

# TNSC

## Il barbiere di Siviglia

Gioachino Rossini



## Il barbiere di Siviglia

Gioachino Rossini

2006

**Teatro Nacional de São Carlos**

Quarta-feira, 8 Fevereiro, 20:00h, Assinatura A  
Quinta-feira, 9 Fevereiro, 20:00h  
Sexta-feira, 10 Fevereiro, 20:00h, Assinatura C  
Sábado, 11 Fevereiro, 16:00h, Assinatura B  
Domingo, 12 Fevereiro, 16:00h  
Terça-feira, 14 Fevereiro, 20:00h, Assinatura D  
Quarta-feira, 15 Fevereiro, 20:00h  
Quinta-feira, 16 Fevereiro, 20:00h, Assinatura E

Haverá um intervalo com cerca de trinta minutos

«Ocupar as pessoas com os  
seus próprios problemas  
impede que interfiram nos dos outros.»

(*Le Barbier de Séville*, Acto I, Cena 4)



Fotografia da página 1: Gioachino Rossini (ca. 1856).  
Nesta página: fotografia de bastidores.

## Índice

Ficha Artística	4
Libreto	8
<i>Il barbiere di Siviglia in breve</i> por Filipe Carvalheiro	73
Argumento	86
<i>O Triunfo da Cor</i> por Emilio Sagi	103
<i>Il barbiere di Siviglia</i> por David Cranmer	
I. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais e <i>Le Barbier de Séville</i>	107
II. <i>Almaviva, ossia L'inutile precauzione</i> ( <i>Il barbiere di Siviglia</i> ) no seu contexto	115
III. Aspectos musicais de <i>Il barbiere di Siviglia</i>	119
IV. O ofício de Barbeiro – uma pequena bagatela	123
Biografias	126
Fichas Técnicas	136
Calendários de Fevereiro e Março	142

# Il barbiere di Siviglia O Barbeiro de Sevilha

Gioachino Rossini

Melodrama bufo em dois actos.  
Libreto de Cesare Sterbini baseado na comédia homónima  
de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

Edição Casa Ricordi, Milão  
Edição crítica de Alberto Zedda (1969)

## Estreia absoluta

Teatro Argentina de Roma a 20 de Fevereiro de 1816

## Estreia em Portugal

Teatro Nacional de São Carlos no Carnaval de 1819

## Orquestra Sinfónica Portuguesa

### Coro do Teatro Nacional de São Carlos

Maestro Titular **Giovanni Andreoli**

Nova Produção  
Teatro Real de Madrid  
Teatro Nacional de São Carlos

Direcção musical  
**Jonathan Webb**

Encenação  
**Emilio Sagi**

Cenografia  
**Llorenç Corbella**

Figurinos  
**Renata Schusheim**

Coreografia  
**Nuria Castejón**

Desenho de luzes  
**Eduardo Bravo**

Personagens e Intérpretes  
por ordem da partitura

*Conte d'Almaviva*  
Marius Brenciu [8. 10. 12. 14. 16. Fev.  
Mário João Alves [9. 11. 15. Fev.

*Bartolo*  
Bruno Praticò [8. 10. 12. 14. 16. Fev.  
Filippo Morace [9. 11. 15. Fev.

*Rosina, pupila de Bartolo*  
Kate Aldrich [8. 10. 12. 14. 16. Fev.  
Natalia Gavrilan [9. 11. 15. Fev.

*Figaro, o barbeiro*  
Franco Vassallo [8. 10. 12. 14. 16. Fev.  
Luís Rodrigues [9. 11. 15. Fev.

*Basilio, o professor de música*  
Enrico Giuseppe Iori

*Fiorello, o criado de Almaviva*  
Luís Rodrigues [8. 10. 12. 14. 16. Fev.  
Diogo Oliveira [9. 11. 15. Fev.

*Berta, a camareira de Bartolo*  
Elvira Ferreira

*Um Oficial*  
Simeon Dimitrov

*Ambrogio, o criado de Bartolo*  
Luís Stoffel

Assistente de encenação  
Nuria Castejón

Assistente de figurinos  
Gilberto Soraggio

Director Musical de Cena  
João Paulo Santos

Maestro Correpetidor  
Nuno Lopes

Maestro Assistente do Coro  
Kodo Yamagishi

Figurantes/Bailarinos

Andreia Ventura  
António Cabrita  
Célia Alturas  
Filipa Maurício  
Francesca Bertozzi  
Gonçalo Almeida  
Luís Stoffel  
Marcelo Vicentt  
Maria Cabrita  
Mariza Flamino  
Mirco Satar  
Miguel Valentino  
Pedro Garcia  
Pedro Ramos  
Roberto Gutiérrez  
Rui Mourão  
Sérgio Roque  
Tiago Branco  
Vasco Campos  
Yann Gibert

Cenário e adereços  
Teatro Real de Madrid

Guarda-roupa  
Cornejo

Calçado  
Teatro Real de Madrid  
Cornejo

Cabeleiras  
Teatro Nacional de São Carlos

Caracterização  
Fátima Sousa

Filme  
Ecomunicação

Robótica  
J. L. Light S. L.

Técnico do Teatro Real de Madrid para a montagem  
Adolfo Ruano



Postal comemorativo de *Il barbiere di Siviglia* sobre um desenho de R. Paoletti, 1900.

## Il barbiere di Siviglia

Libretto

La scena si rappresenta in Siviglia.

### Atto I

#### Scena 1

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

**Fiorello** (*avanzandosi con cautela*)

Piano, pianissimo,  
senza parlar,  
tutti con me  
venite qua.

**Coro**

Piano, pianissimo,  
eccoci qua.

**Tutti**

Tutto è silenzio;  
nessun qui sta  
che i nostri canti  
possa turbar.

**Conte** (*sottovoce*)

Fiorello! Olà!

**Fiorello**

Signor son qua.

**Conte**

Ebben! gli amici?

**Fiorello**

Son pronti già.

**Conte**

Bravi, bravissimi,  
fate silenzio;  
piano, pianissimo,  
senza parlar.

## O Barbeiro de Sevilha

Libreto

A acção decorre em Sevilha.

### Acto I

#### Cena 1

Uma praça em Sevilha.  
Está a alvorecer. À esquerda fica a casa de Bartolo, com uma varanda circundada por gelosias, que devem abrir-se e fechar-se – a seu tempo – com chave. Fiorello, com uma lanterna nas mãos, introduz em palco vários tocadores de instrumentos. Depois chega o Conde embrulhado numa capa.

**Fiorello** (*avanzando com cautela*)

Devagar, devagarinho,  
sem falar,  
todos comigo,  
vinde cá.

**Coro**

Devagar, muito devagar,  
eis-nos aqui.

**Todos**

Está tudo em silêncio;  
ninguém está presente  
que possa perturbar  
os nossos cantos.

**Conde** (*baixo*)

Fiorello! Olá!

**Fiorello**

Senhor, estou aqui.

**Conde**

Muito bem! E os teus amigos?

**Fiorello**

Já estão prontos.

**Conde**

Bravo! Muito bem!  
Conservai-vos em silêncio;  
Devagar, devagarinho,  
sem falar.

**Coro**

Piano, pianissimo, senza parlar.

(I Suonatori accordano gli strumenti, e il Conte canta accompagnato da essi.)

**Conte**

Ecco, ridente in cielo  
spunta la bella aurora,  
e tu non sorgi ancora  
e puoi dormir così?  
Sorgi, mia dolce speme,  
vieni, bell'idol mio;  
rendi men crudo, oh Dio,  
lo stral che mi ferì.  
Oh sorte! già veggo  
quel caro sembiante;  
quest'anima amante  
ottenne pietà.  
Oh istante d'amore!  
Oh dolce contento!  
Soave momento  
che eguale non ha!  
Ehi, Fiorello?

**Fiorello**

Mio Signore!

**Conte**

Dì, la vedi?

**Fiorello**

Signor no.

**Conte**

Ah, ch'è vana ogni speranza!

**Fiorello**

Signor Conte, il giorno avanza.

**Conte**

Ah! che penso! che farò?  
Tutto è vano buona gente!

**Coro** (*sottovoce*)

Mio signor.

**Conte**

Avanti, avanti.  
(Dà la borsa a Fiorello, il quale distribuisce i denari a tutti.)  
Più di suoni, più di canti  
io bisogno omai non ho.

**Coro**

Devagar, devagarinho, sem falar.

(Os músicos afinam os instrumentos, e o Conde canta acompanhado por eles.)

**Conde**

Eis que, rindo no céu,  
desponta a bela aurora,  
e tu ainda não surgiste.  
Como podes dormir desse modo?  
Surge, minha doce esperança,  
vem, meu belo ídolo;  
torna menos danoso, oh Deus,  
o raio que me feriu.  
Oh felicidade! Já vejo  
o rosto amado;  
Esta alma amante  
obteve piedade!  
Oh! Instante de amor!  
Oh! Doce contentamento!  
Suave momento  
que não tem igual!  
Eh, Fiorello?

