ancora lontana. Questa tesi è sostenuta dal fatto che le questioni domestiche erano probabilmente più importanti per Mozart all'epoca. Era infatti reduce dalle difficoltà del suo matrimonio con la cantante Constanze Weber nel 1782, per il quale non aveva avuto il consenso del padre. Il tema di fondo di *Le nozze di Figaro* potrebbe essere l'elogio del nuovo decreto dell'imperatore Giuseppe II sul matrimonio, pubblicato nel 1783. Questo decreto conteneva tre principi che affascinarono Mozart: che il matrimonio doveva essere celebrato per amore, che non era più necessario il consenso dei genitori e che dovevano esserci dei testimoni. Da qui deriva l'esilarante scena dell'opera in cui Figaro sta misurando la stanza in cui il letto entra a malapena e improvvisamente appare un coro di venti persone, tutte testimoni.

Sia Mozart che Da Ponte erano consapevoli dell'importanza di questo editto per la modernizzazione della società, ma erano anche consapevoli dell'impulso erotico dell'essere umano. D'altra parte, se la scelta di Da Ponte e Mozart fosse stata quella di realizzare un dramma domestico, non avrebbero avuto bisogno di prendere come libretto un'opera dal contenuto politicamente controverso tanto da essere stata vietata all'epoca. È ovvio che Mozart era interessato all'argomento tanto quanto era interessato alle relazioni personali. Si può quindi parlare non di uno, ma bensì di diversi temi presenti nell'opera mozartiana, tra i quali la differenza di classe e l'abuso di potere da parte dell'aristocrazia, le relazioni interpersonali e la difesa del matrimonio per amore.

Ci sono composizioni, come nel caso di *Le nozze di Figaro*, in cui musica e azione drammatica fluiscono. In quest'opera ogni elemento è imbrigliato nell'altro, lo rafforza, lo spiega. Nell'opera, la musica è il centro e la forza motrice. La dimensione sonora è tutto, è alla base dell'azione (García Barrientos, 2007). *Le nozze di Figaro* di Mozart è una delle commedie più vertiginose della storia dell'opera e i suoi numerosi e inaspettati colpi di scena sono annunciati come una tempesta già nell'ouverture del "Presto", con le sue dinamiche contrastanti e i sorprendenti accenti ritmici. L'ouverture sembra una miccia che si accende e continua sul palcoscenico all'apertura del sipario. Sarebbe un errore considerare la musica come un'illustrazione di ciò che accade sul palcoscenico. Sembra piuttosto che le azioni sceniche emergano dalla musica. La musica di

Le nozze di Figaro ha una tale autonomia che la scena reagisce ad essa: soprattutto nelle scene d'insieme, che in quest'opera dominano come in nessun'altra, è la musica a dirigere la scena. La musica segna le alleanze dei personaggi, stabilisce il tempo e organizza le affinità e le inimicizie dei protagonisti. Un esempio è la coreografia organizzata dalla musica alla fine del secondo atto. La musica si evolve con l'aumentare del numero dei personaggi: dall'ingresso di Figaro in sol maggiore, continua in do maggiore, fa maggiore, si bemolle maggiore, saltando dalla dominante al sestetto in mi bemolle maggiore in modo rapidissimo. Alla musica si deve anche la messa in scena del terzetto dell'atto primo tra Susanna, il Conte e Basilio dove la scoperta di Cherubino è segnata scenicamente attraverso la musica. Questo evento stabilisce una nuova situazione per i protagonisti che cambia la dizione musicale. La musica di Mozart conferisce a ogni personaggio la propria individualità: quando il Conte, alla fine del quarto atto, chiede perdono alla Contessa, sentiamo un tono umile e amorevole fino ad allora sconosciuto in lui, un tono pienamente umano e non l'aristocratico iracundo che abbiamo ascoltato fino a quel momento.

Mozart crea personaggi autonomi sul palcoscenico. Sebbene la dura critica sociale di Beaumarchais scompaia nel libretto, Mozart la riprende a modo suo scavalcando le classi sociali nella musica: la Contessa e il Conte hanno le loro arie con recitativo accompagnato (entrambi nel terzo atto), ma anche Susanna e Figaro (entrambi nel quarto atto). Ognuna delle arie ricopre una funzione drammaturgica come, ad esempio l'aria di Susanna del secondo atto "Venite inginocchiatevi", nella quale il paggio viene travestito per ingannare il Conte, o il rondò di Figaro "Non piú andrai farfallone amoroso" con la quale saluta il paggio che deve mettersi in cammino verso Siviglia. È molto interessante vedere come il registro vocale del Conte sia più acuto di quello di Figaro. Probabilmente Mozart attuò questo stratagemma per comunicare come in quest'opera il potere (rappresentato simbolicamente dalla voce in chiave baritonale bassa di Figaro) appartenga ai servi e non ai padroni. Il ruolo della contessa non si distingue particolarmente da quello della sua serva Susanna e, di conseguenza, non è neppure possibile distinguere chi sia la primadonna. Questo fatto insolito nell'opera settecentesca suggerirebbe che, per Mozart, l'aristocrazia non è al di sopra della gente comune e che il suo interesse è rivolto a mostrare una gamma di personaggi e personalità e le loro relazioni personali, non la loro gerarchia.

Il ruolo di Cherubino rappresenta un grande enigma, per la sua tessitura vocale. Fin dalla sua prima esecuzione nel 1786, infatti, il ruolo è stato tradizionalmente interpretato da un mezzosoprano. Ciò gli conferisce un carattere notevolmente ambiguo: il suo aspetto maschile e il suo incipiente desiderio di amare sono completamente in contrasto con la sua voce femminile. Un altro dettaglio che rafforza questa dualità è che Cherubino si traveste da Susanna e da Contessa nel secondo atto. Per questi motivi, molti hanno visto in Cherubino un personaggio senza tempo che potrebbe rappresentare l'amore libero nel suo stato più puro. È un essere anacronistico che non ha nulla a che fare con la società della fine del XVIII secolo. Così, se *Le nozze di Figaro* possono essere considerate un vero e proprio inno alla libertà, il ruolo di Che-

rubino è un inno all'amore. Il tema della libertà amorosa sarà poi ripreso da Mozart nel *Don Giovanni* e soprattutto nel *Così fan tutte* (Kloiber, Konold, Maschka 2016).

Per l'ideazione della messa in scena de *Le nozze di Figaro* a la Escuela Superior de Canto di Madrid, si è notato come Da Ponte colloca l'azione nel presente, che si svolge in una cittadina spagnola vicino Siviglia. L'opera infatti parla di situazioni contemporanee alla fine del XVIII secolo, cioè del tempo degli autori. Come abbiamo visto, nonostante l'origine fortemente politicizzata, Mozart pone l'accento sulle relazioni tra i personaggi, sulle loro passioni, riflettendo allo stesso tempo una società, anche se apparentemente ancorata all'Ancien Régime, in cui si stanno verificando dei cambiamenti nonostante l'opposizione del conte, che vuole ancora far valere i suoi antichi diritti. Spesso una messa in scena storica trasmette una visione attenuata di ciò che viene raccontato e i codici che funzionavano allora sono oggi perduti. Ogni volta che un'opera teatrale parla del tempo in cui è stata scritta è importante considerare chi sarebbero oggi quei personaggi e quale potrebbe essere la situazione equivalente in un'epoca più recente.

La collocazione dell'opera nel sud della Spagna e la situazione di cambiamento sociale da un lato e di monarchia assoluta dall'altro possono essere facilmente accostate a un periodo specifico della nostra storia: gli anni Sessanta. Diversi elementi dell'opera possono essere messi in parallelo con una Spagna che stava gradualmente uscendo dai duri anni Quaranta e Cinquanta. Certo, la situazione della Francia del 1789 non è paragonabile, ma negli anni '60 in Spagna inizia a verificarsi un cambiamento sociale che negli ambienti rurali si evolve più lentamente. Alla fine degli anni Sessanta i cambiamenti politici in Spagna erano pochi ma la crescita economica si rifletteva in profondi cambiamenti sociali. La Spagna stava entrando nella cosiddetta società dei consumi, il modello familiare stava cambiando, le donne iniziavano a svolgere lavori retribuiti, l'influenza straniera stava aumentando ma nonostante ciò il regime politico non cambiava quasi per niente, le poche riforme erano superficiali e miravano a puntellare il sistema, non a cambiarlo. La Spagna di questa messa in scena si colloca quindi alla fine degli anni Sessanta, gli anni dello sviluppo, dell'apertura, del consumismo e delle relazioni tra persone di classi sociali diverse che iniziavano a mescolarsi tra loro e in cui scorrevano passioni, sentimenti, sensualità ed erotismo. Si tratta di una nuova fase che mostra la flessibilità delle relazioni sociali, l'aria fresca portata dai turisti e la grazia e la luminosità degli anni '60 e dei primi anni '70.



Fino al 1960 in Spagna assistiamo a un forte esodo dalle zone rurali verso le città, (si spostano più di quattro milioni di persone nel solo territorio spagnolo), per cui quasi un milione e mezzo di spagnoli migrano in Europa.



Foto 2: Stazione di Siviglia, anni '60. Immigrati si congedano dai propri cari

Il settore dei servizi cresce fino a diventare il principale motore dell'economia spagnola. Lo sviluppo economico porta alla nascita di una classe media. La Spagna di questo scenario ricorda molto il cinema di Luis García Berlanga con i suoi film immortali sulla realtà spagnola della fine degli anni '50 e dell'inizio degli anni '60 come *Placido*, *La ballata del boia*, *Benvenuto Mister Marshall*. Tuttavia, la musica di Mozart non accompagna l'umorismo nero e l'asprezza di Berlanga, né la durezza de *I santi innocenti* di Camus, ambientato in una fattoria dell'Estremadura negli anni Sessanta. La luminosità e la sensualità della musica di Mozart non lasciano spazio a nessun tipo di oscurità.



Foto 3: Immagini di *Benvenuto Mister Marshall*, Luis García Berlanga (1953)

La rappresentazione di Mozart riflette, piuttosto, la Spagna degli anni '60: gli anni della televisione, del boom economico, dello sviluppo incipiente, dell'apertura e del consumo così come delle relazioni tra personaggi di diverse classi sociali che, in un ambiente come questo, iniziano a mischiarsi tra loro. È un nuovo palcoscenico sul quale vanno in scena la flessibilità delle relazioni sociali, la spensieratezza portata dai turisti, la grazia e l'innocenza degli anni Sessanta.

In questa scena con Figaro e Susanna notiamo come i cambiamenti stiano avvenendo nonostante l'opposizione del conte Almaviva che vuole ancora far valere i suoi vecchi diritti. Tuttavia intorno a loro cominciano a circolare nuove atmosfere, si delinea l'ascesa di una classe media, il Paese sta cambiando. Sono arrivati, ad esempio, la minigonna e la televisione, che il Conte ha regalato alla moglie per compensare le sue continue assenze e trascuratezze.



Foto 4: Il Conte e la Contessa di Almaviva. Atto secondo



Foto 5: Marcellina, Conte Almaviva, Don Bartolo. Atto secondo

Le donne iniziano a prendere il controllo della propria vita per quanto possibile, soprattutto all'interno del matrimonio. Susanna e la Contessa Almaviva sono le forze trainanti degli eventi e tireranno i fili della trama fino a raggiungere i loro obiettivi.



Foto 6: Susanna, Cherubino, Contessa Almaviva. Atto secondo



Foto 7: Cherubino e la Contessa Almaviva. Atto secondo



Foto 8: Scena finale. Atto quinto

Dopo aver tradotto e adattato differenti opere (*Bastian und Bastienne* e *Der Schauspieldirektor* di Mozart; *Die drei groschen Oper* di Brecht/Weil; *La Verbena de la Paloma* di Bretón, etc.) ho accettato con entusiasmo di partecipare al progetto per l'elaborazione dei soprattitoli per *Le nozze di Figaro*, composizione di Mozart su libretto di Da Ponte insieme alla mia collega Donatella Danzi, grande conoscitrice dei testi lirici. La padronanza dell'italiano in quanto sua lingua materna e in particolare la conoscenza dell'italiano dell'epoca sono stati requisiti fondamentali per giungere a una traduzione che ricreasse il significato più profondo di ogni parola piuttosto che una traduzione letteraria che risultava spesso ferruginosa e incomprensibile.

Solo chi si occupa della realizzazione di sottotitoli per i libretti d'opera sa che non si tratta di una traduzione standard. In una traduzione letteraria, la traduzione in un'altra lingua deve mantenere il più possibile la melodia della lingua ma soprattutto la bellezza del testo con tutte le sue sfumature linguistiche e culturali. Una traduzione per la produzione di sottotitoli, dal suo canto, ha uno scopo pratico: la comprensione del testo cantato, ed è per questo soggetta a molti fattori. Uno di questi è che deve essere conforme a un numero specifico di caratteri per poter essere letta mentre si ascolta la musica. In linea di principio deve conformarsi letteralmente al testo originale, ma, a mio avviso, deve anche liberarsi da una traduzione classica spesso incomprensibile ed entrare, se possibile, in un'ottica che trasmetta il significato dell'epoca e, allo stesso tempo, arrivi allo spettatore di oggi. Sono tutte sfide che un traduttore di qualsiasi genere letterario deve affrontare ma, nel caso dei sottotitoli, il lavoro è anche limitato a una struttura molto specifica. La difficoltà di tradurre un libretto d'opera deriva dalle caratteristiche stesse di questo tipo di testo, strettamente legato alla musica e spesso strutturato in versi. Questo esercizio, che oscilla tra decisioni pragmatiche relative alla distribuzione del testo nelle diverse linee e decisioni letterarie che permettano di produrre un testo valido in sé, fa sì che il lavoro di traduzione di un libretto d'opera sia un compito molto difficile ma decisamente appassionante.

In una prima versione i sottotitoli risultavano eccessivamente letterari, spesso incomprensibili per chi non conosceva la trama. Le costruzioni delle frasi non rispecchiavano propriamente quelle del castigliano o erano troppo in linea con la frase italiana e il suo ordine nella partitura musicale, con il rischio che il vero significato risultasse chiaro solo dopo aver letto almeno tre diapositive, perdendo il senso.