**Fiorello**

Meu senhor!

**Conde**

Diz-me, estás a vê-la?

**Fiorello**

Não, senhor.

**Conde**

Ah! É inútil qualquer esperança!

**Fiorello**

Senhor Conde, o dia avança.

**Conde**

Ah! Que hei-de pensar? Que fazer?  
É tudo inútil, boa gente!

**Coro** (*em voz baixa*)

Senhor.

**Conde**

Avançai, avançai.  
(Dá a bolsa a Fiorello, que distribui o dinheiro por todos.)  
Cessem os cantos, cessem a música.  
Já não necessito deles.

**Fiorello**

Buona notte a tutti quanti,  
più di voi che far non so.  
*(I Suonatori circondano il Conte ringraziandolo e baciandogli la mano e il vestito. Egli, indispettito per lo strepito che fanno, li va cacciando. Lo stesso fa anche Fiorello.)*

**Coro**

Mille grazie mio signore  
del favore dell'onore  
Ah, di tanta cortesia obbligati in verità.  
(Oh, che incontro fortunato!  
E' un signor di qualità.)

**Conte**

Basta, basta, non parlate.  
Ma non serve, non gridate.  
Maledetti, andate via  
Ah, canaglia, via di qua.  
Tutto quanto il vicinato  
questo chiasso sveglierà.

**Fiorello**

Zitti, zitti che rumore!  
Ma che onore? Che favore?  
Maledetti, andate via Ah, canaglia, via di qua!  
Vè, che chiasso indiatolato! Ah, che rabbia che mi fa!

*(i suonatori partono)*

**Scena 2**

*Il Conte e Fiorello.*

**Conte**

Gente indiscreta!

**Fiorello**

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

**Conte**

E non si vede!  
È inutile sperar.  
*(Passeggia riflettendo.)*  
(Eppur qui voglio  
aspettar di vederla. Ogni mattina  
ella su quel balcone a prender fresco  
viene sull'aurora. Proviamo.)  
Olà, tu ancora  
ritirati, Fiorel.

**Fiorello**

Boa noite a todos,  
já não preciso de vós.  
*(Os músicos rodeiam o Conde, agradecendo-lhe, beijando-lhe as mãos e as vestes. Ele, furioso com o barulho, vai afastando-os. Fiorello faz o mesmo.)*

**Coro**

Mil agradecimentos, meu senhor,  
pelo favor e pela honra  
Ah, estamos obrigadíssimos com tanta cortesia.  
(Oh, que encontro afortunado!  
É um senhor de qualidade.)

**Conde**

Basta, basta, calai-vos.  
De nada serve, não griteis.  
Malditos, parti depressa,  
ah, canalhas, fora daqui.  
Este barulho acordará  
toda a vizinhança.

**Fiorello**

Calai-vos, calai-vos, que confusão!  
Mas que honra? Que favor?  
Malditos, parti depressa. Ah, canalhas, fora daqui!  
Que barulho demoníaco! Ah, a raiva que me dá!

*(os músicos partem)*

**Cena 2**

*O Conde e Fiorello.*

**Conde**

Que gente mais barulhenta!

**Fiorello**

Ah, esta barulheira importuna  
acordou quase todo o bairro.  
Partiram finalmente!

**Conde**

E ela que não se faz ver!  
É inútil esperar.  
*(Passeia, pensando.)*  
(Porém, espero conseguir  
vê-la aqui. Todas as manhãs  
ela vem àquela varanda apanhar o fresco  
da aurora. Tentemos.)  
Oh, ainda aí estás.  
Retira-te, Fiorel.

**Fiorello**

Vado. Là in fondo  
attenderò suoi ordini.

*(si ritira)*

**Conte**

Con lei  
se parlar mi riesce,  
non voglio testimoni. Che a quest'ora  
io tutti i giorni qui vengo per lei  
dev'essersi avveduta. Oh, vedi, amore  
a un uomo del mio rango  
come l'ha fatta bella! Eppure, eppure  
dev'essere mia sposa.  
*(si sente da lontano venire Figaro cantando)*  
Chi è mai quest'importuno?  
Lasciamolo passar; sotto quegli archi,  
non veduto, vedrò quanto bisogna;  
già l'alba appare  
e amor non si vergogna.

*(si nasconde)*

**Scena 3**

*Figaro, con la chitarra appesa al collo.*

**Figaro**

Largo al factotum  
della città.  
Presto a bottega,  
chè l'alba è già.  
Ah, che bel vivere,  
che bel piacere  
per un barbiere  
di qualità!  
Ah, bravo Figaro!  
Bravo, bravissimo;  
fortunatissimo  
per verità!  
Pronto a far tutto,  
la notte e il giorno  
sempre d'intorno,  
in giro sta.  
Miglior cuccagna  
per un barbiere,  
vita più nobile,  
no, non si dà.  
Rasori e pettini,  
lancette e forbici,  
al mio comando  
tutto qui sta.

**Fiorello**

Vou já. Lá ao fundo  
esperarei pelas vossas ordens.

*(retira-se)*

**Conde**

Se eu conseguir  
com ela falar,  
não quero testemunhas. Que a esta hora  
eu aqui estou todos os dias para a ver,  
ela já deve ter notado. Oh, vê, amor  
a um homem da minha estirpe  
como a pregaste bonita! No entanto,  
serás minha esposa.  
*(ouve-se ao longe Figaro chegar cantando)*  
Quem é agora este importuno?  
Deixemo-lo seguir; sob aquelas arcadas,  
escondido, verei o que interessa;  
Surge a aurora,  
e o amor não se envergonha.

*(esconde-se)*

**Cena 3**

*Figaro, com a guitarra na mão.*

**Figaro**

Deixem passar o factótum  
da cidade.  
Depressa, para a loja,  
pois já é manhã.  
Ah, que bela vida,  
que grande prazer  
para um barbeiro  
de qualidade!  
Ah, bravo Figaro!  
Bravo, bravíssimo;  
afortunadíssimo  
verdadeiramente!  
Pronto a fazer tudo,  
de noite e de dia  
sempre presente,  
sempre pronto.  
Melhor pedaço  
para um barbeiro,  
vida mais nobre,  
não, não é possível.  
Navalhas e pentes,  
bisturis e tesouras,  
às minhas ordens  
tudo aqui está.

V'è la risorsa,  
poi, del mestiere  
colla donnetta  
col cavaliere.  
Ah, che bel vivere,  
che bel piacere  
per un barbiere  
di qualità!  
Tutti mi chiedono,  
tutti mi vogliono,  
donne, ragazzi,  
vecchi, fanciulle:  
Qua la parrucca!  
Presto la barba!  
Qua la sanguigna!  
Presto il biglietto!  
Figaro! Figaro!  
Son qua, son qua.  
Figaro! Figaro!  
Eccomi qua.  
Ahimè, che furia!  
Ahimè, che folla!  
Uno alla volta,  
per carità!  
Pronto prontissimo  
son come il fulmine:  
sono il factotum  
della città.  
Ah, bravo Figaro!  
bravo, bravissimo;  
a te fortuna  
non mancherà.

#### Scena 4

*Figaro, poi il Conte.*

#### Figaro

Ah, ah! Che bella vita!  
Faticar poco, divertirsi assai,  
e in tasca sempre aver qualche doblone  
gran frutto della mia riputazione.  
Ecco qua: senza Figaro  
non si accasa in Siviglia una ragazza:  
a me la vedovella  
ricorre pel marito: io, colla scusa  
del pettine di giorno,  
della chitarra col favor la notte,  
a tutti onestamente,  
non fo per dir, m'adatto a far piacere,  
oh che vita, che vita! Oh che mestiere!  
Orsù, presto a bottega.

São, no fundo, os recursos  
do meu ofício  
com as rapariguinhas,  
com os cavaleiros.  
Ah, que bela vida,  
que grande prazer  
para um barbeiro  
de qualidade!  
Todos me chamam,  
todos me querem,  
mulheres, rapazes,  
velhos, crianças:  
Dá-me a peruca!  
Depressa a barba!  
Aqui a sangria!  
Depressa, o bilhete!  
Figaro! Figaro!  
Estou a ir, estou a ir.  
Figaro! Figaro!  
Eis-me aqui.  
Ai de mim, que fúria!  
Ai de mim, que multidão!  
Um de cada vez,  
por caridade!  
Rápido, rapidíssimo,  
sou como um raio:  
sou o factótum  
da cidade.  
Ah, bravo Figaro!  
bravo, bravíssimo;  
a ti a fortuna  
não faltará.