Un'altra particolarità dei sottotitoli d'opera è che si tratta di un testo che viene letto mentre si ascolta il cantante. Per questo motivo, quando possibile, si è cercato di scegliere la traduzione che più si avvicinasse all'italiano in modo che lo spettatore potesse leggere in spagnolo il testo che contemporaneamente stava ascoltando. Il traduttore di sottotitoli deve far fronte ad un altro problema e cioè che nell'opera lirica diversi personaggi cantano spesso testi diversi allo stesso tempo. Per cercare di far comprendere chi sta cantando quale parte del testo, alcuni autori assegnano a ogni

personaggio un colore. Così ne *Le nozze di Figaro* avremmo potuto, ad esempio, designare il verde per Figaro, il giallo per Susanna e via dicendo, in modo che in un duetto si potesse sempre intendere ciò che ogni personaggio stava cantando. Ma nel sestetto del terzo atto o nel settetto che conclude il secondo atto questo sistema di colori sarebbe stato più confusionario che pratico. Un'altra opzione possibile è dunque quella di aggiungere il nome del cantante al testo corrispondente, ma questo riduce ulteriormente i caratteri di ogni riga e crea confusione. Infatti una caratteristica imprescindibile per i sottotitoli delle opere liriche è l'economia delle parole. Per rientrare nel fattore di economicità l'uso di un trattino all'inizio di ogni frase è stata la soluzione migliore, chiara e pratica per segnalare quando due personaggi cantano testi diversi allo stesso tempo e dove il contenuto di ciò che dicono definisce chiaramente chi sta parlando.

Un altro tratto che caratterizza le opere liriche è la ripetizione dei testi. Trascrivere ogni singola ripetizione rende la traduzione e la sua lettura molto macchinose. Nel nostro caso, quindi, abbiamo deciso di tralasciare le ripetizioni e di tradurle solo la prima volta. Quando la ripetizione è eccessiva, a volte può dare allo spettatore l'impressione di perdere o dimenticare il testo che viene detto.

Un altro dei dubbi sorti durante lo sviluppo dei sottotitoli era la modernità della messa in scena in contrasto con lo stile del testo di Da Ponte. Sarebbe stato un errore introdurre torsioni idiomatiche o ammiccamenti al periodo in cui la messa in scena è ambientata, gli anni Sessanta in Spagna. La fedeltà al testo è fondamentale, così come la fedeltà alla musica, allo stile, alla voce. Il contrasto tra lo stile del testo, la musica di Mozart e la messa in scena aggiornata arricchisce ulteriormente la proposta, sottolineando la modernità e l'attualità dell'opera di Mozart e Da Ponte.

Questi sono solo alcuni esempi delle difficoltà e dei problemi specifici riscontrati nella realizzazione dei sottotitoli dell'opera di Mozart. Lavorare sul testo, cercando e trovando sempre la versione più fedele, accurata e concisa è stato un percorso entusiasmante che ci ha permesso di conoscere a fondo l'opera, di riflettere su entrambe le lingue e di produrre un lavoro che ha cercato di rispettare la bellezza del testo, la fedeltà all'originale e allo stesso tempo di essere il più accurato possibile.

Traduzione di Lucia De Luca

Bibliografía

ALBERT, A. (1994). *Geschichte der Oper*. Kassel: Bärenreiter.

BATTA, A. (2009). *Ópera. Compositores. Obras. Intérpretes*. Königswinter: H.F. Ullman.

BEAUMARCHAIS, P. ((2010). *El barbero de Sevilla*. Madrid: Alianza.

BEAUMARCHAIS, P. (2011). *Las bodas de Figaro*. Madrid: Alianza.

Una proposta per la soprattitolazione di *Le Nozze di Figaro*

DÍAZ, M. (2016). *La puesta en escena*. Dresde: Fahnauer Verlag.

GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2007). *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Fundamentos.

GECK, M. (2005). *Mozart: Eine Biographie*. Berlin: Rowohlt.

HARNONCOURT, N. (2016). *Diálogos sobre Mozart*. Barcelona: Acantilado.

KLOIBER, KONOLD, MASCHKA (2016). *Handbuch der Oper*. Kassel: Bärenreiter.

MOZART, W. A. (1997). *Cartas*. Traducción de Miguel Sáenz. Barcelona: El Aleph.

RADIGALES, J. (2017). *El espectáculo operístico*. Barcelona: Huygens.

SUÁREZ URTUBEY, P. (2007). *Historia de la música*. Buenos Aires: Claridad.

SCHURIG, A. (2017) *Konstanze Mozart: Briefe, Aufzeichnungen, Dokumente*. Bremen: Dearbooks.

Foto dello spettacolo: Arjun Cerezo Chugani

Risorse digitali: The European Library

Adattamento per canto e pianoforte: MOZART, W. A. (2011) *Le nozze di Figaro*. KV 492. Mozart Bärenreiter Urtext. Klavierauszug. Kassel: Bärenreiter.

Un'esperienza di soprattitolazione interlinguistica alla Escuela Superior de Canto de Madrid.

Percorso realizzato e criteri utilizzati.

Donatella Danzi

Cattedratica di Musica e Arti Sceniche presso la Escuela Superior de Canto de Madrid (ESCM).

La soprattitolazione di un'opera lirica possiede caratteristiche diverse dalle altre tecniche di traduzione audiovisiva: la cornice temporale musicale del testo da tradurre, la corretta sincronizzazione con l'interpretazione cantata durante lo spettacolo dal vivo, la adeguata leggibilità da parte del pubblico che segue lo spettacolo operistico, l'integrazione all'interno del testo spettacolare, rendono l'elaborazione dei soprattitoli di un'opera lirica una pratica complessa che si compone di diverse fasi per lo sviluppo di un progetto.

In queste pagine si cercherà di mettere in luce i diversi momenti che hanno scandito la proposta di soprattitolazione interlinguistica di *Le nozze di Figaro* di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), su libretto di Lorenzo da Ponte (1749-1838), presentata alla Escuela Superior de Canto de Madrid durante il corso accademico 2020-2021, anno della celebrazione del 50° anniversario della scuola. Inoltre, verranno esposti i criteri utilizzati e le problematiche riscontrate durante il percorso.

Breve storia della soprattitolazione

L'utilizzo della soprattitolazione per i teatri d'opera risulta essere una pratica abbastanza recente. Nonostante vengano citati casi isolati di soprattitolazione in Francia – nella Parigi post-bellica del 1949 (Conti 2014) –, si è soliti datare la nascita di questi agli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso. Nel 1983 l'iraniano Lofti Mansouri (1929-2013), direttore artistico della Canadian Opera Company dal 1976 al 1988, decise di proiettare all'O'Keefe Centre di Toronto la soprattitolazione di *Elektra*, opera lirica in un atto di Richard Strauss (1864-1949) – su libretto di Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) – la cui rappresentazione avveniva nella versione originale in lingua tedesca (Eugeni, 2006).

Da allora in poi la pratica della soprattitolazione si è diffusa in tutto il mondo. Nel 1984, i soprattitoli arrivarono per la prima volta negli Stati Uniti in occasione di una produzione di *Cendrillon* di Jules Massenet (1842-1913), su libretto di Henri Cain, allestita in francese al New York City Opera con soprattitoli in inglese.

In Europa vennero utilizzati per la prima volta nel giugno 1986 al Teatro Comunale di Firenze, nell'ambito del Maggio Musicale Fiorentino, per una produzione di *Die Meistersinger von Nürnberg* di Richard Wagner (1813- 1883) diretta dal direttore d'or-

chestra indiano Zubin Mehta (Eugeni, 2006). Il musicologo e saggista italiano Sergio Sablich (1951-2005), che ne curò l'edizione, scrisse, nel suo articolo intitolato "Tradurre all'epoca dei soprattitoli" (2002), che l'opera fu un grandissimo successo e che, attraverso i soprattitoli, il pubblico poté capire senza difficoltà la comicità del personaggio di Beckmesser. In Spagna, presso il Gran Teatre del Liceu di Barcellona, i soprattitoli fecero il loro debutto con l'opera *Don Carlo* di Giuseppe Verdi nel novembre del 1988.

Attualmente, possiamo affermare che la pratica della soprattitolazione è ampiamente diffusa nei teatri di prestigio in tutto il mondo, diventando un elemento essenziale e accettato dal pubblico all'interno dell'esperienza operistica.

Ma cosa intendiamo per soprattitoli? A cosa servono? Elisa Perego, professoressa presso l'Università di Trieste, nel suo libro *La traduzione audiovisiva* scrive che «si tratta di una modalità di traduzione che deriva direttamente dalla sottotitolazione e che dal principio degli anni ottanta è stata adottata per tradurre il teatro di prosa, il teatro musicale e l'opera lirica, ma che è marginale nell'ambito cinematografico» (Perego, 2005: 24). Marta Mateo Martínez-Bartolomé, docente dell'Università di Oviedo, precisa che «los sobretítulos de ópera consisten en una traducción escrita resumida del texto origen que se proyecta de forma simultánea a la transmisión cantada de ese libreto en una pantalla situada en la parte superior del proscenio del teatro durante la representación operística». (Mateo, 2002: 52)

Negli ultimi decenni si sta vivendo un crescente interesse per questa modalità di traduzione audiovisiva (TAV) e numerosi sono i professori e i ricercatori che hanno approfondito la tematica della soprattitolazione dell'opera lirica spiegandone caratteristiche e peculiarità. Per approfondimenti si possono leggere, tra altri, gli studi di Burton, 2009, 2010; Conti, 2015; De Frutos, 2011; Díaz Cintas, 2007; Mateo, 2002; Sario, 1996; Sciutto, 2020; Surbezy, 2011; Virkkunen, 2004.

Nonostante i pro e i contro, uno degli argomenti che avalla l'utilizzo e lo sviluppo di questa pratica è che la soprattitolazione facilita una maggiore comprensione e diffusione dell'opera e favorisce, di conseguenza, una migliore ricettività e comunicazione dello spettacolo operistico. Per la professoressa Rocío de Frutos dell'Università di Siviglia, «la ópera como manifestación artística y en su dimensión de fenómeno comunicativo se ha visto profundamente influida por la introducción relativamente reciente y rápidamente extendida de los sobretítulos» (De Frutos, 1: 2011).

Si potrebbe affermare, quindi, che l'utilizzo dei soprattitoli abbia promosso un nuovo modo di assistere all'opera e nuove aspettative per gli spettatori che non si accontentano più di capire solo parzialmente gli spettacoli operistici.

La pratica della soprattitolazione alla ESCM

Come accaduto nei teatri d'opera più illustri, come ad esempio al Teatro Real di Madrid, nelle ultime decadi anche la Escuela Superior de Canto de Madrid si è cimentata con l'applicazione della tecnica della soprattitolazione, sia interlinguistica che intralinguistica, delle opere liriche e dei concerti rappresentati nel teatro della sede del centro, il

Palazzo Bauer di Madrid, che possiede un teatro con una capienza di circa 120 persone.

È importante sottolineare che il centro educativo dedicato alla formazione superiore dei cantanti d'opera, fondato nel 1971 dal soprano spagnolo Lola Rodríguez Aragón (1910-1984), ogni anno allestisce numerosi concerti e opere liriche in lingua straniera interpretate dagli alunni della scuola. Infatti, nel loro percorso formativo superiore, che ha una durata di quattro anni, i discenti devono approfondire lo studio di quattro lingue straniere applicate al canto: l'italiano, l'inglese, il francese e il tedesco.

Nonostante fra il pubblico ci siano molti specialisti che conoscono le opere e i loro libretti, e che non necessitano di una traduzione del testo, numerosa è l'affluenza di un pubblico più ampio e variegato che spesso riscontra difficoltà nella fruizione degli spettacoli delle opere liriche e dei concerti rappresentati nelle quattro lingue straniere impartite nella scuola. Per facilitare la comprensione delle opere rappresentate alla scuola, la creazione dei sottotitoli è diventata una pratica molto utilizzata alla Escuela Superior de Canto de Madrid (ESCM) e la missione di creare i sottotitoli viene affidata, nella maggior parte dei casi, al personale docente che collabora volontariamente alla creazione degli stessi.

Inoltre a partire dal 2020, per rispondere alle sfide derivanti dalla pandemia, la scuola ha adottato nuovi approcci che le hanno permesso di ampliare la propria platea. Oltre alla pratica della sottotitolazione, infatti, si è inaugurata la trasmissione in streaming degli spettacoli permettendo così di raggiungere un pubblico più vasto. In contemporanea con la sottotitolazione, è stata implementata anche la sottotitolazione in tempo reale degli eventi, fornendo un ulteriore strumento per garantire l'accessibilità dei concerti e delle messe in scena realizzate, un'iniziativa che si configura come una risposta del centro alle mutate esigenze, consentendo a chiunque, indipendentemente dalla presenza fisica, di godere delle esibizioni rappresentate nel centro.

— Percorso realizzato per la sottotitolazione di *Le nozze di Figaro* alla ESCM —

La sottotitolazione di un'opera lirica può essere sia interlinguistica (fra due lingue diverse) o intralinguistica (riformulazione che si realizza all'interno della stessa lingua) se utilizziamo le espressioni del linguista e semiologo Roman Jakobson (1896-1982).

Per quel che concerne il nostro caso specifico ci occuperemo di illustrare il percorso realizzato per una sottotitolazione interlinguistica poiché dal testo in italiano di Lorenzo da Ponte si sono creati dei sottotitoli fruibili a spettatori di lingua spagnola. Il percorso si è articolato in diverse fasi che potremmo riassumere nelle seguenti tappe del percorso:

- a. studio e approfondimento del libretto dell'opera;
- b. traduzione del libretto;
- c. prima elaborazione della sottotitolazione e accoppiamento con lo spartito;
- d. revisione e verifica durante le prove dello spettacolo
- e. proiezione dei sottotitoli durante lo spettacolo.

Innanzitutto è stato necessario formare il gruppo di lavoro che si sareb-

be occupato della creazione della soprattitolazione, costituito dalle cattedriche Marina Bollaín e Donatella Danzi, con la collaborazione di Elena Aparicio, alunna della ESCM. Per lo svolgimento del lavoro, la presa di decisioni in comune è stata facilitata dal fatto che le traduttrici fossero anche filologhe e avessero non solo una formazione in questo ambito, ma anche un'esperienza teatrale e musicale. Inoltre, lavorare nello stesso centro ha agevolato la coordinazione delle tempistiche per la creazione di uno spazio comune di lavoro.

Come si spiegherà in seguito, poter contare sulla presenza nel gruppo di lavoro della regista della proposta scenica ha permesso la composizione di una proposta di soprattitolazione integrata con il testo spettacolare (De Marinis, 1982), inteso come atto comunicativo nel quale si intrecciano diverse convenzioni e codici in un'unità.

Studio e approfondimento del libretto dell'opera

Tutte le ricerche realizzate nella prima fase del lavoro, incentrata sullo *studio e approfondimento del testo del libretto*, sono state condivise con i discenti del centro educativo poiché uno dei nostri primi obiettivi come docenti è quello di guidare i cantanti-alunni, che alla fine del percorso formativo dovranno interpretare sul palcoscenico l'opera, alla contestualizzazione del testo, alla lettura e comprensione profonda del libretto operistico.

Le arie di *Le nozze di Figaro* sono molto conosciute fra gli studenti della scuola. Si potrebbe affermare che molte delle arie e dei recitativi dell'opera mozartiana sono conosciute a memoria dai discenti i quali spesso, però, possiedono una visione solo parziale del libretto ed è quindi necessario che il docente li accompagni ad un maggiore approfondimento del testo e a una visione generale dello stesso. Tra le prime attività proposte, allo scopo di avvicinarli all'opera e a una sua contestualizzazione, c'è stata la lettura o rilettura della fonte letteraria del libretto d'apontiano, ossia la commedia *La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro* (1778) di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). Il libretto ha quasi sempre attinto da altri fonti letterarie: testi in verso e in prosa. Nella nostra esperienza come docenti riteniamo che la lettura del testo dal quale è stato tratto il libretto sia indispensabile poiché offre sempre elementi significativi per avvicinarsi alla lingua e all'interpretazione di quest'ultimo.

Per quanto riguarda la materia di Italiano Applicato al Canto, si è letto il testo nella sua totalità cercando di raggiungere una conoscenza complessiva e profonda del libretto.

Alcuni studenti hanno realizzato presentazioni su Mozart, Da Ponte e il contesto storico dell'opera. Così da una fase che potremmo definire di comprensione globale del testo, si è passati a un momento analitico che prevedeva la rilettura delle varie scene con eventuali correzioni di dizione, articolazione ed espressione, e le esercitazioni *da* e *sul* testo. Infine, nella fase che potremmo definire sintetica dell'apprendimento della lingua italiana attraverso il testo operistico (Danzi, 2022), si è curata la concordanza ritmica tra il verso e la melodia (Turina, Danzi 2018) arrivando infine a una lingua cantata con una pronuncia corretta dell'italiano neutro.

Il lavoro di ricerca previo e le attività svolte nell'aula con gli studenti hanno permesso una conoscenza approfondita dell'opera e la padronanza

za necessaria per poter iniziare la fase preparatoria di traduzione del libretto.

Traduzione del libretto

Tutte le fasi realizzate per l'elaborazione della sottotitolazione sono sempre state elaborate attraverso un lavoro di squadra, portato avanti dalle traduttrici che hanno creato i soprattitoli presentati in questo volume.

Per la *traduzione preparatoria del libretto*, che ha preceduto l'elaborazione dei soprattitoli, si è realizzata una prima bozza della traduzione con soluzioni provvisorie rispetto alla versione finale. Per questa tappa del lavoro si sono consultate diverse traduzioni, tra le quali quelle realizzate per il Teatro Real di Madrid da Luis Gago per la stagione 1997/1998 e da Jorge Luis Wic per la stagione 2002/2003.

In questa fase del processo si è composta una prima traduzione di tutto il testo seguendo l'ordine delle scene del libretto. Questo ha permesso una prima visione d'insieme e la possibilità di iniziare a prendere delle decisioni definitive sui criteri da portare avanti nella proposta di sottotitolazione.

Una delle sfide maggiori di questa fase è stata quella di preservare il significato e mantenere l'espressione artistica e poetica del libretto d'apontiano, scritto in un linguaggio lirico, spesso ricco di metafore, simbolismi e giochi di parole.

Stesura provvisoria dei soprattitoli e accoppiamento con lo spartito

Dopo aver ultimato la traduzione preparatoria si è passati alla *prima bozza dei soprattitoli*. Per questa fase è stato indispensabile consultare lo spartito di *Le nozze di Figaro* della Bärenreiter per seguire il ritmo musicale e decidere la segmentazione del testo tenendo in considerazione anche l'unione del testo con la musica.

Innanzitutto si è dovuti arrivare ad un accordo sui vari aspetti tecnici che avrebbero influito sulla prima stesura dei soprattitoli e su alcune scelte traduttive: tra altri, la distribuzione del testo, lunghezza massima delle battute per linea, numero di linee per ogni schermata, collocazione sullo schermo, fonte dei caratteri tipografici, quale punteggiatura utilizzare, ecc. Per arrivare ad alcune decisioni si sono consultate alcune delle regole di sottotitolazione indicate da alcuni studiosi in questo ambito. In particolare, le indicazioni, tra altri, di Jan Ivarsson (1992), studioso di traduzione svedese specializzato nel campo della traduzione audiovisiva; quelle di Mary Carrol (1998), specialista australiana di traduzione; di Fotios Karamitroglou, docente presso la Facoltà di Studi inglesi dell'Università nazionale e capodistriana di Atene; di Jorge Díaz-Cintas (2003), direttore fondatore del Centro di studi sulla traduzione dell'University College of London; di Aline Remael (2007), professore emerito di Teoria della Traduzione, Interpretazione e Traduzione Audiovisiva/Accessibilità ai media presso l'Università di Anversa.

Inizialmente le soluzioni adottate sono state le seguenti: massimo due linee per ogni schermata di soprattitolo, cercando di non superare i trentacinque caratteri per ciascuna linea, assicurandosi che la segmentazione dei soprattitoli seguisse la struttura

logica e sintattica della frase. Inoltre, si è deciso di non riportare le ripetizioni musicali del testo e facilitarne la lettura utilizzando uno sfondo nero sul quale proiettare i sottotitoli in un tono chiaro: bianco o beige. Queste scelte rispondevano a una ragione ben precisa, ovvero agevolare al massimo la lettura dei sottotitoli per non distrarre lo spettatore dalla scena in corso e favorire, di conseguenza, la concentrazione del pubblico. I sottotitoli sono sempre stati considerati come parte integrante dello spettacolo. La presenza all'interno del gruppo di lavoro, come già accennato, della cattedratica Marina Bollaín, curatrice della proposta scenica, è stata dunque fondamentale per agevolare la presa di decisioni che integrassero i sottotitoli come elemento del testo spettacolare in modo da accompagnare la scena senza prenderne il sopravvento.

A differenza dei sottotitoli, che appaiono sullo schermo nel momento in cui viene rappresentata la scena e risultano più facilmente leggibili, i sottotitoli richiedono un maggiore sforzo da parte del pubblico che deve concentrarsi su ciò che accade in scena e contemporaneamente leggere le schermate dei sottotitoli. Alla ESCM i sottotitoli, fino ad ora, sono stati proiettati su uno schermo situato alla destra dello scenario e per il momento il centro non si dispone ancora di sistemi che permettano una diversa collocazione della proiezione.

In questa prima fase di stesura dei sottotitoli, una delle maggiori difficoltà riscontrate è stata quella di adattare la traduzione realizzata alle decisioni prese per l'elaborazione dei sottotitoli. Per questo scopo si sono utilizzate diverse strategie prendendo come punto di partenza alcune delle teorie di sottotitolazione elaborate da Henrik Gottlieb, (1992 in Diadori, 2003) professore dell'Università di Copenhagen, e da Sylfest Lomheim (1999), filologo norvegese professore dell'Università di Agder. Gottlieb (1992 in Diadori, 2003) segnala dieci strategie utilizzate dai professionisti della sottotitolazione:

a. espansione (*expansion*). Il testo tradotto necessita di un'espressione ampliata rispetto all'originale per essere compreso;

b. parafrasi (*paraphrase*). Il testo originale viene alterato, anche se resta intatto il messaggio contenutistico della lingua di partenza;

c. trasposizione (*transfer*). Questa strategia permette di trasferire completamente e senza alcuna alterazione il contenuto dell'espressione originale, riflettendone la forma sintattica e l'ordine dei concetti chiave;

d. imitazione (*imitation*). Riproduzione identica, attraverso l'imitazione, di alcuni segmenti della lingua di partenza. Questi vengono riportati in tutto o in parte nella lingua originale, purché sortiscano nello spettatore lo stesso effetto.

e. trascrizione (*transcription*). È utilizzata per trasferire espressioni idiomatiche, dialettiche o giochi di parole. È compito del traduttore cercare di riprodurre la deviazione linguistica presente nel testo originale in modo tale da non alterare il significato intrinseco dell'espressione.

f. dislocazione (*dislocation*). Viene utilizzata nel sottotitolo un'espressione differente da quella di partenza allo scopo di riprodurre un determinato effetto.

g. condensazione (*condensation*). Viene riprodotto il messaggio della lingua di par-

tenza in una forma più sintetica preservandone il contenuto.

h. riduzione (*decimation*). Nel testo tradotto vengono ridotti i contenuti non essenziali del testo di partenza;

i. cancellazione (*deletion*). Con questa strategia viene omesso totalmente parte del testo riducendolo di contenuti poco rilevanti per la comprensione globale.

j. rinuncia (*resignation*). Si fa ricorso a questa strategia quando alcuni elementi del testo di partenza vengono considerati di impossibile traduzione e vengono omessi nel testo tradotto.

Per ogni slide si è cercato di mantenere il senso compiuto della frase ottenendo segmentazioni che rispettassero alcune regole. Ad esempio, non separare:

- a.** il soggetto dal verbo;
- b.** l'articolo dal sostantivo;
- c.** l'ausiliare dal verbo;
- d.** l'aggettivo dal sostantivo;
- e.** la preposizione dal sostantivo;
- f.** espressioni idiomatiche che devono essere lette insieme.

La punteggiatura ha seguito le regole della lingua spagnola, ma si è cercato di limitare un uso eccessivo dei segni di interpunzione. Dopo aver messo a confronto vari studi (Ivarsson, 1992; Ivarsson e Carrol, 1998a, 1998b; Karamitroglou, 1998; Diaz Cintas, 2003; Diaz Cintas y Remael, 2007) si è deciso di mantenere la seguente punteggiatura:

- a.** punto: seguire le regole ortografiche d'uso;
- b.** virgola: seguire le regole ortografiche d'uso;
- c.** punto e virgola: non utilizzarlo, seguendo le indicazioni di Ivarsson, 1992; Ivarsson e Carrol, 1998; Karamitroglou, 1998; Diaz Cintas, 2003; Diaz Cintas y Remael, 2007;
- d.** punti esclamativi e interrogativi: limitare l'uso;
- e.** punti sospensivi continuativi: non ricorrere a questa punteggiatura per separare le schermate;
- f.** punti sospensivi: usarli per indicare interruzioni e omissioni;
- g.** trattini: utilizzarli per differenziare i personaggi che parlano nella stessa schermata.

Nella seconda fase di elaborazione dei sottotitoli è stato fondamentale il lavoro di accoppiamento con lo spartito. Il testo elaborato doveva adattarsi al tempo musicale e questo ha implicato che frasi o parole non corrispondessero alla normale emissione dell'espressione parlata. Il ritmo del testo, infatti, cambia notevolmente e ha dovuto essere sincronizzato con quello cantato. I numeri con vari personaggi hanno

rappresentato una grande difficoltà ed è stato necessario applicare le strategie di cancellazione e rinuncia per facilitarne la comprensione.

A livello stilistico, nonostante la scelta di ambientare la scena negli anni Sessanta del XX secolo, si è deciso di non allontanarsi dal testo originale.

Revisione e verifica dei sottotitoli durante le prove dello spettacolo

La proposta di sottotitolazione è stata revisionata durante tutta la durata delle prove dello spettacolo. Come segnala Conti, «provare, anche per i sottotitoli, significa dunque anche correggere. Correggere le ipotesi di partenza in base a ciò che avviene in scena o che cambia in scena» (Conti, 2014: 4).

Il testo in questa fase ha subito varie correzioni soprattutto nella suddivisione dei sottotitoli nelle schermate per ottimizzare il ritmo dei sottotitoli e la loro sincronizzazione rispetto alla rappresentazione. Nonostante si fossero prese delle decisioni nella fase iniziale riguardo alla lunghezza dei caratteri per linea, queste si sono dovute adattare al tempo-ritmo della rappresentazione. Ad esempio, nella prima scena di *Le nozze di Figaro*, quando Figaro sta misurando il letto nuziale, ad ogni schermata corrispondeva una sola parola pronunciata da Figaro nel duettino con Susanna.

Quindi le parole *Cinco...Diez...Veinte...Treinta...Treinta y seis...Cuarenta y tres...* sono state trasformate in singole schermate sincronizzate con la parola cantata. Si sono, poi, fissati gli intervalli dei sottotitoli sullo spartito verificandone la leggibilità degli stessi. Inoltre, si è mantenuta la decisione di non inserire il testo delle ripetizioni musicali, frequenti all'interno dell'opera di Mozart, sostituendolo con schermate nere che dovevano apparire durante la proiezione.

Dopo la messa in scena dello spettacolo le autrici dei sottotitoli hanno ritenuto opportuno dedicarsi ad un'ulteriore revisione che ha portato alla stesura definitiva dei sottotitoli così come mostrati all'interno di questo volume.

Proiezione dei sottotitoli durante lo spettacolo

La proiezione dei sottotitoli e dei sottotitoli necessita un lavoro manuale che deve essere realizzato in sincronia con lo spettacolo dal vivo e che richiede non solo una grande precisione, ma di competenza in questo campo. Un'operazione in cui è fondamentale una grande concentrazione mentale durante tutta la durata della rappresentazione. Ogni spettacolo è sempre differente e si deve essere preparati non solo a seguirne il ritmo, ma anche a risolvere qualunque problema possa sorgere durante l'esecuzione dal vivo. È necessario conoscere a fondo il testo e la musica dello spartito per poter seguire le indicazioni prefissate durante le prove.

Alla ESCM sono i docenti e gli alunni che contribuiscono alla proiezione dei sottotitoli e dei sottotitoli degli spettacoli, integrando i testi nel contesto dello spettacolo dal vivo assicurandosi che siano rispettate le decisioni definite in precedenza.