#### Cena 4

*Figaro, depois o Conde.*

#### Figaro

Ah, ah! Que bela vida!  
Pouca fadiga, muito divertimento,  
e ter no bolso sempre uma boa moeda,  
o grande fruto da minha reputação.  
É assim: sem Figaro  
não se casa uma só rapariga em Sevilha.  
A mim a viúva  
recorre para obter marido: eu, com a desculpa  
do penteado do dia,  
com a guitarra, no favor da noite,  
a todos honestamente,  
não o digo por dizer, procuro bem servir.  
Oh! Que vida, que vida! Oh! Que profissão!  
Vamos, depressa para a loja.

**Conte** (*avanzandosi*)  
È desso, o pur m'inganno?)

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

**Conte**  
(Oh, è lui senz'altro!)  
Figaro!

**Figaro**  
Mio padrone  
(*riconoscendo il Conte*)  
Oh, chi veggo! Eccellenza!

**Conte**  
Zitto, zitto, prudenza!  
Qui non son conosciuto,  
nè vò farmi conoscere. Per questo  
ho le mie gran ragioni.

**Figaro**  
Intendo, intendo,  
la lascio in libertà.

**Conte**  
No no.

**Figaro**  
Che serve?

**Conte**  
No, dico: resta qua;  
forse ai disegni miei  
non giungi inopportuno Ma cospetto,  
dimmi un pò, buona lana  
come ti trovo qua? poter del mondo!  
Ti veggo grasso e tondo!

**Figaro**  
La miseria, signore!

**Conte**  
Ah birbo!

**Figaro**  
Grazie.

**Conte**  
Hai messo ancor giudizio?

**Figaro**  
Oh! E come! Ed ella,  
come in Siviglia?

**Conde** (*avanzando*)  
(Será ele, ou engano-me?)

**Figaro** (*avistando o Conde*)  
(Quem será este?)

**Conde**  
(Oh! É ele sem dúvida!)  
Figaro!

**Figaro**  
Meu senhor  
(*reconhecendo o Conde*)  
Oh! Quem vejo! Excelência!

**Conde**  
Cala-te, cala-te, prudência!  
Aqui ninguém me conhece,  
e não quero dar-me a conhecer. Para isto  
tenho as minhas fortes razões.

**Figaro**  
Compreendo, compreendo,  
deixo-vos em liberdade.

**Conde**  
Não, não.

**Figaro**  
Em que posso servir-vos?

**Conde**  
Não: fica aqui;  
Talvez para os meus planos  
a tua chegada seja oportuna. Mas, com os diabos,  
diz-me cá, boa peça,  
como é que te encontro por aqui? Poder do mundo!  
Vejo-te gordo e redondo!

**Figaro**  
É a miséria, senhor!

**Conde**  
Ah, desavergonhado!

**Figaro**  
Obrigado.

**Conde**  
Ganhaste um pouco de juízo?

**Figaro**  
Oh! E como! E vós?  
Como vos encontro em Sevilha?

**Conte**

Or te lo spiego. Al Prado  
vidi un fior di bellezza, una fanciulla  
figlia d'un certo medico barboglio  
che qua da pochi dì s'è stabilito.  
Io, di questa invaghito,  
lasciai patria e parenti, e qua men venni.  
E qua la notte e il giorno  
passo girando a què balconi intorno.

**Figaro**

A què balconi? Un medico? Oh cospetto!  
Siete ben fortunato;  
sui maccheroni il cacio v'è cascato.

**Conte**

Come?

**Figaro**

Certo. Là dentro  
io son barbiere, parrucchier, chirurgo  
botanico, spezial, veterinario,  
il faccendier di casa.

**Conte**

Oh che sorte!

**Figaro**

Non basta. La ragazza  
figlia non è del medico. È soltanto  
la sua pupilla!

**Conte**

Oh, che consolazione!

**Figaro**

Perciò zitto!

**Conte**

Cos'è?

**Figaro**

S'apre il balcone.

(*si ritirano*)

**Scena 5**

*Rosina, poi Bartolo e detti.*

**Rosina (dal balcone)**

Non è venuto ancor. Forse...

**Conde**

Explico-te já. No Prado  
vi uma flor de beleza, uma rapariga  
filha de um certo médico velhote  
que se estabeleceu por aqui há pouco tempo.  
Eu, por ela apaixonado,  
deixei a casa e a família e vim para cá.  
E aqui passo os dias e as noites  
rondando aquelas varandas.

**Figaro**

Aquelas varandas? Um médico? Oh, maravilha!  
Sois bem-afortunado;  
Saiu-vos a sorte grande.

**Conde**

Como?

**Figaro**

Sim. Naquela moradia  
eu faço de barbeiro, cabeleireiro, cirurgião,  
botânico, farmacêutico, veterinário,  
sou o faz-tudo da casa.

**Conde**

Oh que sorte!

**Figaro**

E ainda não é tudo. A rapariga  
não é filha do médico. É apenas  
pupila deste!

**Conde**

Oh, que alívio!

**Figaro**

Por isso... Silêncio!

**Conde**

Que se passa?

**Figaro**

A varanda abre-se.

(*escondem-se*)

**Cena 5**

*Rosina, depois Bartolo, e depois Conde e Figaro.*

**Rosina (do balcão)**

Ainda não chegou. Talvez...

**Conte**

Oh, mia vita!  
Mio nume! Mio tesoro!  
Vi veggo alfine, alfine

**Rosina (estraendo un biglietto)**

Oh, che vergogna!  
Vorrei dargli il biglietto

**Bartolo (apparendo al balcone)**

Ebben, ragazza?  
I tempo è buono. Cos'è quella carta?

**Rosina**

Niente, niente, signor: son le parole  
Dell'aria dell'*Inutil Precauzione*.

**Conte**

Ma brava dell'*Inutil Precauzione*.

**Figaro**

Che furba!

**Bartolo**

Cos'è questa  
*Inutil Precauzione*?

**Rosina**

Oh, bella! È il titolo  
del nuovo dramma in musica.

**Bartolo**

Un dramma! Bella cosa! Sarà al solito  
un dramma semiserio,  
un lungo, malinconico, noioso,  
poetico strambotto!  
Barbaro gusto! Secolo corrotto!

**Rosina (lasciando cadere il biglietto)**

Oh, me meschina! L'aria m'è caduta.  
(*a Bartolo*)  
Raccoglietela presto.

**Bartolo**

Vado, vado.

(*si ritira*)

**Rosina (verso il Conte)**

Ps Ps...

**Conte**

Ho inteso.  
(*raccoglie il foglio*)

**Conde**

Oh, minha vida!  
Meu deus! Meu tesouro!  
Vejo-vos finalmente.

**Rosina (tirando um bilhete do corpete)**

Oh, que vergonha!  
Queria dar-lhe o bilhete.

**Bartolo (aparecendo à varanda)**

Então, rapariga?  
O tempo está bom. Que carta é essa?

**Rosina**

Nada, nada, senhor: é o poema  
da ária da *Inutil Precauzione*.

**Conde**

Oh! Que bem! Da *Inutil Precauzione*.

**Figaro**

Que astuta!

**Bartolo**

E o que é essa  
*Inutil Precauzione*?

**Rosina**

Oh, francamente! É o título  
do novo *dramma in musica*.

**Bartolo**

Um drama! Coisa bonita! Será, como de costume,  
um drama semi-sério,  
longo, melancólico, aborrecido,  
poético, estrambólico!  
Que gosto bárbaro! Que século corrompido!

**Rosina (deixando cair o bilhete)**

Oh, pobre de mim! A ária caiu-me das mãos.  
(*para Bartolo*)  
Ide depressa buscá-la.

**Bartolo**

Vou, vou.

(*retira-se*)

**Rosina (para o Conde)**

Psst! Psst!

**Conde**

Já percebi.  
(*recolhe a folha de papel*)



**Rosina**  
Presto.

**Conte**  
Non temete.

(*si nasconde*)

**Bartolo** (*uscendo sulla via*)  
Son qua.  
Dov'è?

**Rosina**  
Ah, il vento l'ha portata via.  
Guardate.

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

**Rosina**  
Vado, vado. Che furia!

**Bartolo**  
Quel balcone io voglio far murare  
Dentro, dico.

**Rosina**  
Ah, che vita da crepare!

(*Rosina si ritira dal balcone. Bartolo rientra in casa.*)

**Conte**  
Povera disgraziata!  
Il suo stato infelice  
sempre più m'interessa.

**Figaro**  
Presto, presto:  
vediamo cosa scrive.

**Conte**  
Appunto. Leggi.

**Figaro** (*legge il biglietto*)  
«Le vostre assidue premure hanno eccitata la mia curiosità Il mio tutoreè per uscir di casa; appena si sarà allontanato, procurate con qualche mezzo ingegnoso d'indicarmi il vostro nome, il vostro stato e le vostre intenzioni. Io non posso giammai comparire

**Rosina**  
Depressa.

**Conde**  
Não há que ter medo.

(*esconde-se*)

**Bartolo** (*saindo à rua*)  
Já cá estou.  
Onde está?

**Rosina**  
Ah, o vento levou-o.  
Vede.

**Bartolo**  
Eu nada vejo.  
Eh, menina, eu não quereria... (Caramba!  
E se isto fosse uma artimanha?)  
Para casa, para casa, depressa, para dentro!  
Estou a falar para quem? Para casa, depressa.