Per la messa in scena di *Le nozze di Figaro* descritta in questa pubblicazio-

ne, l'alunna Elena Aparicio ha curato la proiezione dei sottotitoli durante le varie rappresentazioni alla ESCM con la supervisione della docente Donatella Danzi.

Per quanto riguarda la trasmissione in diretta dello spettacolo, Maria Vidal, studentessa alla ESCM, ha offerto il suo contributo durante tutte le rappresentazioni. La collaborazione volontaria degli studenti e dei docenti si è rivelata cruciale per il successo complessivo della proiezione dei sottotitoli e sottotitoli di questa messa in scena.

A partire dal 6 ottobre 2022 si è unita una nuova figura professionale alla ESCM, quella del tecnico audio visuale in sala regia, attualmente svolta da Aurora Medina, funzionaria per conto de la Comunidad de Madrid che, grazie alla sua formazione professionale, si occupa non solo della gestione dell'illuminazione degli spettacoli, ma anche dell'aspetto fonico, delle riprese e del lancio, contemporaneamente da due dispositivi differenti, sia dello streaming per la piattaforma online che delle proiezioni in sala.

Ciò nonostante, attualmente la proiezione dei sottotitoli e dei sottotitoli dei testi in lingua straniera continua ad essere realizzata dal corpo docente e dagli studenti.

Riflessioni conclusive

Nel contesto della sottotitolazione illustrata in queste pagine, l'elaborazione dei sottotitoli per l'opera *Le nozze di Figaro* presso la ESCM si è dimostrata un efficace mezzo per rendere accessibile al vasto pubblico spagnolo questo capolavoro del repertorio operistico internazionale. Nell'opera lirica, dove la parola cantata e la struttura in versi possono rappresentare una barriera linguistica per gran parte degli spettatori, l'uso dei sottotitoli si è rivelato un valido strumento per arginare tale ostacolo e ha favorito una comprensione più approfondita del testo, garantendo che il messaggio sia trasmesso con precisione. Numerose sono state le difficoltà riscontrate durante il percorso, tante le domande alle quali si è cercato di trovare una risposta nelle diverse fasi di elaborazione di questo particolare genere di traduzione che, nonostante sia erede dell'esperienza della sottotitolazione, tuttavia possiede particolarità che lo contraddistinguono in un campo di ricerca così complesso come la traduzione audiovisiva. Durante i mesi di lavoro ci si è resi conto che questa tecnica, che non ha ancora compiuto i cinquant'anni di vita, necessita di una ricerca più ampia e di una letteratura più estesa su cui fare riferimento per comprendere appieno questa metodologia e la sua attuazione pratica. Nel percorso realizzato, la sottotitolazione si è presentata come una delle parti del testo spettacolare in cui luci, musica, testo, scenografia, parola cantata e recitata, gesto, e tutti gli altri elementi che compongono la rappresentazione, partecipano alla riuscita dello spettacolo operistico. In definitiva, in base a questa esperienza, la sottotitolazione è emersa come un prezioso strumento in grado di amplificare l'accessibilità degli spettacoli operistici e di ottimizzare l'esperienza di un pubblico diversificato.

BIBLIOGRAFIA

AUDEN, W.H., KALLMAN, C. (2000). "Del tradurre libretti d'opera". In AUDEN, W.H. (a cura di), *Lo scudo di Perseo*. Milano: Adelphi.

BURTON, J. (2010). "The Joy of Opera: The art and craft of opera subtitling and surtitling". In BOGUICKI, L., KREDENS, K. (a cura di), *Perspectives on audiovisual translation*. Francoforte: Peter Lang GmbH.

CARRILLO DARANCET, J.M. (2014). *Del original al sobretitulado*. Tesi di Dottorato, Universidad Complutense de Madrid.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=100383>

CONTI, M. (2014). "Sulle spalle di un gigante. Dai sotto-titoli per il cinema ai sopra-titoli per il teatro. Relazione nel Congresso *Reading Foreign Voices*, Montclair State University, Inserra Chair in Italian and Italian American Studies. New Jersey, 5 dicembre 2014.

DANZI, D. (2022). *La glottodidattica teatrale e la glottodidattica teatrale musicale*. Roma: Aracne.

DE FRUTOS, R. (2011). "Los sobretítulos como herramienta de comunicación en la ópera actual". In *Comunicación 21*, n.1.

<http://www.comunicacion21.com/category/num-1-oct-2011/>

DE FRUTOS, R. (2013). *El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica. Adaptación al castellano de la ópera: Il barbiere di Siviglia* de G. Paisiello. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.

<http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2013/rfd/ficha.htm>

DESBLACHE, L. (2007). "Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their audiences. In *Linguistica Antverpiensia*, n. 6.

DÍAZ CINTAS, J. (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación: inglés-español*. Barcelona: Ariel.

DÍAZ CINTAS, J., REMAEL, A. (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester e Kinderhook: St. Jerome.

DIADORI, P. (2003) "Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: la traduzione dei testi mistilingui." In *Italica*, vol. 80 no. 4.

ECO, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani

EUGENI, C. (2006). "Il sopratitolaggio. Definizione e differenze con il sottotitolaggio". In *inTRAlinea*, n. 8.

<http://www.intraline.org/archive/article/1630>

GOTTLIEB, H. (1992). "Subtitling – new university discipline". In DOLLERUP, C., LODDEGARD, A. (a cura di), *Teaching translation and interpreting: training, talent and experience*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

IVARSSON, J. (1992). *Subtitling for the media: a handbook of an art*. Stoccolma: Transedit.

IVARSSON, J., CARROLL, M. (1998a). *Subtitling*. Simrisham: TransEdit HB.

IVARSSON, J., CARROLL, M. (1998b). *Code of Good Subtitling Practice*.

<http://www.transedit.se/code.htm>

KARAMITROGLOU, F. (1998). "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe". In *Translation Journal* 2(2).

<http://www.bokorlang.com/journal/04stndrd.htm>

MASTRANTONIO, D. ORTORE, M. (2019). "La punteggiatura nei sottotitoli interlinguistici di serie televisive anglosassoni". In *Italiano LinguaDue*, n. 1.

MATEO MARTÍNEZ-BARTOLOMÉ, M. (2002). "Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica". In SANDERSON, J. (a cura di), *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Universidad de Alicante.

LOMHEIM, S. (1999). "The writing on the screen". In ANDERMAN, G., ROGERS, M. (a cura di), *Word, text, translation*. Clevedon, Multilingual Matters.

SABLICH, S. (2002). "Tradurre all'Epoca dei Sopratitoli". In *Il giornale della musica*, n. 188.

SARIO, M., OKSANEN, S. (1996). "Le sur-titrage des opéras à l'opéra national de Finlande". In GAMBIER, Y. (a cura di), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

SURBEZY, A. (2011). "Une utopie postmoderne : surtitrer Don Quichotte... en version hip-hop". In ŞERBAN, A., LAVAUUR J.-M. (a cura di), *Traduction et médias audiovi-*

sue/s. Montpellier: Septentrion.

TURINA GÓMEZ, C., DANZI, D. (2018). “La glotodidáctica teatral-musical aprender italiano a través de la ópera. Un alumno especial: el cantante de ópera”. In DANZI, D., DANZI, G. (a cura di), *Glotodidáctica Teatral II*. Ciudad Real, Ñaque.

VIRKKUNEN, R. (2004). “The source text of opera surtitles”. In *Meta*, n.1.
<https://www.erudit.org/en/journals/meta/2004-v49-n1-meta733/009024ar.pdf>

Sobretítulos de *Le Nozze di Figaro*

Marina Bollaín, Donatella Danzi,
con la colaboración de Elena Aparicio

ACTO I

(Escena I)

(Núm. 1 Duettino)

Cinco...

Diez...

Veinte...

Treinta...

Treinta y seis...

Cuarenta y tres...

Ahora sí que estoy contenta,
parece hecho para mi.

-Cinco...
-Mira mi querido Figaro.

-Diez...
- Mírame un poco, querido Figaro.

-Veinte...
- Mira.

-Treinta...
-Mira mi sombrero.

Sí, amor mío, es muy bonito,
parece hecho para ti.

En la mañana de nuestra boda
qué bonito es para mi tierno esposo,

este bello sombrero que se hizo Susanna.

¿Qué estás midiendo,
mi querido Figaretto?

Miro si la cama que nos ha brindado
el Conde quedará bien aquí.

¿En esta habitación?

Sí, nos la ha cedido
nuestro generoso señor.

Por mi te la puedes quedar.

- ¿Y por qué razón?
- La razón la tengo aquí.

¿Y por qué no haces que pase aquí?

Porque no quiero.
¿Eres mi siervo o no?

Claro, pero no entiendo
por qué te disgusta tanto

la estancia más cómoda del palacio.

Porque yo soy Susanna,
y tú estás loco.

Gracias, ¡cuántos halagos!

Dime si se podría estar mejor
en otro sitio.

(Núm. 2 Duettino)

Si acaso, la Señora
te llama por la noche:

din din
y en dos pasos te plantas allí.

O si acaso, luego
me llama el Señor:

don don
en tres saltos lo voy a servir.

Así, si una mañana
el querido Condesito:

din din
y te manda a tres millas de aquí...

don don

don don, y a mi puerta
el diablo lo trae,

- y en tres saltos...
- Calla, calla, Susanna.

- Escucha.
- Date prisa.

Si quieres oír el resto,

olvida esas sospechas
que tanto me ofenden.

Quiero oír el resto:

las dudas, las sospechas
me hielan la sangre.

Olvida esas sospechas.

(Recitativo)

-Pues bien, escucha, y calla.

-Habla: ¿Qué hay de nuevo?

El señor Conde, cansado de ir cazando
las bellezas extranjeras,

quiere en el castillo
probar suerte de nuevo,

pero no es su mujer, escucha bien,
la que despierta su apetito.

- ¿Y quién entonces?

- Tu Susanetta.

- ¿Tú?

- La mismísima.

Y espera que le sea muy útil
tal cercanía para su noble proyecto.

¡Bravo! Sigue.

Estos son sus favores,
y sus atenciones a ti a y tu esposa.

¡Vaya!
¡Qué generosidad tan interesada!

Calla, que falta lo mejor.

Don Basilio, mi maestro
de canto y su alcahuete,

me repite siempre la misma canción
cuando viene a darme clase.

¿Basilio?! ¡Qué sinvergüenza!

¿Y tu creías que me daba
la dote por tu cara bonita?

Me sentía halagado.

Él la destina para obtener de mí
ciertas medias horas...

que el derecho feudal...

¡Cómo! ¿Acaso el Conde
no lo había abolido en sus dominios?

Lo hizo, pero ahora se arrepiente y
parece que intenta recuperarlo conmigo.

¡Bravo! Me gusta.

Mi querido señor Conde,
os queréis divertir:

Así será...

¿Quién llama?
La Condesa.

Adiós, adiós,
mi querido Figaro.

-Ten valor, amor mío.
-Y tú, ten cabeza.

(Escena II)

¡Bravo, Señor!
Ahora empiezo a entender el misterio

y a ver claros todos vuestros planes.
A Londres, ¿no?

Vos ministro
y yo mensajero,

y Susanna...
embajadora secreta.

No será así, no,
lo dice Figaro.

(Núm. 3 Cavatina)

Si queréis bailar, señor Condesito,
la guitarrita os tocaré.

Si queréis venir a mi escuela,
a hacer cabriolas os enseñaré.

Sabré...

Pero con cuidado, disimulando
descubriré mejor todos los secretos.

Utilizando la astucia,
pinchando por aquí,

bromeando por allá,
todas las intrigas desbarataré.

(Escena III)

(Recitativo)

¿Y habéis esperado al día
de su boda para hablarme de esto?

Yo no me rindo fácilmente,
doctor mío:

para romper un enlace
más avanzado que este,

bastó a menudo un pretexto.

Y, además de este contrato,
él tiene conmigo ciertos compromisos...

que yo sé... pero basta.

Conviene asustar a Susanna,

conviene hábilmente
hacer que rechace al Conde.

Él, para vengarse, se pondrá de mi parte
y así Figaro será mi marido.

De acuerdo, lo haré todo sin reservas.
Contadme todo.

Me gustaría dar por esposa
a mi antigua criada,

a quien un día
me arrebató a mi amada.

(Núm. 4 *Aria*)

¡La venganza!
Es un placer reservado a los sabios.

Olvidar los insultos, los ultrajes
es siempre despreciable y vil.

Con astucia, con argucia,
con ingenio, con criterio,

se podría...
el asunto es serio...

pero, creedme, así se hará.

Si he de revisar el código entero,
si todo el índice tengo que leer,

con un equívoco, con un sinónimo,
cualquier intriga se encontrará.

Toda Sevilla conoce a Bartolo:
¡El bribón de Figaro vuestro será!

(Escena IV)

(Recitativo)

Aún no está todo perdido:
me queda la esperanza.

Pero Susanna se acerca;
yo quiero comprobar...

Haré como que no la veo.
¡Y con esa perla se quiere desposar!

Está hablando de mí.

Pero al final, de Figaro
no se puede esperar nada mejor:

Todo lo puede el dinero.

¡Qué lengua! Menos mal
que todos sabemos lo que vale.

¡Brava! ¡Eso es buen juicio!

Con esa mirada recatada
y ese aire piadoso, y después...

- Mejor me voy.
- ¡Qué dulce esposa!

(Núm. 5 Duettino)

Pase usted, estoy para servirla,
distinguida señora.

No soy tan atrevida,
descarada señora.

- No, os toca a vos primero.
- No, os toca a vos.

Sé cuál es mi lugar,
no soy descortés.

- ¡La esposa novata!
- ¡La dama de honor!

- ¡La querida del Conde!
- ¡La amante de España!

- ¡Los méritos!
- ¡El vestido!

- ¡El cargo!
- ¡La edad!

Dios Santo, me pierdo
si no me voy ya.

Sibila decrepita,
cómo me hacéis reír.

(Escena V)

(Recitativo)

Lárgate, vieja pedante,
profesora arrogante,

porque leíste un par de libros
y aburríste a la Señora de joven...

- Susannetta, ¿eres tú?
- Soy yo, ¿qué queréis?

- ¡Corazón mío, qué desgracia!
- ¡Corazón tuyo! ¿Qué pasa?

Ayer el Conde me encontró a solas
con Barbarina y por eso me echó;

y si la Condesita, mi bella madrina,
no intercede por mí,

me voy,
¡no te veré más, Susanna mía!

¡No me veréis más!
¡Bravo!

¿Ya no suspira vuestro corazón
por la Condesa en secreto?

¡Ah, ella me inspira demasiado respeto!

Qué felicidad la tuya
que puedes verla cuando quieres,

que la vistes por la mañana,
que por la noche la desvistes,

que le pones los broches,
los encajes...

Si en tu lugar...
¿Qué tienes ahí? Déjame ver.

La preciosa cinta del gorro de dormir
de tan bella madrina.

¡Dámela, hermana, por piedad!
¡Rápido la cinta!

¡Querida, hermosa, afortunada cinta!
No te la devolveré más que con mi vida.

- ¿A qué viene esta insolencia?
- ¡Alto ahí, estate quieta!

Como recompensa te daré
esta cancioncita mía.

¿Y qué tengo que hacer con ella?

Léesela a la Señora,
léela tú misma,

léesela a Barbarina, a Marcellina,
léesela a todas las mujeres del palacio.

Pobre Cherubino, ¿estáis loco?

(Núm. 6 Aria)

Ya no sé ni quién soy, ni qué hago,
ora soy de fuego, ora de hielo,

todas las mujeres
me hacen sonrojar,

todas las mujeres
me hacen palpar.

Solo al escuchar la palabra amor
mi pecho se altera, se turba

y me obliga a hablar de amor
un deseo que no puedo explicar.

Hablo de amor despierto,
hablo de amor soñando,

al agua, a la sombra,
a los montes, a las flores,

a las fuentes, al eco,
al aire, a los vientos,

que se llevan consigo el sonido
de estas vanas palabras.

Y si no tengo quien me escuche,
hablo de amor conmigo mismo.

(Escena VI)

(Recitativo)

- ¡Estoy perdido!
- ¡Qué horror!

¡El Conde!
¡Pobre de mí!

Susanna, pareces agitada y confusa.

Señor... perdonadme...
pero, si nos sorprendieran aquí...

- ¡Os lo ruego! ¡Salid!
- Un momento y te dejo. Escucha.

- No escucho nada.
 - Dos palabras.
-

Sabes que el rey me ha nombrado
embajador en Londres;

he pensado llevarme
a Figaro conmigo.

- Señor, si me atreviese...
 - Habla, habla querida,
-

haz uso del derecho que tienes sobre mí
desde hoy y para siempre:

pide, exige, ordena.

Dejadme, señor.

No reclamo ningún derecho,
ni lo quiero, ni lo pretendo...

¡Ay, infeliz de mí!

De eso nada, Susanna,
¡voy a hacerte feliz!

Sabes bien cuánto te amo:
Basilio ya te ha contado todo.

Escucha: si vinieses
tan solo un momento, conmigo al jardín,

al anochecer...
por ese favor yo pagaría...

- Ha salido hace poco.
- ¿Quién habla?

- ¡Dios mío!
- Sal y que no entre nadie.

¿Y dejaros aquí solo?

Estará con la Señora,
voy a ver si lo encuentro.

Me pondré aquí detrás.

- No os escondáis.
- Calla y procura que se vaya.

¡Ay de mí! ¿Qué hacéis?

(Escena VII)

Susanna, el cielo os bendiga,
¿acaso habéis visto al Conde?

¿Y qué iba a hacer aquí el Conde?
¡Vamos! Marchaos.

Esperad, escuchadme.
Figaro lo busca.

Está buscando a quien
más odia, después de vos.

Veamos cómo me sirve.

Nunca he oído que por amar
a la mujer se odie al marido.

El Conde os ama...

Salid, vil ministro
del desenfreno de otro:

no tengo necesidad de vuestra moral,
del Conde ni de su amor.

No hay nada de malo.

Cada cual tiene sus gustos:
yo creía que preferiríais por amante,

como hacen todas,
a un señor liberal, prudente y sabio,

en vez de a un jovenzuelo, un paje...

-¿A Cherubino?
-¡A Cherubino!

A ese querubín de amor,

que hoy al amanecer
rondaba por aquí intentando entrar...

¡Malvado! ¡Qué mentira!

Es malvado para vos
el que tiene ojos en la cara.

¿Y esa cancioncita?
Decídmelo en confianza;

Soy un amigo,
y no diré nada a nadie.

¿Es para vos...
para la Señora...?

¿Quién diablos se lo dijo?

A propósito, hija,
instruídlo mejor:

él la mira en la mesa con tanto descaro
que si el Conde se percata...

en este tema,
ya sabéis que él es una bestia.

¡Sinvergüenza!

¿Y por qué vais pregonando
tales mentiras?

¡Yo! ¡Qué injusticia!
Yo vendo lo que compro

y no añadido ni una coma
a lo que anda en boca de todos.

¿Cómo?
¿Qué es lo que dicen todos?

- ¡Dios mío!
- ¡Cielos!

(Núm. 7 Terzetto)

¿Qué es lo que oigo?
Apresuraos y echad al seductor.

¡En mal momento entré yo aquí!
Perdonadme, mi señor.

¡Qué desgracia, estoy perdida!
Me oprime un gran dolor.

¡Se ha desmayado, pobrecita!
¡Cómo le late el corazón!

- Despacito, con cuidado a este sillón.
- ¿Dónde estoy?

¿Qué veo?
¡Qué insolencia! ¡Salid!

Estamos aquí para ayudaros.

- Es seguro vuestro honor.
- No te asustes, mi tesoro.

En cuanto al paje...
Era sólo una sospecha mía.

Es mentira, una infamia,
no creáis al impostor.

- ¡Que se vaya el seductorzuelo!
- ¡Pobrecillo!

Ya pobrecillo...
Pero le sorprendí de nuevo.

- ¿Cómo? ¿Qué?
- ¿Qué? ¿Cómo?

Ayer encontré cerrada
la puerta de tu prima;

llamo y me abre Barbarina,
más nerviosa de lo normal.

Sospecho de su aspecto,
miro, busco por todas partes,

y levantando, despacito, despacito,
el tapete de la mesa...
¡veo al paje!

- ¿Qué veo?
- ¡Cruel destino!

¡Esto es todavía mejor!

¡Honestísima señora!

- No podía ocurrir nada peor.
 - Ahora lo entiendo todo.
-

¡Santo Dios! ¿Qué pasará?

¡Todas son iguales!
No es ninguna novedad.

(Recitativo)

Basilio id a buscar a Figaro,
quiero que vea...

- Y yo que oiga, adelante.
 - Quedaos. ¡Qué desfachatez!
-

¿Qué excusa hay
si la culpa es evidente?

Una inocente no necesita excusa.

- ¿Pero cuándo vino él?
 - Ya estaba conmigo cuando entrasteis.
-

Y me pidió que le rogara a la Señora
interceder por él.

Vuestra llegada lo desconcertó,
y allí se escondió.

¡Pero si ahí me senté yo
cuando entré en la habitación!

Entonces yo me oculté detrás.

- ¿Y cuando yo me escondí allí?
- Despacio me volví y me escondí por aquí.

¡Cielos! ¿Entonces ha escuchado
todo lo que te decía?

- Hice lo que pude para no oír nada.
- ¡Maldición!

Calmaos, viene gente.

¡Y tú quédate,
pequeña serpiente!

(Escena VIII)

(Recitativo)

¿Qué es esta comedia?

Empieza el baile,
tú sígueme amor mío.

No tengo esperanzas.

Señor, no despreciéis
esta humilde muestra de nuestro afecto:

ahora que abolisteis un derecho
tan ingrato a quien ama...

Ese derecho ya no existe,
¿qué más queréis?

De vuestra sabiduría
el primer fruto recogeremos hoy.

Nuestra boda ya está dispuesta.
Ahora os corresponde,

a la que gracias a vos
se ha mantenido casta,

cubrir con este velo blanco,
símbolo de virtud.

¡Astucia diabólica!
pero conviene fingir.

¡Estoy agradecido, amigos
por tan honesto sentimiento!

Pero no merezco por ello,
ni obsequios, ni elogios;

Es un derecho injusto,
que al abolirlo en mis feudos,

a la naturaleza y al deber
devuelvo sus derechos.

¡Viva!

- ¡Qué bondad!
- ¡Qué justicia!

Os prometo celebrar la ceremonia,
solo pido una breve demora.

Quiero, ante mis más fieles,
y con la más rica pompa,

haceros muy felices.

Buscad a Marcellina.
Retiraos, amigos.

(Recitativo)

- ¡Viva!
- ¿Y tú no te alegras?

¡Está triste, pobrecillo!
Porque el Señor lo echa del castillo.

- ¡En un día tan hermoso!
- ¡En un día de boda!

- ¡Cuando todos le admiran!
- Perdonadme Señor...

- No te lo mereces.
- ¡Es todavía un niño!

Menos de lo que crees.

Es cierto, hice mal,
pero de mis labios...

Vale, vale, os perdono.
Es más, haré otra cosa.

Hay un puesto vacante
de oficial en mi regimiento:

es para vos.
Ahora partid, adiós.

- Hasta mañana solamente...
- No, debe partir ahora mismo.

A obedeceros, Señor,
estoy ya dispuesto

Vamos, abrazad a Susana
por última vez.

Qué inesperado golpe.

Capitán, dame también la mano.
Quiero hablarte antes de que te vayas.

Adiós pequeño Cherubino;

¡Cómo ha cambiado
en un momento tu destino!

(Núm. 10 Aria)

Nunca más galanteador amoroso
rondarás por ahí día y noche

turbando el reposo de las bellas
Narcisito, joven Adonis del amor.

Se acabaron estos bellos penachos,
ese sombrero ligero y galante,

esa melena, ese aire brillante,
ese sonrosado color femenino.

Entre guerreros ¡por Baco!
Grandes bigotes, uniforme ajustado.

Fusil a la espalda,
espada al costado,

cabeza erguida,
rostro franco,

un gran casco
o un gran turbante,

mucho honor,
¡poco dinero!

Y en vez del fandango,
una marcha por el fango.

Por montañas,
por valles,

con la nieve y
el sol ardiente,

al compás de los trombones,
de bombardas y cañones,

con las balas atronando y
silbando en los oídos.

Cherubino, a la victoria,
a la gloria militar.

ACTO II

(Escena I)

(Núm. 11 Cavatina)

Concede amor, algún consuelo
a mi dolor y a mis suspiros.

Devuélveme a mi tesoro,
o déjame al menos morir.

(Recitativo)

Ven, querida Susanna,
y termina la historia.

- Ya he terminado.
- Entonces, ¿quiso seducirte?

El señor Conde no hace cumplidos
a las mujeres como yo:

él me ofreció dinero.

-¡El muy cruel ya no me ama!
-¿Entonces por qué es tan celoso?

Así son los maridos modernos:

por sistema infieles, por naturaleza
caprichosos y por orgullo celosos.

Pero si Figaro te ama,
sólo él podría...

Aquí está: ven, amigo.
La Señora está impaciente...

No deberíais sufrir por esto.
¿Al fin y al cabo, de qué se trata?

Al señor Conde le gusta mi esposa,
y por eso secretamente

querría recuperar el derecho feudal.
Lo cual es posible y natural.

- ¡Posible!
- ¡Natural!

¡Naturalísimo!
Y si Susanna quiere, posibilísimo.

-Termina de una vez.
-Ya he terminado.

Por eso me ha elegido mensajero
y a Susanna

consejera secreta de la embajada.

Y como ella, obstinada,
rechaza el honor que él le ofrece,

amenaza con proteger a Marcellina.
Esta es toda la historia.

¿Y tienes el valor de bromear
con algo tan serio?

¿No te alegra que bromeé?

Escuchad el plan:

A través de Basilio
le mando una nota

sobre una cita a la hora del baile
con vuestro amante...

¡Cielos! ¡Qué oigo!
¡A un hombre tan celoso...!

Aún mejor.

Así podremos importunarlo,
confundirlo, enredarlo,

desbaratar sus planes,
llenarlo de sospechas,

y que aprenda
que lo que intenta hacerme

otros se lo pueden hacer a él.

Que pierda el tiempo
sin encontrar nada.

Así, de repente,

y sin darle tiempo para
impedir nuestro plan,

llegará el día de la boda
y no osará interponerse.

Es cierto, pero en vez de él
se opondrá Marcellina.

Espera.

Dile al Conde que al atardecer
te espere en el jardín.

El pequeño Cherubino,

que siguiendo mi consejo
no se habrá ido,

vestido de mujer acudirá en tu lugar.

Es el único modo de que el señor,
sorprendido por la Señora,

se vea obligado a hacer
lo que queramos.

- ¿Qué te parece?
- No está mal.

- En nuestro caso...
- Cuando él esté persuadido...

¿Y nos da tiempo?

El Conde se ha ido de caza
y no volverá en unas horas.

Me voy y os mando
enseguida a Cherubino.

Os dejo la tarea de vestirlo.

-¿Y después?
-Y después...

Si queréis bailar, señor Condesito,
la guitarrita le tocaré.

(Escena II)

(Recitativo)

Cuánto me duele, Susanna,

que este jovencito haya oído
las extravagancias del Conde.

¡Tú no sabes...!

Pero, ¿por qué no vino a verme?

¿Dónde está la canción?

Aquí está: hagamos
que nos la cante.

¡Silencio, alguien viene!
Es él: adelante señor oficial.

¡No me llames con ese
nombre tan horrible!

Me recuerda que debo abandonar
a tan buena madrina...

¡Y tan bella!

-Ah, sí, cierto...

-Ah, sí, cierto... ¡Hipócrita!

Rápido, la canción de esta mañana,
cantádsela a la Señora.

¿Quién es el autor?

Mirad: se ha puesto colorado.
Coge mi guitarra y acompáñalo.

Estoy temblando...
pero si la Señora quiere...

Sí quiere: basta de hablar.

(Núm. 12 Arietta)

Vosotras que sabéis
lo que es el amor, mujeres,

mirad, si es lo que tengo en el corazón.

Os diré lo que siento:

es nuevo para mi,
no lo comprendo.

Siento un afecto lleno de deseo,

que ora es placer,
ora es martirio.

Me hielo y luego siento
el alma arder

y en un momento
me vuelvo a helar.

Busco el amor fuera de mí,
no sé quién lo tiene ni qué es.

Gimo y me lamento sin querer,
palpito y tiemblo sin saber.