**Rosina**  
Vou já, vou já. Que fúria!

**Bartolo**  
Vou emparedar aquela janela.  
Para dentro, já disse.

**Rosina**  
Ah, que vida! É de rebentar!

(*Rosina retira-se do balcão. Bartolo torna a entrar em casa.*)

**Conde**  
Pobre desgraçada!  
A sua situação infeliz  
interessa-me cada vez mais.

**Figaro**  
Depressa, depressa:  
vejamos o que ela escreveu.

**Conde**  
Tens razão. Lê.

**Figaro** (*lê o bilhete*)  
«As vossas assíduas atenções excitaram a minha curiosidade. O meu tutor está de saída: logo que ele se tenha afastado, procurai por qualquer meio engenhoso indicar-me o vosso nome, a vossa condição e as vossas intenções. Eu nunca posso aparecer à

al balcone senza l'indivisibile compagnia del mio tiranno. Siate però certo che tutto è disposta a fare, per rompere le sue catene, la sventurata Rosina.»

**Conte**  
Sì, sì, le romperà. Su, dimmi un poco:  
che razza d'uomo è questo suo tutore?

**Figaro**  
È un vecchio indemoniato avaro,  
sospettoso, brontolone;  
avrà cent'anni indosso  
e vuol fare il galante: indovinate?  
Per mangiare a Rosina  
tutta l'eredità s'è fitto in capo  
di volerla sposare.  
Aiuto!

**Conte**  
Che?

**Figaro**  
S'apre la porta.

(*Si ritirano in fretta. Bartolo esce di casa.*)

**Bartolo** (*parlando verso la porta*)  
Fra momenti io torno;  
non aprite a nessun.  
Se Don Basilio venisse a ricercarmi, che m'aspetti.  
(Le mie nozze con lei meglio è affrettare.  
Sì, dentr'oggi finir vò quest'affare.)

(*parte*)

## Scena 6

*Il Conte e Figaro, poi Rosina.*

**Conte** (*fuori con Figaro*)  
Dentr'oggi le sue nozze con Rosina!  
Ah, vecchio rimbambito!  
Ma dimmi or tu!  
Chi è questo Don Basilio?

**Figaro**  
È un solenne imbroglion di matrimoni,  
un collo torto, un vero disperato,  
sempre senza un quattrino  
Già, è maestro di musica;  
insegna alla ragazza.

varanda sem a inseparável companhia do meu tirano. Sabei, porém, que tudo está disposta a fazer, para romper as suas cadeias, a desventurada Rosina.»

**Conde**  
Sim, sim, irá rompê-las! Vamos, diz-me agora:  
que espécie de homem é este seu tutor?

**Figaro**  
É um velho do demónio, avarento,  
desconfiado, resmungão;  
terá cem anos às costas  
e quer fazer de galã: adivinhaus?  
Para papar toda a herança de Rosina  
meteu-se-lhe na cabeça  
casar com ela.  
Socorro!

**Conde**  
Que se passa?

**Figaro**  
A porta abre-se.

(*Retiram-se rapidamente. Bartolo sai de casa.*)

**Bartolo** (*falando para dentro de casa*)  
Regresso dentro de momentos;  
Não abram a porta a ninguém.  
Se Don Basilio vier procurar-me, ele que espere.  
(O melhor é apressar o meu casamento com ela.  
Sim, quero concluir este assunto ainda hoje.)

(*parte*)

## Cena 6

*O Conde e Figaro, depois Rosina.*

**Conde** (*Na rua, com Figaro.*)  
Hoje, o seu casamento com Rosina!  
Ah, velho apalermado!  
Mas, diz-me agora tu!  
Quem é este Don Basilio?

**Figaro**  
É um solene casamenteiro,  
um corcunda, um verdadeiro desesperado,  
sempre sem um cêntimo.  
É também professor de música;  
ensina a rapariga.

**Conte**

Bene, bene;  
tutto giova saper.

**Figaro**

Ora pensate della bella Rosina a soddisfare le brame.

**Conte**

Il nome mio  
non le vò dir nè il grado; assicurarmi  
vò pria ch'ella ami me, me solo al mondo,  
non le ricchezze e i titoli  
del conte d'Almaviva. Ah, tu potresti...

**Figaro**

Io? no, signore; voi stesso dovete...

**Conte**

Io stesso? e come?

**Figaro**

Zitto? Eccoci a tiro,  
osservate: perbacco, non mi sbaglio.  
Dietro la gelosia sta la ragazza;  
presto, presto all'assalto, niun ci vede.  
In una canzonetta,  
così, alla buona, il tutto  
spiegatele, signor.

**Conte**

Una canzone?

**Figaro**

Certo. Ecco la chitarra; presto, andiamo.

**Conte**

Ma io!

**Figaro**

Oh che pazienza!

**Conte**

Ebben, proviamo.  
Se il mio nome saper voi bramate,  
dal mio labbro il mio nome ascoltate.  
Io son Lindoro.  
che fido v'adoro,  
che sposa vi bramo,  
che a nome vi chiamo,  
di voi sempre parlando così  
dall'aurora al tramonto del dì.

**Rosina (dentro la casa)**

Segui, o caro; deh, segui così!

**Conde**

Bem, bem;  
É sempre bom saber tudo.

**Figaro**

Agora pensai em satisfazer os desejos da bela Rosina.

**Conde**

Não quero revelar-lhe  
o meu nome, nem a minha condição; desejo  
assegurar-me de que me ama, só a mim no mundo,  
e não as riquezas e os títulos  
do Conde de Almaviva. Ah, tu poderias...

**Figaro**

Eu? Não, senhor; vós mesmo deveis...

**Conde**

Eu mesmo? E como?

**Figaro**

Silêncio. Estamos muito próximos,  
observai: por Baco, não me engano.  
Detrás da gelosia está a rapariga;  
Depressa, depressa, ao ataque, ninguém nos vê.  
Com uma cançoneta,  
assim, com calma,  
explicai-lhe tudo, senhor.

**Conde**

Uma canção?

**Figaro**

Claro. Eis a guitarra; depressa, vamos.

**Conde**

Mas eu...

**Figaro**

Oh! Que paciência!

**Conde**

Pois bem, tentemos.  
Se desejais saber o meu nome,  
ouvi de meus lábios o meu nome.  
Eu sou Lindoro  
que fielmente vos adora,  
que vos deseja para esposa,  
que vos chama pelo nome,  
que sempre de vós fala, assim,  
desde a aurora ao cair do dia.

**Rosina (dentro de casa)**

Continua, meu caro; ai, continua assim!

**Figaro**

Sentite. Ah! che vi pare?

**Conte**

Oh, me felice!

**Figaro**

Da bravo, a voi, seguite.

**Conte**

L'amoroso e sincero Lindoro,  
non può darvi, mia cara, un tesoro.  
Ricco non sono,  
ma un core vi dono,  
un'anima amante  
che fida e costante  
per voi sola sospira così  
dall'aurora al tramonto del dì.

**Rosina**

L'amorosa e sincera  
Rosina del suo core Lindo...

*(si ritira dal balcone)*

**Scena 7**

*Il Conte e Figaro.*

**Conte**

Oh cielo!

**Figaro**

Nella stanza  
convien dir che qualcuno entrato sia.  
Ella si è ritirata.

**Conte (con enfasi)**

Ah cospettone!  
Io già deliro avvampo! Oh, ad ogni costo  
vederla io voglio. Vò parlarle. Ah, tu,  
tu mi devi aiutar.

**Figaro**

Ih, ih, che furia!  
Sì, sì, v'aiuterò.

**Conte**

Da bravo: entr'oggi  
vò che tu m'introduca in quella casa.  
Dimmi, come farai? Via! del tuo spirito  
vediam qualche prodezza.

**Figaro**

Ouvi. Ah! Que vos parece?

**Conde**

Oh, feliz de mim!

**Figaro**

Continuai assim, bravamente.

**Conde**

O apaixonado e sincero Lindoro,  
não pode dar-vos, minha cara, um tesouro.  
Eu não sou rico,  
mas dou-vos um coração,  
uma alma amante  
que fiel e constante  
por vós apenas suspira assim  
desde a aurora ao cair do dia.

**Rosina**

A amorosa e sincera Rosina  
do seu coração Lindo...

*(sai repentinamente do balcão)*

**Cena 7**

*Conde e Figaro.*

**Conde**

Oh! Céus!

**Figaro**

Deduz-se que alguém  
entrou no quarto.  
Ela retirou-se.

**Conde (enfaticamente)**

Ah! Maldição!  
Eu já deliro e ardo! Oh, a todo o custo  
quero vê-la. Quero falar-lhe.  
Ah! Tu tens de me ajudar.

**Figaro**

Ih, ih, que fúria!  
Sim, sim, ajudar-vos-ei.

**Conde**

Muito bem: hoje mesmo quero  
que me introduzas naquela casa.  
Diz-me, como vais fazer? Depressa! Vejamos  
que proeza sairá do teu engenho.

**Figaro**  
Del mio spirito...  
Bene vedrò... ma in oggi...

**Conte**  
Eh via! t'intendo.  
Va là, non dubitar; di tue fatiche  
largo compenso avrai.

**Figaro**  
Davver?

**Conte**  
Parola.

**Figaro**  
Dunque, oro a discrezione?

**Conte**  
Oro a bizzeffe.  
Animo, via.

**Figaro**  
Son pronto. Ah, non sapete  
i simpatici effetti prodigiosi  
che, ad appagare il mio signor Lindoro,  
produce in me la dolce idea dell'oro.  
All'idea di quel metallo  
portentoso, onnipossente,  
un vulcano la mia mente  
incomincia a diventare.

**Conte**  
Su, vediam di quel metallo  
qualche effetto sorprendente  
del vulcan della tua mente  
qualche mostro singular.

**Figaro**  
Voi dovrete travestirvi,  
per esempio da soldato.

**Conte**  
Da soldato?

**Figaro**  
Sì, signor.

**Conte**  
Da soldato? e che si fa?

**Figaro**  
Oggi arriva un reggimento.

**Figaro**  
Do meu engenho...  
Bem, veremos... Mas, hoje...

**Conde**  
Pois bem! Estou a entender-te!  
Vê bem, não duvides que pelos teus trabalhos  
ganharás gorda recompensa.

**Figaro**  
Deveras?

**Conde**  
Palavra de honra.

**Figaro**  
Pois então haverá ouro à discrição?

**Conde**  
Ouro aos montes.  
Vá, entusiasmo.

**Figaro**  
Estou pronto. Ah, não sabeis  
os simpáticos efeitos prodigiosos  
que, para agradar ao meu senhor Lindoro,  
em mim produz a doce ideia do ouro.  
À ideia deste metal  
portentoso, onnipotente,  
a minha mente começa  
a transformar-se num vulcão.

**Conde**  
Depressa, vejamos,  
o surpreendente efeito deste metal  
e que do vulcão da tua mente  
surja algo singular.

**Figaro**  
Vós deveríeis disfarçar-vos,  
por exemplo, de... soldado.

**Conde**  
De soldado?

**Figaro**  
Sim, senhor.

**Conde**  
De soldado? E para quê?

**Figaro**  
Hoje chega um regimento.

**Conte**  
Sì, è mio amico il Colonnello.

**Figaro**  
Va benon.

**Conte**  
Eppoi?

**Figaro**  
Cospetto!  
Dell'alloggio col biglietto  
quella porta s'aprirà.  
Che ne dite, mio signore?  
Non vi par? Non l'ho trovata?

**Conte**  
Che invenzione prelibata!  
Bravo, bravo,  
in verità!  
Bella, bella.

**Figaro**  
Piano, piano un'altra idea!  
Veda l'oro cosa fa.  
Ubbriaco sì, ubbriaco,  
mio signor, si fingerà.

**Conte**  
Ubbriaco?

**Figaro**  
Sì, signore.

**Conte**  
Ubbriaco? Ma perchè?

**Figaro**  
Perchè d'un ch'è poco in sè  
(imitando moderatamente i moti d'un ubbriaco)  
che dal vino casca giù,  
il tutor, credete a me,  
il tutor si fiderà.

**A Due**  
Che invenzione prelibata!  
Bravo, bravo,  
in verità!  
Bella, bella.

**Conte**  
Dunque...

**Conde**  
Sim, o Coronel é meu amigo.

**Figaro**  
Ainda bem.

**Conde**  
E depois?

**Figaro**  
Caramba!  
Aquela porta abrir-se-á  
com o boletim de alojamento.  
Que dizeis a isto, meu senhor?  
Não vos parece? Não é bem achado?

**Conde**  
Que extraordinária ideia!  
Muito bem, muito bem,  
Na verdade!  
Boa, boa.

**Figaro**  
Pouco a pouco, eis que chega uma outra ideia!  
Vede o que faz o ouro.  
Meu senhor, devereis fingir  
que estais embriagado, sim, embriagado.

**Conde**  
Embriagado?

**Figaro**  
Sim, senhor.

**Conde**  
Embriagado? Mas porquê?

**Figaro**  
Porque de um que não se tem nas pernas  
(imitando moderadamente as palavras de um bêbedo)  
e que está a cair de vinho,  
o tutor, acreditai em mim,  
o tutor fiar-se-á.

**Os Dois**  
Que extraordinária ideia!  
Muito bem, muito bem,  
na verdade!  
Boa, boa.

**Conde**  
Então...

**Figaro**  
All'opra.

**Conte**  
Andiam.

**Figaro**  
Da bravo.

**Conte**  
Vado Oh, il meglio mi scordavo!  
Dimmi un pò, la tua bottega per trovarti, dove sta?

**Figaro**  
La bottega? Non si sbaglia;  
guardi bene; eccola là.  
*(additando fra le quinte)*  
Numero quindici a mano manca  
quattro gradini, facciata bianca,  
cinque parrucche nella vetrina  
sopra un cartello «Pomata fina»,  
mostra in azzurro alla moderna,  
v'è per insegna una lanterna.  
Là senza fallo mi troverà.

**Conte**  
Ho ben capito.

**Figaro**  
Or vada presto.

**Conte**  
Tu guarda bene.

**Figaro**  
Io penso al resto.

**Conte**  
Di te mi fido.

**Figaro**  
Colà l'attendo.

**Conte**  
Mio caro Figaro.

**Figaro**  
Intendo, intendo.

**Conte**  
Porterò meco.

**Figaro**  
Mãos à obra.

**Conde**  
Vamos.

**Figaro**  
Força.

**Conde**  
Vou. Oh, esquecia-me do mais importante!  
Diz-me, a tua loja, para te encontrar, onde fica?

**Figaro**  
A loja? Não há que errar;  
Olhai bem; ei-la ali.  
*(apontando para fora de palco)*  
Número quinze à esquerda  
quatro degraus, fachada branca,  
cinco perucas na montra  
e por cima o cartaz «Pomada fina»,  
cartaz em azul, à moderna,  
e tem como insígnia uma lanterna.  
Ali, sem dúvida, me encontrará.

**Conde**  
Entendi tudo.

**Figaro**  
Agora ide rapidamente.

**Conde**  
Tu, vê lá bem.

**Figaro**  
Eu penso em tudo.

**Conde**  
Confio em ti.

**Figaro**  
Espero-o lá.

**Conde**  
Meu caro Figaro.

**Figaro**  
Compreendo, compreendo.

**Conde**  
Levarei comigo.

**Figaro**  
La borsa piena.

**Conte**  
Sì, quel che vuoi, ma il resto poi...

**Figaro**  
Oh non si dubiti, che bene andrà.

**Conte**  
Ah, che d'amore  
la fiamma io sento,  
nunzia di giubilo  
e di contento!  
Ecco propizia  
che in sen mi scende;  
d'ardore insolito  
quest'alma accende,  
e di me stesso  
maggior mi fa.

**Figaro**  
Delle monete  
il suon già sento!  
L'oro già viene,  
viene l'argento;  
eccolo, eccolo  
che in tasca scende;  
e di me stesso  
maggior mi fa.

*(Figaro entra in casa di Bartolo, il Conte parte.)*

## Scena 8

*Fiorello solo*

**Fiorello** *(entrando)*  
Evviva il mio padrone!  
Due ore, ritto in piè, là come un palo  
mi fa aspettare e poi  
mi pianta e se ne va. Corpo di Bacco!  
Brutta cosa servire  
un padron come questo,  
nobile, giovinotto e innamorato;  
questa vita, cospetto, è un gran tormento!  
Ah, durarla così non me la sento!

*(parte)*

**Figaro**  
A bolsa cheia.

**Conde**  
Sim, o que quiseses, mas o resto, depois...

**Figaro**  
Oh! Não haja dúvidas, tudo correrá bem.

**Conde**  
Ah, que do amor  
a chama eu sinto,  
anunciadora de felicidade  
e de júbilo!  
Eis que propícia  
me desce na alma;  
de um ardor insólito  
acende-se a minha alma,  
e faz de mim  
mais do que sou.