No encuentro paz
ni de noche ni de día,

pero me gusta
languidecer así.

(Recitativo)

¡Bravo! ¡Qué voz tan bonita!
No sabía que cantabais tan bien.

En realidad, todo lo hace bien.
Rápido, bello soldado.

Figaro os informó...

Todo me lo dijo.

Déjame ver.
Irá muy bien:

tenemos la misma estatura.

Quítate esto.

- ¿Qué haces?
 - No temáis.
-

- ¿Y si entra alguien?
 - Que entre, ¿qué mal hacemos?
-

Cerraré la puerta.
¿Pero, cómo arreglamos el pelo?

Coge una de mis cofias
que está en mi vestidor,

¡Deprisa!
¿Qué es este papel?

- El nombramiento.
 - ¡Qué diligentes!
-

Acaba de dármele Basilio.

Con las prisas
se han olvidado del sello.

- ¿El sello de qué?
- Del nombramiento.

¡Caramba qué prisas!
Aquí está la cofia.

¡Date prisa! Está bien.
Pobres de nosotras si viene el Conde.

(Núm. 13 Aria)

Venid, arrodillaos:
Quedaos quieto ahí.

Y ahora despacio, vuélvase.

¡Bravo! Va bien así.

Ahora volved la cara.

¡Vamos! ¡Miradme!

¡Poneos recto! ¡Miradme!

La Señora no está aquí.

Algo más alto el cuello.

La mirada algo más baja...
Las manos en el regazo...

Ya veremos cómo andáis,
cuando estéis de pie.

¡Mirad el bribonzuelo!
¡Mirad qué guapo es!

¡Qué pícara mirada!

¡Qué gracia, qué figura!

Si las mujeres lo aman,
tienen seguro un porqué.

(Recitativo)
¡Cielos! ¿Por qué no puedo morir?

Quizá en el último momento...
¡esta boca osaría!

Sed sensato:
¿Qué locura es esta?

¿Quién llama a mi puerta?

¿Por qué está cerrada?

¡Mi esposo! ¡Dios, estoy muerta!
¡Vos aquí sin la ropa, en este estado!

Habrá recibido la nota...
¡y está celoso!

- ¿A qué esperáis?
- Estoy sola... sí... estoy sola.

- ¿Y a quién habláis?
- A vos... claro...

Después de lo ocurrido estará furioso...
¡No sé qué hacer!

¡Que el cielo me proteja
de este peligro!

(Escena III)

¡Qué novedad!

¡Nunca os encerrabais
en vuestra habitación!

Cierto; pero yo...
Yo estaba poniendo...

- Continúad, poniendo...
- Ciertas prendas...

Estaba conmigo Susanna...
Que luego se fue a su habitación.

De todos modos,
no estáis tranquila.

Mirad esta nota.

- ¡Cielos! ¡Es la que escribió Figaro!
- ¿Qué estrépito es ese?

-Algo se ha caído en el vestidor.
-Yo no he oído nada.

Será que tenéis muchas preocupaciones.

- ¿Sobre qué?
- Ahí hay alguien.

¿Quién queréis que sea?

Os lo pregunto a vos.
Yo acabo de llegar.

Ah sí, Susanna... Naturalmente...

-¡Me dijisteis que se fue a su habitación!
-A su habitación o aquí, no lo vi bien...

-¡Susanna! ¿Y por qué estáis tan nerviosa?
-¿Por mi criada?

Yo no sé nada,
pero sin duda estáis alterada.

Esa criada, más que alterarme a mí,
os altera a vos.

Es verdad y ahora lo veréis

¡Susanna, salid ya!
¡Salid, os lo ordeno!

¡Deteneos, escuchad!

¿A qué viene esta pelea?

Ella no puede salir.

El paje, ¿a dónde fue?

-¿Y quién lo prohíbe?
-¿Quién?

Lo prohíbe la decencia.
Un traje de novia se está probando.

- Está clarísimo. El amante aquí estará.
- Es horrible. Quien sabe que pasará.

Creo que lo entiendo:
a ver qué ocurre.

- ¡Susanna!
- ¡Deteneos!

- ¡Salid ya!
- ¡Escuchad!

- ¡Salid!
- ¡Deteneos!

- ¡Os lo ordeno!
- Ella no puede salir.

Pues al menos hablad.
Susanna, si estáis ahí...

No, jamás.
¡Os ordeno que os calléis!

¡No perdáis el juicio!

Cielos una catástrofe,
aquí va a haber un escándalo.

Evitemos un escándalo por caridad.

- Entonces, ¿no abris?
- ¿Por qué debo abrir mi vestidor?

Está bien, dejadlo.
Lo abriremos sin la llave:

- ¡Eh, gente!
- ¿Cómo?

¿Pondrías en peligro
el honor de una dama?

Es verdad, me equivoco.

Puedo sin ruido,
sin escándalo ante los sirvientes,

ir yo mismo a coger lo necesario.
Esperadme aquí.

Pero para acabar con las dudas,
antes cerraré las puertas.

¡Qué imprudencia!

Tened la cortesía de acompañarme.
Señora, aquí tenéis mi brazo.

-¿Vamos?
-Vamos.

-Susanna estará ahí hasta que volvamos.

(Escena IV)

(Núm. 15 Duettino)

Abrid, rápido,
soy Susanna.

Salid, marchaos de aquí.

¡Ay de mí, qué escena tan horrible!
¡Qué gran fatalidad!

Por aquí, por allí.

Las puertas están cerradas,
¿qué pasará?

-No hay tiempo que perder.
- Os mata, si os encuentra.

Veamos aquí fuera.
Da justo al jardín.

¡Espera Cherubino!
¡Detente, por piedad!

Una o dos macetas,
más no se romperá.

- Demasiado alto para saltar.
- ¡Déjame!

Antes que perjudicarla
me arrojaría al fuego.

Te abrazo a ti por ella.

- Adiós, así se hace.
-¡Se va a matar! ¡Parad!

(Recitativo)

¡Mira al diablillo! ¡Cómo huye!
Ya está a una legua.

Pero no perdamos tiempo.
Entremos en el vestidor.

Que venga el fanfarrón,
yo aquí le espero.

(Escena V)

Todo está como lo dejé.
¿Queréis abrir vos misma o debo...?

¡Ay de mí, esperad y escuchadme!
¿Me creéis capaz de faltar a mi deber?

Como queráis. Voy a ver quién
está dentro del vestidor.

Si, lo veréis...
pero escuchadme tranquilo.

¡Entonces no es Susanna!

No, pero es alguien
de quien no debéis sospechar.

Para esta noche...
se iba a hacer una broma inocente...

pero os juro que el honor,
la decencia...

¿Quién es entonces?
Decidme... Lo mataré.

Escuchadme.
¡Ay! Me falta valor.

-Habla.
-Es un chiquillo.

-¿Un chiquillo?
-Sí, Cherubino.

¿Me hará el destino encontrarme
a este paje en todas partes?

¿Cómo? ¿No se ha ido?
¡Traidores!

Eso explica mis dudas, la confusión,
el engaño que mencionaba la nota.

(Escena VI)

(Núm. 16 Finale)

Sal, crio malnacido,
desgraciado, sin tardar.

Señor, vuestra furia
me hace temer por él.

¿Todavía os oponéis?

- No, escuchad.
- Hablad.

Juro por el cielo que toda sospecha...
y el estado en el que lo encontraréis...

desabrochado el cuello,
desnudo el pecho...

¡Desabrochado el cuello,
desnudo el pecho! ¡Seguid!

Se desnudaba para vestirse de mujer...

Ya comprendo, esposa indigna,
¡ahora mismo me voy a vengar!

Me ofende ese arretrato,
me ultrajáis al dudar.

¡Dadme la llave!

- Él es inocente. Vos lo sabéis...
- No sé nada.

Apártate de mi vista.

Eres una infiel, una impía,
y me quieres deshonar.

- Me voy...sí...pero...
- No escucho.

No soy culpable.

Os lo veo en la cara.

Que muera.

Cometerá algún exceso
cegado por los celos.

¡Que muera, y que no sea más
la razón de mi tormento!

(Escena VII)

¡Susanna!

¡Señor!

¿A qué tanto estupor?

Coged vuestra espada
y asesinad al paje.

Ese paje malnacido
aquí lo tenéis.

- ¿Qué veo? Todo me da vueltas.
- ¿Qué es esto? Susanna está ahí.

Están confundidos.
No saben lo que pasa.

- ¿Estás sola?
- Mirad: Aquí escondido estará.

Miremos.

(Escena VIII)

Susanna, me muero,
me falta el aliento.

Estad contenta y tranquila.
Ya está a salvo.

¡Qué error he cometido!
Apenas lo creo.

Si injustamente os ofendí,
os suplico el perdón.

Pero semejante burla es una crueldad.

Vuestras locuras no merecen piedad.

Os amo

- No digáis eso.
- Os lo juro.

¡Mentís!

Soy la infiel, la traidora,
que siempre os engaña.

Esa ira, Susanna,
ayúdame a calmar.

Así se condena
quien tanto sospecha.

¿Debe la lealtad de quien os ama
esperar un pago tan amargo?

Señora.

Rosina...

¡Cruel! Ya no soy esa,

sino el mísero objeto
de vuestro abandono,

aquella a quien os gusta desesperar.

Confuso, arrepentido,
ya he sido castigado.

Tened piedad.

No aceptaré jamás
sufrir tan gran ofensa.

Pero ¿y el paje encerrado?

Fue solo para probaros.

- Pero ¿Y el miedo, los temblores?
- Fueron parte de la burla.

- ¿Y esta nota tan cruel?
- Es de Figaro, enviada por Basilio.

¡Traidores! Voy a...

El perdón no merece
quien a otros no lo da.

Pues bien, si queréis
hagamos las paces.

Rosina no será inflexible conmigo.

¡Ay, Susanna, qué blando es mi corazón!

¿Quién creará ya
la furia de las mujeres?

Con los hombres, señora,
por muchas vueltas que deis,

veréis que la historia
acaba siempre igual.

- Miradme.
- Ingrato.

He sido injusto y lo siento.

Desde este momento
este alma empezará a conoceros.

(Escena IX)

Señores, ya están fuera los músicos.

Escuchad las trompetas,

las flautas ya suenan,
entre cantos y bailes.

¡Vamos!
corramos a celebrar la boda.

-Un momento, no tan deprisa.
-La multitud me espera.

Resolved una duda antes de partir.

La cosa se complica,
¿Cómo terminará?

Conviene descubrir
las cartas con arte.

¿Sabéis, señor Figaro,
quién escribió esta nota?

No lo sé...

- ¿No lo sabes?
- No.

¿No se la diste a Don Basilio...
... para entregarla?

- Me engañáis.
- Oh, no.

Y no sabes del galán...
que esta noche en el jardín...

- Ya lo entiendes...
- No sé nada...

Buscas en vano defensa y excusa,
tu rostro te delata.

Veo claro que quieres mentir.

Miente mi cara,
yo no miento.

El ingenio aguzas en vano,

Hemos revelado el secreto.

No hay nada más que decir.

- ¿Qué respondes?
- Nada, nada.

- Entonces, ¿lo admites?
- No.

Cállate, tonto, déjalo ya.
La broma ha de acabar.

Para terminarla alegremente,
y a la usanza teatral,

una ceremonia nupcial,
debería tener lugar.

Señor, no os neguéis,
concededme mis deseos.

¡Marcellina, cuánto tardas en venir!

(Escena X)

¡Ay, señor!

¿Qué ha pasado?

¡Qué insolencia! ¿Quién lo hizo?

¿Qué dices? ¿qué sucede?

- Escuchad.
- Vamos, habla.

Desde el balcón que da al jardín
cada día mil cosas veo caer.

¡Pero hace un rato, peor no pudo ser,
vi a un hombre, señor mío, saltar de él!

- ¿Del balcón?
- ¿Veis los claveles?

- ¿Al jardín?
- ¡Figaro, alerta!

- ¿Qué oigo?
- Este nos desconcierta.

¿Qué hace este borracho aquí?

¿Con que un hombre?
¿Dónde está? ¿A dónde ha ido?

El bribón huyó muy rápido
y en seguida lo perdí de vista.

Sabes que el paje...

Lo sé todo, lo vi.

Calla.

¿De qué te ríes?

Estás borracho desde el amanecer.

-Repítemelo: ¿Un hombre desde el balcón?
-Desde el balcón.

- ¿Al jardín?
- Al jardín.

¡Señor, el vino habla por él!

Vamos, sigue.

- ¿No le viste la cara?
- No, no la vi.

Figaro, escucha.

Vamos, llorón, calla de una vez.
¡Tanto lío por tres perras gordas!

Como el hecho no puede ocultarse,
fui yo mismo quien saltó desde allí.

- ¿Quién? ¿Vos?
- ¡Qué cabeza! ¡Qué ingenio!

- ¡Qué estupor!
- Ya no puedo creerlo.

¿Cómo os volvisteis tan gordo?
Después del salto no erais así.

- Al que salta le sucede así.
- ¿Quién lo diría?

E insiste ese loco.

¿Tú qué dices?

- A mí me pareció el muchacho.
- Cherubino.

¡Maldito!

Eso es, de Sevilla ha llegado a caballo,
de Sevilla donde él ya estará.

Eso no, que al caballo yo no lo vi saltar.

- ¡Qué paciencia! Acabemos con esto.
- ¡Cielos! ¿Cómo acabará todo?

- Entonces tú...
- He saltado al jardín.

- Pero, ¿por qué?
- El temor...

- ¿Qué temor?

Me quedé encerrado
esperando a esta cara preciosa.

Oí un ruido extraño...

Vos gritasteis... la nota...

Salté confundido, aterrorizado...

¡Y me he torcido el pie!

Vuestros serán entonces
estos papeles que perdisteis.

-Dámelos a mí.
-Estoy atrapado

¡Figaro, alerta!

Decidme, ¿este papel qué es?

- Enseguida, tengo tantos, esperad.
- Será la lista de las deudas.

- No, la lista de los taberneros.

-Habla.
-Y tú déjalo.

¡Déjalo y vete!

- ¡Me voy, pero si vuelvo a encontrarte!
- Vete, no me das miedo.

¿Y bien?

- ¡Cielos! El nombramiento.
- ¡Ánimo!

¡Qué cabeza!

Es el nombramiento que me dio
hace un rato el muchacho.