**Figaro**  
Das moedas  
já ouço o som!  
O ouro já chega  
e chega também a prata;  
Ei-lo, ei-lo  
que desce aos bolsos;  
e faz de mim  
mais do que sou.

*(Figaro entra em casa de Bartolo, o Conde parte.)*

## Cena 8

*Fiorello sozinho*

**Fiorello** *(entrando)*  
Viva o meu patrão!  
Duas horas hirto em pé, lá, como um pau,  
faz-me esperar, e depois  
deixa-me e vai-se embora. Por Baco!  
Péssima coisa é servir  
um patrão como este,  
nobre, jovem e apaixonado;  
esta vida, caramba, é um grande tormento!  
Ah, sinto que não vou aguentar muito mais!

*(parte)*

## Scena 9

*Camera nella casa di don Bartolo.  
Di prospetto la finestra con gelosia, come nella scena  
prima. Rosina, sola.*

### Rosina

Una voce poco fa  
qui nel cor mi risuonò;  
il mio cor ferito è già,  
e Lindor fu che il piagò.  
Sì, Lindoro mio sarà;  
lo giurai, la vincerò.  
Il tutor ricuserà,  
io l'ingegno aguzzerò.  
Alla fin s'accheterà  
e contenta io resterò  
Sì, Lindoro mio sarà;  
lo giurai, la vincerò.  
Io sono docile, son rispettosa,  
sono obbediente, dolce, amorosa;  
mi lascio reggere, mi fo guidar.  
Ma se mi toccano dov'è il mio debole  
sarò una vipera e cento trappole  
prima di cedere farò giocare.  
Sì sì, la vincerò. Potessi almeno  
mandargli questa lettera. Ma come?  
Di nessun qui mi fido;  
il tutore ha cent'occhi basta, basta;  
sigilliamola intanto.  
*(Va allo scrittoio e suggella la lettera)*  
Con Figaro, il barbier, dalla finestra  
discorrer l'ho veduto più d'un'ora;  
Figaro è un galantuomo,  
un giovin di buon core.  
Chi sa eh'ei non protegga il nostro amore.

## Scena 10

*Figaro e detta*

### Figaro

Oh buon dì, signorina!

### Rosina

Buon giorno, signor Figaro.

### Figaro

Ebbene, che si fa?

### Rosina

Si muor di noia.

## Cena 9

*Sala em casa de Don Bartolo.  
As janelas com as gelosias fechadas, como na cena  
anterior. Rosina, sozinha.*

### Rosina

Uma voz, há pouco,  
ressou aqui no meu coração;  
o meu coração está já ferido,  
e foi Lindoro quem o magoou.  
Sim, Lindoro será meu;  
jurei-o e vou consegui-lo.  
O tutor recusará,  
e eu aguçarei o engenho.  
No fim há-de acalmar-se  
e eu ficarei feliz.  
Sim, Lindoro será meu;  
jurei-o e vou consegui-lo.  
Eu sou dócil, sou respeitadora,  
sou obediência, doce, e amorosa;  
deixo-me governar, deixo-me guiar.  
Mas... se tocarem no meu ponto fraco  
serei uma víbora, e mil trabalhos  
antes de ceder hei-de provocar.  
Sim, sim, hei-de conseguir. Pudesse ao menos  
enviar-lhe esta carta. Mas como?  
Não me fio aqui em ninguém;  
o tutor tem cem olhos... já chega, já chega;  
entretanto, vamos selá-la.  
*(Vai à escrivaninha e sela a carta)*  
Com Figaro, o barbeiro, pela janela  
vi-o falar há mais de uma hora;  
Figaro é um cavalheiro,  
um jovem de bom coração.  
Quem sabe se não protegerá o nosso amor.

## Cena 10

*Figaro e Rosina*

### Figaro

Oh, bom dia, menina!

### Rosina

Bom dia, senhor Figaro.

### Figaro

Então, que se faz por cá?

### Rosina

Morre-se de aborrecimento.

## Figaro

Oh diavolo! Possibile!  
Un ragazza bella e spiritosa.

## Rosina

Ah, ah, mi fate ridere!  
Che mi serve lo spirito  
che giova la bellezza  
se chiusa io sempre sto fra quattro mura  
che mi par d'esser proprio in sepoltura?

## Figaro

In sepoltura? Ohibò!  
*(chiamandola a parte)*  
Sentite io voglio...

## Rosina

Ecco il tutor.

## Figaro

Davvero?

## Rosina

Certo, certo; è il suo passo.

## Figaro

Salva, salva; fra poco  
ci rivedrem: ho a dirvi qualche cosa.

## Rosina

E ancor io, signor Figaro.

## Figaro

Bravissima.  
Vado.

*(si nasconde)*

## Rosina

Quanto è garbato!

*(si ritira)*

## Scena 11

*Bartolo, Rosina, indi Berta e Ambrogio.*

## Bartolo

Ah, disgraziato Figaro!  
ah, indegno! Ah, maledetto! Ah, scellerato!

## Rosina

*(Ecco qua: sempre grida.)*

## Figaro

Oh diabo! Será possível!  
Uma rapariga bela e com espírito...

## Rosina

Ah, ah, fazeis-me rir!  
De que me serve o espírito  
e que me interessa a beleza  
se estou sempre encerrada entre quatro paredes  
que mais me parece estar na sepultura?

## Figaro

Na sepultura? Nem pensar!  
*(chamando-a à parte)*  
Ouvi, eu queria...

## Rosina

Eis o tutor.

## Figaro

Deveras?

## Rosina

É mais do que certo; são os seus passos.

## Figaro

Deixo-vos a sós; dentro em pouco  
ver-nos-emos de novo: tenho algo a dizer-vos.

## Rosina

Eu também, senhor Figaro.

## Figaro

Muito bem.  
Agora vou.

*(esconde-se)*

## Rosina

Como é simpático!

*(retira-se)*

## Cena 11

*Bartolo, Rosina, depois Berta e Ambrogio.*

## Bartolo

Ah, Figaro desgraçado!  
Ah, indigno! Ah, maldito! Ah, malfeitor!

## Rosina

*(Ei-lo: sempre aos gritos.)*

**Bartolo**

Ma si può dar di peggio!  
Uno spedale ha fatto  
di tutta la famiglia  
a forza d'oppio, sangue e stranutiglia.  
Signorina, il barbiere lo vedeste?

**Rosina**

Perchè?

**Bartolo**

Perchè lo vò sapere.

**Rosina**

Forse anch'egli v'adombra?

**Bartolo**

E perchè no?

**Rosina**

Ebben, ve lo dirò. Sì, l'ho veduto,  
gli ho parlato, mi piace, m'è simpatico  
il suo discorso, il suo gioviale aspetto.  
(Crepa di rabbia, vecchio maledetto.)

*(parte)*

**Bartolo**

Vedete che grazietta!  
Più l'amo, e più mi spreza la briconna.  
Certo, certo è il barbiere  
che la mette in malizia.  
Chi sa cosa le ha detto!  
Chi sa! Or lo saprò. Ehi. Berta. Ambrogio!

**Berta** *(entrando e starnutendo)*

Eccì!

*(entra Ambrogio sbadigliando)*

**Ambrogio**

Ah! che comanda?

**Bartolo**

Dimmi.

**Berta**

Eccì!

**Bartolo**

Il barbiere parlato ha con Rosina?

**Berta**

Eccì!

**Bartolo**

Mas, pode acontecer pior?  
Meteu no hospital  
toda a família  
à força de ópio, sangue e pós de espirrar.  
Menina, vistes o barbeiro?

**Rosina**

Porquê?

**Bartolo**

Porque quero saber.

**Rosina**

Ele também vos faz sombra?

**Bartolo**

E porque não?

**Rosina**

Pois bem, vou dizer-vos. Sim, vi-o,  
falei-lhe, ele agrada-me, é-me simpático  
o seu discurso, o seu aspecto jovial.  
(Rebenta de raiva, velho maldito.)

*(parte)*

**Bartolo**

Vede que gracinha!  
Quanto mais a amo, mais me despreza a malandra.  
É decerto o barbeiro  
quem aguça a sua malícia.  
Quem sabe que coisas lhe disse!  
Quem sabe! Mas vou sabê-lo. Eh, Berta! Ambrogio!

**Berta** *(entrando e espirrando)*

Atchim!

*(entra Ambrogio bocejando)*

**Ambrogio**

Ah! Que ordenais?

**Bartolo**

Diz-me.

**Berta**

Atchim!

**Bartolo**

O barbeiro falou com Rosina?

**Berta**

Atchim!

**Bartolo**

Rispondi almen tu, babbuino!

**Ambrogio** *(sbadigliando)*

Ah, ah!

**Bartolo**

Che pazienza!

**Ambrogio**

Ah, ah! Che sonno!

**Bartolo**

Ebben!

**Berta**

Venne, ma io...

**Bartolo**

Rosina

**Ambrogio**

Ah!

**Berta**

Eccì!

**Bartolo**

Che serve! Eccoli qua, son mezzo morti.  
Andate.

**Ambrogio**

Ah!

**Berta**

Eccì!

**Bartolo**

Eh, il diavol che vi porti!

*(Berta e Ambrogio partono)*

**Scena 12**

*Bartolo, indi don Basilio.*

**Bartolo**

Ah! Barbiere d'inferno  
Tu me la pagherai Qua, Don Basilio;  
giungete a tempo! Oh! lo voglio,  
per forza o per amor, dentro domani  
sposar la mia Rosina. Avete inteso?

**Bartolo**

Responde ao menos tu, ó macaco!

**Ambrogio** *(bocejando)*

Ah, ah!

**Bartolo**

Que paciência!

**Ambrogio**

Ah, ah! Que sono!

**Bartolo**

Pois bem!

**Berta**

Ele esteve cá, mas eu...

**Bartolo**

Rosina...

**Ambrogio**

Ah!

**Berta**

Atchim!

**Bartolo**

Que fazer! Estes aqui estão meios-mortos.  
Ide.

**Ambrogio**

Ah!

**Berta**

Atchim!

**Bartolo**

O diabo que vos carregue!

*(Berta e Ambrogio partem)*

**Cena 12**

*Bartolo, depois don Basilio.*

**Bartolo**

Ah! Barbeiro do Inferno  
Hás-de pagar-mas! Ei-lo, Don Basilio;  
chegais a tempo! Oh! Eu quero,  
por força ou por amor, até amanhã  
casar com a minha Rosina. Haveis percebido?

**Basilio** (*dopo molte riverenze*)

Eh, voi dite benissimo  
e appunto io qui veniva ad avvisarvi.  
(*chiamando a parte*)  
Ma segretezza! È giunto  
il Conte d'Almaviva.

**Bartolo**

Chi? L'incognito amante  
della Rosina?

**Basilio**

Appunto quello.

**Bartolo**

Oh diavolo!  
Ah, qui ci vuol rimedio!

**Basilio**

Certo; ma alla sordina.

**Bartolo**

Sarebbe a dir?

**Basilio**

Così, con buona grazia  
bisogna principiare  
a inventar qualche favola  
che al pubblico lo metta in mala vista,  
che comparir lo faccia  
un uomo infame, un'anima perduta  
lo, io vi servirò: fra quattro giorni,  
credete a me, Basilio ve lo giura,  
noi lo farem sloggiar da queste mura.

**Bartolo**

E voi credete?

**Basilio**

Oh certo!  
È il mio sistema.  
E non sbaglia.

**Bartolo**

E vorreste?  
Ma una calunnia...

**Basilio**

Ah, dunque  
la calunnia cos'è voi non sapete?

**Basilio** (*depois de muitas reverências*)

Eh, dizeis muito bem  
e eu vinha precisamente aqui para vos avisar.  
(*chamando-o à parte*)  
Mas, segredo! Chegou  
o Conde de Almaviva.

**Bartolo**

Quem? O apaixonado incógnito  
de Rosina?

**Basilio**

Precisamente esse.

**Bartolo**

Oh diabos!  
Ah, isto tem de se remediar!

**Basilio**

Claro; mas com cuidado.

**Bartolo**

Que quereis dizer?

**Basilio**

Assim, com habilidade,  
é necessário começar  
a inventar alguma história  
que o coloque mal publicamente,  
que o faça ser visto  
como um homem infame, uma alma perdida.  
Eu sou-vos muito útil para isto: em quatro dias,  
acreditai-me, Basilio vo-lo jura,  
fá-lo-emos abandonar a cidade.

**Bartolo**

Acreditais nisso?

**Basilio**

Certamente!  
É o meu sistema.  
E nunca falha.

**Bartolo**

E queríeis?  
Mas, uma calúnia...

**Basilio**

Ah, então não sabeis  
o que é uma calúnia?

**Bartolo**

No, davvero.

**Basilio**

No? Uditemi e tacete.  
La calunnia è un venticello,  
un'auretta assai gentile  
che insensibile, sottile,  
leggermente, dolcemente  
incomincia a sussurrar.  
Piano piano, terra terra,  
sottovoce, sibilando,  
va scorrendo, va ronzando;  
nelle orecchie della gente  
s'introduce destramente  
e le teste ed i cervelli  
fa stordire e fa gonfiar.  
Dalla bocca fuori uscendo  
lo schiamazzo va crescendo  
prende forza a poco a poco,  
vola già di loco in loco;  
sembra il tuono, la tempesta  
che nel sen della foresta  
va fischiando, brontolando  
e ti fa d'orror gelar.  
Alla fin trabocca e scoppia,  
si propaga, si raddoppia  
e produce un'esplosione  
come un colpo di cannone,  
un tremuoto, un temporale,  
un tumulto generale,  
che fa l'aria rimbombar.  
E il meschino calunniato,  
avvilito, calpestato,  
sotto il pubblico flagello  
per gran sorte ha crepar.  
Ah! Che ne dite?

**Bartolo**

Eh! sarà ver, ma intanto  
si perde tempo e qui stringe il bisogno.  
No: vò fare a mio modo:  
in mia camera andiam. Voglio che insieme  
il contratto di nozze ora stendiamo.  
Quando sarà mia moglie,  
da questi zerbinotti innamorati  
metterla in salvo sarà pensier mio.

**Basilio**

(Vengan denari: al resto son qua io.)

**Bartolo**

Na verdade, não.

**Basilio**

Não? Escutai-me e calai-vos.  
A calúnia é um ventinho,  
uma brisa muito gentil  
que insensível e subtilmente,  
ligeira e docemente  
começa a sussurrar.  
De mansinho, rente ao chão,  
em voz baixa e sibilando,  
vai correndo, vai rodando;  
nos ouvidos das gentes  
introduz-se destramente  
e as cabeças e os cérebros  
faz aturdir e inchar.  
Saindo fora da boca  
o alvoroço vai crescendo  
e toma forças pouco a pouco,  
e voa já de local em local;  
parece o trovão, a tempestade  
que no seio da floresta  
vai assobiando e sibilando  
e faz-nos gelar de horror.  
Por fim transborda e rebenta,  
propaga-se, redobra-se  
e produz uma explosão  
como um tiro de canhão,  
um terramoto, um temporal,  
um tumulto geral,  
que faz ribombar o ar.  
E o infeliz caluniado,  
aviltado, golpeado,  
sob o flagelo público  
terá de morrer por sorte.  
Ah! Que dizeis?

**Bartolo**

Eh! Será verdade, mas entretanto  
perde-se tempo e aqui a necessidade obriga.  
Não: quero fazer a meu modo;  
vamos ao meu quarto. Quero que juntos  
estabeçamos o contrato nupcial.  
Quando ela for minha mulher,  
destes peralvilhos apaixonados  
será meu dever pô-la a salvo.

**Basilio**

(Venha o dinheiro: para o resto cá estou eu.)

### Scena 13

*Figaro uscendo con precauzione, indi Rosina.*

#### Figaro

Ma bravi! ma benone!  
Ho inteso tutto. Evviva il buon dottore!  
Povero babbuino!  
Tua sposa? Eh via pulisciti il bocchino.  
Or che stan là chiusi,  
procuriam di parlare alla ragazza:  
eccola appunto.

#### Rosina (*entrando*)

Ebbene, signor Figaro.

#### Figaro

Gran cose, signorina.

#### Rosina

Sì, davvero?

#### Figaro

Mangerem dei confetti.

#### Rosina

Come sarebbe a dir?

#### Figaro

Sarebbe a dire  
che il vostro bel tutore ha stabilito  
esser dentro doman vostro marito.

#### Rosina

Eh, via!

#### Figaro

Oh, ve lo giuro;  
a stender il contratto  
col maestro di musica  
là dentro or s'è serrato.

#### Rosina

Sì? oh, l'ha sbagliata affè!  
Povero sciocco! L'avrà a far con me.  
Ma dite, signor Figaro,  
voi poco fa sotto le mie finestre  
parlavate a un signore?

#### Figaro

Ah, un mio cugino,  
un bravo giovinotto; buona testa,  
ottimo cuor; qui venne  
i suoi studi a compire  
e il poverin cerca di far fortuna.