¿Para qué?

Le falta...

¿Le falta?

¡El sello!
¡Responde!

Es lo habitual...

¿Te confundes acaso?

Lo habitual es ponerle el sello.

Este bribón me saca de quicio,
todo es un misterio para mí.

En vano resopla y patalea,
pobrecito, sabe menos que yo.

Si me salvo de esta tempestad,
ya no habrá naufragio para mí.

(Escena XI y última)

Vos Señor, que sois justo,
debéis escucharnos.

Han venido aquí a vengarme.
Me siento consolado.

Han venido a estropearlo.
Un remedio hay que encontrar.

Son tres tontos, tres locos.

¿Qué vienen a hacer aquí?

Con calma, sin alborotos,
que diga cada uno lo que le parezca.

Tiene conmigo un compromiso nupcial
y pretendo que lo cumpla.

¿Cómo?

¡Silencio!
Estoy aquí para juzgar.

Yo, como abogado suyo,
vengo a testificar en su legítima defensa.

¡Es un bribón...!

Silencio

Yo estoy aquí para juzgar.

Yo atestigo el compromiso matrimonial
por el dinero prestado.

Son tres locos.

Ya veremos, el contrato leeremos.
Todo en orden debe estar.

¡Estoy confusa, aturdida,
desesperada, pasmada!

¡Qué buen golpe, qué gran caso!

Un diablo del infierno
fue quien los habrá traído aquí.

Se han quedado con un palmo de narices,

el destino, que es propicio,
fue quien nos lo trajo aquí.

ACTO III

(Escena I)

(Recitativo)

¡Qué lío es este!

Una nota anónima...

La criada encerrada en el vestidor...

La Señora confusa...

Un hombre que salta
desde el balcón al jardín...

Otro que dice haber sido él...

No sé qué pensar.

Podría ser uno de mis vasallos.

La osadía es común
en los de su clase.

Pero la Condesa...

Cualquier duda le ofende.

Ella tiene demasiado amor propio
y mi honor... el honor...

¿A dónde lo ha llevado el error humano?

(Escena II)

Vamos, ten valor; dile
que te espere en el jardín.

Sabré si Cherubino
ha llegado ya a Sevilla:

para eso he enviado a Basilio.

¡Cielos! ¿Y Figaro?

A él no debes decirle nada,
yo misma iré en tu lugar.

Antes del anochecer debería regresar.

¡Dios mío! No me atrevo.

Piensa que mi tranquilidad
está en tus manos.

¿Y Susanna?

¿Quién sabe si ha traicionado
mi secreto?

Si ha hablado,
le haré casarse con la vieja.

¡Marcellina! Señor...

¿Qué queréis?

¡Parece que estéis enfadado!

¿Queréis algo?

Señor...

Vuestra esposa
tiene los habituales sofocos,

y os pide el frasquito de las sales.

Cogedlo.

Enseguida os lo traigo.

No, podéis quedároslo.

¿Para mí? No son dolencias
de mujeres como yo.

Una joven, que pierde a su esposo
cuando está a punto de obtenerlo.

Pagando a Marcellina la dote
que vos me prometisteis...

¿Qué yo os prometí? ¿Cuándo?

Eso creía haber entendido.
Sí, si hubieseis querido entenderme.

Es mi deber, y los deseos
de su Excelencia son los míos.

(Núm. 17 Duettino)

¡Cruel! ¿Por qué hasta ahora
me has hecho padecer así?

Señor, la mujer se toma
su tiempo para dar el sí.

Entonces, ¿vendrás al jardín?

Si os complace, iré.

¿Y no faltarás?

No, no faltaré.

- ¿Vendrás?

- Sí.

-¿No faltarás?

-No faltaré

Siento, del contento,
lleno de gozo el corazón.

Perdonadme si miento,
vos que entendéis de amor.

Entonces, ¿vendrás al jardín?

Si os complace, iré.

-¿Vendrás? ¿No faltarás?

-No, no faltaré.

-¿Vendrás?

-No.

-¿No?

-Si, si os complace iré.

-Siento, del contento...

-Perdonadme si miento...

-...lleno de gozo el corazón.
-...vos que entendéis de amor.

¿Y por qué esta mañana fuiste
tan distante conmigo?

- Con el paje allí...
- Y con Basilio... que te habló por mi...

Pero, ¿Qué necesidad tenemos
de que Basilio...?

Es cierto. Prométeme otra vez...

si me fallas corazón mío...

Pero la Condesa espera el frasquito...

Oh, fue un pretexto:
sin él no habría hablado con vos.

-Queridísima.
-Viene gente.

- Ya es mía, seguro.
 - Quitaos esa sonrisa, taimado señor.
-

(Escena III)

- Susanna, ¿dónde vas?
 - Calla.
-

Sin abogado ya has ganado el pleito.

¿Qué ha pasado?

(Escena IV)

(Núm. 18 Recitativo y Aria)

- ¡Ya has ganado el pleito!
 - ¿Qué oigo?
-

¡En qué trampa he caído!
¡Traidores!

¡Os quiero castigar de tal forma...!

La sentencia me complacerá.

¿Y si él pagase
a la vieja pretendiente?

¡Pagarla! ¡De qué manera!

Y luego está Antonio,

que se niega a darle
a ese don nadie de Figaro

a su sobrina en matrimonio.

Cultivando el orgullo
de ese mentecato...

Todo servirá a mi intriga...

El golpe está dado.

¿Veré, mientras yo suspiro,
feliz a un siervo mío?

Y un bien que en vano deseo
¿Deberá poseerlo él?

¿Veré, enamorada,
unirse a un vil sujeto

a la que en mí despertó un afecto
y que nada siente por mí?

¡Ah, no te dejaré en paz,
no quiero que estés contento!

Tú no has nacido, audaz,
para causarme tormento,

y menos todavía para reírte
de mi infelicidad.

Ya solo la esperanza
de mi venganza

consuela mi alma
y me llena de júbilo.

(Escena V)

(Recitativo)

Está decidido el caso.

O pagarla o desposarla.
Y ahora, a callar.

- ¡Por fin respiro!
- Y yo me muero.

Al fin seré la esposa
del hombre que adoro.

Excelencia, yo apelo...

Es justa la sentencia:
o pagar o desposar.

Bravo, Don Curzio.

Qué bondadoso su Excelencia.

¡Qué magnífica sentencia!

¿En qué es magnífica?

Quedamos todos vengados...

- No me casaré con ella.

- Te casarás.

O pagarla o desposarla.

Te prestó dos mil monedas.

Soy un gentilhombre,

y sin el consentimiento
de mis nobles padres....

¿Dónde están? ¿Quiénes son?

Dejadme seguir buscándolos.

Después de diez años
espero encontrarlos.

- ¿Sois un niño abandonado?
 - No, perdido Doctor... o mejor... robado.
-

- ¿Cómo?
 - ¿Qué?
-

- ¿La prueba?
 - ¿El testimonio?
-

El oro, las joyas
y las ropas bordadas

con las que en la más tierna infancia
me encontraron los bandidos,

son los verdaderos indicios
de mi ilustre cuna,

y, sobre todo, el jeroglífico
tatuado en mi brazo.

- ¿Una espátula en el brazo derecho...?
 - ¿Quién os lo ha dicho?
-

¡Dios mío! Es él.

Es cierto, soy yo.

¿Quién?

Rafael.

- Y los ladrones te raptaron...

- Cerca de un castillo.

Esta es tu madre.

- ¿Nodriza?

- No, tu madre.

¡Su madre!

¿Qué oigo?

Y este es tu padre.

(Núm. 19 Sestetto)

Reconoce en este abrazo
a una madre, amado hijo.

Padre mío, haced lo mismo,
no me hagáis sonrojar más.

La conciencia no me deja
rechazar tu deseo.

- Él, su padre; ella, su madre.
- Estoy perdido, aturdido.

-La boda no puede celebrarse.
-Lo mejor es irse de aquí.

- ¡Amado hijo!
- ¡Amados padres!

Alto, alto, señor Conde,
aquí tengo mil doblones.

Vengo a pagar por Figaro
y a ponerlo en libertad.

No sabemos lo que ocurre.
Observad un poco ahí.

¿Ya de acuerdo con la esposa?

¡Santo Dios, qué infidelidad!

¡Déjame, malvado!

No, espera.

Escucha, querida.

¡Escucha esta!

- Es una muestra de su buen corazón.
- Tiemblo, ardo de furia.

- El destino me la juega.
- Tiemblo, ardo de furia.

- Ella lo hace por amor.
- Una vieja me la juega.

Hijita querida, calmad vuestro enfado.

Abrazad a su madre
que ahora la vuestra será.

- ¿Su madre?
- Su madre.

Y aquel es mi padre. Él te lo dirá.

- ¿Su padre?
- Su padre.

Y aquella es mi madre. Ella te lo dirá.

- El fiero tormento de este momento...
- El dulce contento de este momento...

- mi alma apenas puede resistir.
- mi alma apenas puede resistir.

(Escena VI)

(Recitativo)

Aquí tenéis, querido amigo,
el dulce fruto de nuestro antiguo amor.

No hablemos ahora
de tiempos remotos.

Él es mi hijo, vos sois mi consorte.
La boda tendrá lugar cuando queráis.

Hoy, y será doble.

Toma. Este es el pagaré
del dinero que me debes. Es tu dote.

Toma además esta bolsa.

Y también esta.

¡Bravo! Id dándome, que lo cojo todo.

Corramos a informar de esta aventura
a la señora y a nuestro tío.

¿Quién podría estar
más contenta que yo?

Yo.

¡Reviente señor Conde,
será un placer!

(Escena VII)

(Recitativo)

Vamos, hermoso paje,
en mi casa encontrarás

las más bellas muchachas del castillo,

y seguro que tú serás
el más bello de todas.

¡Ay! Si el Conde me encuentra,
¡pobre de mí!

Sabes que cree
que he partido para Sevilla.

¡Qué maravilla! Y si te encuentra
no será nada nuevo...

Escucha... vamos a vestirme
como nosotras,

y luego iremos todas juntas
a ofrecer flores a la Señora.

Confía, Cherubino, en Barbarina.

(Escena VIII)

(Núm. 20 Recitativo y Aria)

Y Susanna no viene.

Estoy ansiosa por saber
cómo recibió el Conde la propuesta.

El plan es un tanto atrevido

¡Y con un esposo tan impulsivo y celoso!

Pero ¿qué hay de malo?

Cambiar mi ropa por la de Susanna,

y la suya por la mía...

Con la noche a favor...

¡Cielos! a qué bajeza
he sido degradada

por un marido cruel
que con una inaudita mezcla

de infidelidad, celos y desprecio,
primero me amó,

luego me ofendió
y al final me traicionó.

¡Ahora me empuja a buscar
la ayuda de una criada!

¿Dónde están los buenos momentos
de dulzura y de placer?

¿Dónde han ido las promesas
de aquellos labios mentirosos?

¿Por qué, si en penas y lágrimas
todo se transformó,

el recuerdo de aquel amor
no ha desaparecido de mi corazón?

¡Si al menos mi amor fiel y mi dolor,

me trajeran la esperanza
de cambiar su ingrato corazón!

(Escena IX)

(Recitativo)

Os digo, señor, que Cherubino
sigue en el castillo.

Y mirad como prueba su sombrero.

Pero ¿cómo?
Si a esta hora debería estar en Sevilla.

Perdonad, pero hoy Sevilla
está en mi casa.

Allí se vistió de mujer
y allí dejó sus ropas.

¡Malvados!

Vamos, y lo veréis vos mismo.

(Escena X)

(Recitativo)

¿Qué me dices?
¿Qué dijo el Conde?

Se le veía en la cara
el disgusto y la rabia.

Calma: ahora será más fácil
atraparlo en la jaula.

¿Dónde es la cita que le propusiste?

En el jardín.

Fijemos un lugar. Escribe.

¿Qué yo escriba?
Pero, Señora...

Que escribas, digo,
Y todo será cosa mía.

(Núm. 21 Duetto)

Canción de la brisa...

de la brisa...

Qué suave Céfito...

...soplará esta noche...

...bajo los pinos del bosquecillo...

-El resto lo entenderá.
-Claro, el resto lo entenderá.

(Recitativo)

Ya he doblado la nota...
¿Cómo la sello?

Coge un alfiler.
Servirá de sello.

Espera... Escribe en el reverso
de la hoja: Devolved el sello.

Es más original que el del nombramiento.

Rápido, escóndela:
Oigo venir gente.

(Escena XI)

(Núm. 22 Coro)

Recibid, Señora,
estas rosas y estas flores

que hemos cogido esta mañana
para mostraros nuestro amor.

Somos todas
humildes campesinas,

pero lo poco que tenemos,
os lo damos de corazón.

Estas son las muchachas del lugar
que os ofrecen lo poco que tienen

y os piden perdón
por su atrevimiento.

¡Qué amables! Os lo agradezco.

¡Qué bonitas son!

¿Y quién es, decidme,
esa bella muchacha tan tímida?

Es una prima mía,
que llegó anoche para la boda.

Honremos a la bella forastera.

Venid aquí.
Dadme vuestras flores.

Cómo se ruboriza... Susanna,
¿No crees que se parece a alguien?

Naturalmente.

(Escena XII)

¡Vaya! Aquí está el oficial.

- ¡Cielos!
- ¡Granuja!

Y bien, ¡Señora!

Señor, estoy tan irritada
y sorprendida como vos.

Pero, esta mañana...

Esta mañana...

Para la fiesta de hoy,
queríamos disfrazarlo del mismo modo.

- ¿Y por qué no te fuiste?
- Señor...

Sabré castigar tu desobediencia.

Excelencia, vos me decís a menudo
cuando me abrazáis y me besáis:

Barbarina, si me quieres
te daré todo lo que deseés.

¿Yo he dicho eso?

Sí, vos. Ahora dadme, Señor,
por esposo a Cherubino,

y os querré como quiero a mi gatito.

Bien, ahora os toca a vos.

¡Muy bien, hija!
Has aprendido de un buen maestro.

No sé qué hombre, qué diablo,
qué Dios lo tuerce todo en contra mía.

(Escena XIII)

Señor... si retenéis a estas muchachas,
adiós fiesta, adiós baile...

¿Y qué?
¿Quieres bailar con el pie torcido?

Ya no me duele mucho.

- Vamos, preciosas.
- ¿Cómo saldrá de este embrollo?

- Dejárselo a él.
- Por suerte, las macetas eran de barro.

Desde luego. Vamos pues.

Y entretanto el paje
galopando iba a Sevilla.

Galopando o al paso... buen viaje.
Venid, bellas jóvenes.

Y su nombramiento
se quedó en tu bolsillo.

Ciertamente.
Qué clase de preguntas.

Deja de susurrarle,
él no te entiende.

Y aquí está el que pretende
que mi señor sobrino sea un mentiroso.

- ¡Cherubino!
- Aquí lo tienes.

¿Qué diablos canta?

No canta. Pero dice que esta mañana
saltó sobre los claveles.

Si él lo dice, será.
Si he saltado yo,

puede que él
haya hecho lo mismo.

- ¿También él?
 - ¿Por qué no?
-

Yo no rebato nunca lo que no sé.

(Núm. 23 Finale)

Ya suena la marcha, vamos.

A vuestros puestos, bellas damas.

- Susanna, dame el brazo.
 - Aquí está.
-

Temerarios.

Yo estoy helada.

- Condesa...
 - No hablemos ahora.
-

He aquí las dos bodas:
debemos recibirlas.

Al fin y al cabo se trata
de una protegida vuestra.

- Sentémonos.
- Sentémonos.

Y meditemos venganza.

(Escena XIV)

Amantes constantes,
que respetáis el honor,

cantad, alabad,
a tan sabio señor.

Renunciando a un derecho
que ultraja, que ofende,

y al esposo os entrega
con pureza y candor.

Como siempre, las mujeres
poniendo alfileres por todas partes.

Entiendo el juego.

Una carta de amor
que alguien le dio al pasar.

Estaba sellada con un alfiler,
y él se ha pinchado el dedo.

El narciso lo busca,
¡Qué atontado!

Id amigos y que se disponga
para esta noche, la celebración nupcial.

Quiero que sea magnífica la fiesta
con cantos, fuegos,

una gran cena y un gran baile.

Que todos vean cómo trato
a la gente que quiero.

ACTO IV

(Escena I)

(Núm. 24 Cavatina)

¡Lo he perdido, pobre de mí!
¿Quién sabe dónde estará?

No lo encuentro.

Y mi prima...
Y el Señor... ¿qué dirá?

(Escena II)

(Recitativo)

- Barbarina, ¿qué te pasa?
- Lo he perdido, primo.

¿El qué?

El alfiler que me ha dado el señor
para devolvérselo a Susanna.

¿A Susanna? ¿El alfiler?

¿Tan joven como eres
y ya sabes el oficio?

¿Qué pasa?
¿Estás enfadado conmigo?

¿No ves que bromeo?

Mira.

Este es el alfiler que el Conde te dio
para devolvérselo a Susanna,

y servía de sello para una notita.

¿Ves cómo estoy al corriente?

¿Y por qué me preguntas
si ya lo sabes todo?

Porque me gustaría oír
cómo el Señor te dio el recado.

¡Vaya sorpresa!

Niña, devuelve este alfiler
a la bella Susanna

y dile: éste es el sello de los pinos.

¡Ah, ah! ¡De los pinos!

También es verdad que añadió:
¡Mira que nadie te vea!

Pero tú no dirás nada.

No lo dudes.

A ti no te concierne.

No, nada.

Adiós, mi querido primo:
voy a ver a Susanna

y luego a Cherubino.

(Escena III)

- ¡Madre!
- ¡Hijo!

Me muero.

Tranquilo, hijo mío.

Me muero, te digo.

Calma, calma y más calma.

El caso es serio y conviene reflexionar.

Pero piensa un poco
que aún no sabes de quién se burla.

Ese alfiler, madre,

es el mismo
que él recogió hace un rato.

Es cierto.

Pero esto te da como mucho
el derecho a estar en guardia

y a sospechar.
Pero no sabes si en efecto...

¡Alerta, entonces!

Sé dónde han acordado
el lugar de la cita.

¿Dónde vas, hijo mío?

A vengar a todos los maridos. Adiós.

(Escena V)

(Recitativo)

En el pabellón de la izquierda, dijo.

¿Es este? Es este.
Pero... ¿y si no viniese?

¡Ah, menuda gente!

Lo que me ha costado que me dieran
una naranja, una pera y una rosquilla.

¿Para quién es, damisela?
Para alguien, señores.

Ya lo sabemos.
Pues muy bien.

El Señor lo odia y yo le quiero.

Me ha costado un beso,
pero no me importa.

Quizás alguien me lo devuelva.
¡Estoy muerta!

(Escena VIII)

(Núm. 27 Recitativo y Aria)

Ya está todo listo:
debe de ser casi la hora.

Oigo gente.

Es ella...

No, nadie...

La noche es oscura...

Y comienzo ya
a hacer el tonto oficio de marido.

¡Ingrata!

En el momento de mi ceremonia
él disfrutaba leyendo,

y al mirarlo, yo me reía
de mí sin saberlo.

¡Oh, Susanna, Susanna,
cuánta pena me causas!

Con esa cara ingenua...

Con tus ojos inocentes...

¡Quién lo habría creído!

Ah, fiarse de la mujer
es siempre una locura.

Abrid un poco los ojos,
hombres incautos y bobos,

mirad a las mujeres,
mirad lo que son.

Estas llamadas diosas,
a las que adoramos

con los sentidos engañados,

son brujas que encantan
para hacernos penar,

sirenas que cantan
para podernos ahogar,

coquetas que nos seducen
para podernos desplumar,

cometas que brillan
para hacernos cegar.

Son rosas espinosas,
astutas preciosas,

son osas benévolas,
palomas malévolas,

maestras de engaños, provocan dolor,
fingen, mienten y no sienten amor.

¡No sienten piedad!

¡No, no! El resto no lo digo,
cada uno lo sabe ya.

(Escena IX)

(Recitativo)

Señora, ella me dijo
que Figaro vendría.

Es más, ya ha venido:
baja la voz.

O sea, que uno está escuchando
y el otro vendrá a buscarme. Comencemos.

Me esconderé aquí.

(Escena X)

Señora, tembláis, ¿tenéis frío?

La noche está húmeda;
voy a retirarme.

Ya llegó el momento crítico.

Si la Señora me permite,
bajo estas plantas

me quedaré a tomar el fresco
media hora.

¡El fresco!

Quédate cuanto quieras.

El bribón está vigilando.
Vamos a divertirnos también nosotras.

Le daremos lo que se merece por dudar.

(Núm. 28 Recitativo y Aria)

Al fin llegó el momento

en que gozaré sin pesar
en brazos de mi amado.

Tímidos recelos, salid de mi pecho.
No vengáis a turbar mi placer.

Parece que, al fuego amoroso,

el encanto del lugar,
la tierra y el cielo corresponden.

¡Cómo favorece la noche
mis propósitos!

No tardes en venir, bien mío,

ven donde te llama el amor para gozar,

mientras que en el cielo
resplandece su nocturna antorcha,

mientras que la noche sea aún oscura
y el mundo calle.

Aquí el arroyo murmura
y la brisa juega,

y con dulce susurro
el corazón reconforta.

Aquí sonríen las flores
y es fresca la hierba.

Todo aquí invita
a los placeres del amor.

Ven, mi bien,
ocultos entre estas plantas.

quiero coronarte la frente con rosas.

(Escena XI)

(Recitativo)

¡Pérfida! ¿Así es como me mentía?

No sé si estoy despierto o sueño.

¡El paje!

Oigo gente:

entraré donde Barbarina.

¡Veo aquí una mujer!

¡Pobre de mí!

Me engaño, por el sombrero
en la oscuridad me parece Susanna.

¡Si ahora viniera el Conde!
¡Qué mala suerte!

Me acercaré despacito a ella,
no perderé el tiempo.

¡Si el Conde llega ahora
vaya lío se armará!

¡Susanetta!

No responde.
Con la mano el rostro esconde.

Yo la engaño, de verdad.

Atrevido, descarado,
¡Marchaos de aquí ahora mismo!

Caprichosa, maliciosa,
yo ya sé por qué estás aquí.

(Escena XII)

Aquí está mi Susanna.

He aquí el sinvergüenza.

¡No seas tirana conmigo!

¡El corazón late en mi pecho!

- Vamos, marchaos, o llamo a la gente.
- Otro hombre está con ella.

Dame un beso o no podrás hacer nada.

- Por la voz, este es el paje.
- ¿Un beso? ¡Qué osadía!

¿Y por qué no puedo hacer
lo que el Conde sí podrá?

¡Temerario!

Cuántos remilgos.

Sabes que estaba detrás el sofá.

Si el bribón no desiste,
estropeará todo el plan.

Toma mientras tanto...

¡Cielos! El Conde.

Voy a ver qué hacen allá.

Para que no reincidáis,
tomad esto.

Este es el premio a su temeridad.

Este es el premio a mi curiosidad.

Este es el premio a su curiosidad.

Al fin se fue el audaz.

Acércate, amor mío.

Ya que a vos os place,
aquí me tenéis, señor.

¡Qué mujer tan complaciente!
¡Qué esposa con tan buen corazón!

Dame la manita.

Yo te la doy.

¡Querida!

¿Querida?

¡Qué dedos tan suavécitos!

¡Qué delicada piel!

Me embriaga, me excita
y me llena de un nuevo ardor.

La ciega pasión
le nubla la razón

Y le engaña los sentidos
todo el rato.

Aparte de la dote, querida,
recibe este brillante,

que te entrega un amante
como prueba de su amor.

Todo lo toma Susanna
de su benefactor.

¡Todo va de maravilla!
Pero aún falta lo mejor.

Señor, veo el resplandor
de las antorchas.

Entremos, mi amada Venus,
vamos a escondernos.

Maridos necios,
venid a aprender.

- ¿A lo oscuro, mi señor?
- Es justo lo que quiero.

Sabes que no es para leer
para lo que deseo entrar.

- La pérdida lo sigue,
 - Los listos han caído en la trampa,
-

- es inútil dudar.
 - la cosa empieza bien.
-

¿Quién pasa?

Pasa gente.

¡Es Figaro!

Me voy.

¡Id!

Luego iré.

(Escena XIII)

Todo está tranquilo y sereno.

Entró la hermosa Venus,
con el bello Marte,

como un Vulcano del nuevo siglo,
la podré atrapar en la red.

¡Fígaro! ¡Callad!

Aquí está la Condesa...
Llegáis justo a tiempo...

Vos misma lo veréis allí...
El Conde y mi esposa...

Con vuestras propias manos
los podréis tocar.

Hablad más bajo.

De aquí no doy ni un paso,
pero me tengo que vengar.
¡Susanna!

¿Vengaros?

Sí.

¿Cómo podría hacerse?

-Al deshonesto pillaré,
-La muy astuta quiere pillarme,

-y ya luego se verá.
-y mi ayuda tendrá.

¡Si mi Señora lo quiere!

Vamos, menos palabrería.

Aquí estoy a vuestros pies...

Tengo el corazón lleno de fuego...

Registrad el lugar...
Pensad en el traidor.

¡Cómo me pica la mano!

¡Cómo se altera el pecho!
¡Qué impaciencia!

- ¡Qué furor!
- ¡Qué calor!

¿Y así, sin amor alguno?

Lo sustituye el despecho.

No perdamos el tiempo en vano.

Dadme la mano.

- Dadme la...
- ¡Aquí tenéis, señor!

¡Qué bofetón!

Y éste, y también éste.

- Y éste, y también este otro.
- No pegues tan deprisa.

Y éste, señor bribón,
y también este otro.

- ¡Qué bofetadas tan dulces!
- Aprende, pérfido,

- ¡Qué feliz es mi amor!
- a hacer de seductor.

(Escena XIV)

Paz, mi dulce tesoro,
reconocí la voz que adoro,

la que llevo impresa en mi corazón.

- ¿Mi voz?
- La voz que adoro.

Paz, mi dulce tesoro,
Paz, mi tierno amor.

No la encuentro por todo el bosque.

Es el Conde, esa es su voz.

¡Susanna! ¿Estás sorda?
¿Estás muda?

¡Muy bien!
¡No la ha reconocido!

- ¿A quién?
- A la Señora.

- ¿A la Señora?
- A la Señora.

Terminemos la comedia, cariño mío,
consolemos al esforzado amante.

Sí, Señora, vos sois mi bien.

¡Mi esposa!
¡Y yo sin armas!

Dad un respiro a mi corazón.

Aquí estoy, haced lo que gustéis.

¡Canallas!

Corramos, amor mío,
que el placer compense las penas.

(Escena última)

¡Gente! ¡Alarma!

¡El señor!

¡Gente! ¡Ayuda!

¡Estoy perdido!

¿Qué pasó?
El malvado me ha traicionado, infamado,
y vais a ver con quién.

- Estoy atónito, pasmado.

- ¡No creo que esto sea verdad!
- ¡Oh, qué escena, qué placer!

En vano os resistís, ¡salid, Señora!

Ahora tendréis la recompensa
por vuestra honestidad.

¡El paje!

¡Mi hija!

¡Mi madre!

¡Señora!

El engaño está muy claro,
la pérfida está aquí.

¡Perdón, perdón!

¡No, no lo esperéis!

¡Perdón, perdón!

¡No, no quiero darlo!

- ¡Perdón!

- ¡No!

Al menos yo por ellos
recibiré el perdón.

¡Cielos! ¿Qué veo?

¡Deliro! ¡Desvarío!

¡No sé qué creer!

¡Condesa, perdón!

Yo soy más indulgente y digo que sí.

Todos contentos estaremos por fin.

Este día de tormentos,
de caprichos y de locura,

con dicha y alegría
solo el amor puede ponerle fin.

¡Esposos, amigos,
al baile, a divertirse!

¡Que se prendan los fuegos!

Al son de alegre marcha
corramos a festejar.

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo vivamente la Escuela Superior de Canto di Madrid, in particolar modo il direttore del centro, il cattedratico Julio Alexis Muñoz Ortega e tutti coloro che hanno partecipato, collaborato e reso possibile la messa in scena di Le nozze di Figaro durante il corso accademico 2020/2021 presso la ESCM.

Inoltre un sentito ringraziamento alla dottoressa Lucia De Luca, per la sua preziosa collaborazione e per l'impegno profuso all'edizione di questo libro.



SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI
COMITATO DI MADRID



PARLA 
ITALIANO