### Cena 13

*Figaro entrando com precaução, depois Rosina.*

#### Figaro

Muito bem! Muito bem!  
Ouvi tudo. Viva o bom doutor!  
Pobre infeliz!  
Tua esposa? Vai esperando sentado.  
Agora que estão ali os dois fechados,  
tentemos falar com a rapariga:  
ei-la que chega.

#### Rosina (*entrando*)

Então, senhor Figaro?

#### Figaro

Grandes coisas, menina.

#### Rosina

Sim? De verdade?

#### Figaro

Comeremos doces.

#### Rosina

Que quereis dizer?

#### Figaro

Quero dizer  
que o vosso tutor decidiu  
ser vosso marido antes de amanhã.

#### Rosina

Nem dizer isso é bom!

#### Figaro

Oh, mas eu juro;  
a redigir o contrato  
com o professor de música  
fechou-se lá dentro.

#### Rosina

Ai sim? Está muitíssimo enganado!  
Pobre tonto! Terá de se ver comigo.  
Mas, dizei-me, senhor Figaro,  
há pouco, sob a minha janela,  
faláveis com um senhor?

#### Figaro

Ah, um primo meu,  
um rapaz fantástico; boa cabeça,  
bom coração; veio aqui  
terminar os seus estudos  
e o pobrezinho tenta fazer fortuna.

#### Rosina

Fortuna? Oh, la farà.

#### Figaro

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

#### Rosina

Un gran difetto...

#### Figaro

Ah, grande: è innamorato morto.

#### Rosina

Sì, davvero?  
Quel giovane, vedete  
m'interessa moltissimo.

#### Figaro

Per bacco!

#### Rosina

Non mi credete?

#### Figaro

Oh sì!

#### Rosina

E la sua bella,  
dite, abita lontano?

#### Figaro

Qui! due passi.

#### Rosina

Ma è bella?

#### Figaro

Oh, bella assai!  
Eccovi il suo ritratto in due parole:  
grassotta, genialotta,  
capello nero, guancia porporina,  
occhio che parla, mano che innamora.

#### Rosina

E il nome?

#### Figaro

Ah, il nome ancora?  
Il nome Ah, che bel nome!  
Si chiama...

#### Rosina

Ebbene, si chiama?

#### Rosina

Fortuna? Vai fazê-la.

#### Figaro

Oh, duvido muito: aqui entre nós,  
tem um grande defeito.

#### Rosina

Um grande defeito...

#### Figaro

Ah, enorme: está perdidamente apaixonado.

#### Rosina

Na verdade?  
Aquele rapaz, veja-se lá,  
interessa-me muitíssimo.

#### Figaro

Por Baco!

#### Rosina

Não acreditais em mim?

#### Figaro

Oh, sim!

#### Rosina

E a sua amada,  
dizei, mora longe daqui?

#### Figaro

Não! Aqui, a dois passos.

#### Rosina

Mas, é bonita?

#### Figaro

Oh, muito bonita!  
Eis o seu retrato em poucas palavras:  
gordinha, com génio,  
cabelos negros, faces rosadas,  
olhos que falam, mãos que apaixonam.

#### Rosina

E o nome?

#### Figaro

Ah, o nome também?  
O nome. Ah, que belo nome!  
Chama-se...

#### Rosina

Então, chama-se?



**Figaro**

Si chiama R-o... Ro... S-i... Si... Rosi... na.

**Rosina**

Dunque io son tu non m'inganni?  
Dunque io son la fortunata!  
(Già me l'ero immaginata:  
lo sapeva pria di te.)

**Figaro**

Di Lindoro il vago oggetto  
siete voi, bella Rosina.  
(Oh, che volpe sopraffina,  
ma l'avrà da far con me.)

**Rosina**

Senti, senti ma a Lindoro  
per parlar come si fa?

**Figaro**

Zitto, zitto, qui Lindoro  
per parlarvi or or sarà.

**Rosina**

Per parlarvi? Bravo! bravo!  
Venga pur, ma con prudenza;  
io già moro d'impazienza!  
Ma che tarda? ma che fa?

**Figaro**

Egli attende qualche segno,  
poverin, del vostro affetto;  
sol due righe di biglietto  
gli mandate, e qui verrà.  
Che ne dite?

**Rosina**

Non vorrei...

**Figaro**

Su, coraggio.

**Rosina**

Non saprei...

**Figaro**

Sol due righe...

**Rosina**

Mi vergogno...

**Figaro**

Chama-se R-o... Ro... S-i... Si... Rosi... na.

**Rosina**

Sou então eu? Não me estás a mentir?  
Sou eu então a afortunada!  
(Já o tinha imaginado:  
sabia-o ainda antes de ti.)

**Figaro**

O objecto do amor de Lindoro  
sois vós, bela Rosina.  
(Oh, que raposa astutíssima,  
mas terá que se ver comigo.)

**Rosina**

Ouve, mas para falar a Lindoro  
como poderei fazer?

**Figaro**

Em segredo, muito em segredo, Lindoro  
estará aqui em breve para vos falar.

**Rosina**

Para falar comigo? Que bom!  
Ele que venha, mas com prudência;  
Eu já morro de impaciência!  
Mas, porque tarda? Mas, que está a fazer?

**Figaro**

O pobrezinho espera algum sinal  
do vosso afecto;  
Enviai-lhe somente duas linhas  
num bilhete, e ele virá.  
Que dizeis?

**Rosina**

Não desejaria...

**Figaro**

Vamos, coragem.

**Rosina**

Não saberia...

**Figaro**

Apenas duas linhas...

**Rosina**

Envergonho-me...

**Figaro**

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

**Rosina** (*Richiamandolo, cava dalla tasca il biglietto e glielo dà.*)  
Un biglietto? eccolo qua.

**Figaro** (*attonito*)

Già era scritto? Vè, che bestia!  
Il maestro faccio a lei!  
Ah, che in cattedra costei  
di malizia può dettar.  
Donne, donne, eterni Dei,  
chi vi arriva a indovinar?

**Rosina**

Fortunati affetti miei!  
Io comincio a respirar.  
Ah, tu solo, amor, tu sei  
che mi devi consolar!

(*Figaro parte*)

**Scena 14**

*Rosina, indi Bartolo.*

**Rosina**

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

**Bartolo** (*entrando*)

Insomma, colle buone,  
potrei sapere dalla mia Rosina  
che venne a far colui questa mattina?

**Rosina**

Figaro? Non so nulla.

**Bartolo**

Ti parlò?

**Rosina**

Mi parlò.

**Bartolo**

Che ti diceva?

**Figaro**

Mas, porquê? De quê? Já se sabe!  
(*indo à escrevaninha*)  
Depressa, depressa; um bilhete.

**Rosina** (*Chamando-o, tira do bolso o bilhete e dá-lho.*)  
Um bilhete? Ei-lo aqui.

**Figaro** (*atónito*)

Já estava escrito? Que besta sou!  
E estava eu a ensiná-la!  
Ah, esta poderia dar aulas  
de malícia numa cátedra.  
Mulheres, mulheres, deuses imortais!  
Quem vos conseguirá entender?

**Rosina**

Felizes afectos meus!  
Começo enfim a respirar.  
Ah, tu, só tu, amor,  
deverás consolar-me!

(*Figaro sai*)

**Cena 14**

*Rosina, depois Bartolo.*

**Rosina**

Agora sinto-me melhor. Este Figaro  
é um bom rapaz.

**Bartolo** (*entrando*)

Em resumo, e sem discussão,  
poderei saber pela minha Rosina  
que veio esse fazer aqui esta manhã?

**Rosina**

Figaro? Não sei de nada.

**Bartolo**

Falou-te?

**Rosina**

Falou-me.

**Bartolo**

Que te disse?

**Rosina**

Oh! mi parlò di cento bagattelle  
del figurin di Francia,  
del mal della sua figlia Marcellina.

**Bartolo**

Davvero! Ed io scommetto  
che portò la risposta al tuo biglietto.

**Rosina**

Qual biglietto?

**Bartolo**

Che serve! L'arietta dell' *Inutil Precauzione*  
che ti cadde staman giù dal balcone.  
Vi fate rossa? (Aessi indovinato!)  
Che vuol dir questo dito  
così sporco d'inchiostro?

**Rosina**

Sporco? Oh, nulla.  
Io me l'avea scottato  
e coll'inchiostro or or l'ho medicato.

**Bartolo**

(Diavolo!) E questi fogli  
Or son cinque eran sei.

**Rosina**

Què fogli? È vero.  
D'uno mi son servita  
a mandar dei confetti a Marcellina.

**Bartolo**

Bravissima! E la penna  
perchè fu temperata?

**Rosina**

(Maledetto!) La penna!  
Per disegnare un fiore sul tamburo.

**Bartolo**

Un fiore?

**Rosina**

Un fiore.

**Bartolo**

Un fiore.  
Ah! fraschetta!

**Rosina**

Oh! Falou-me de cem bagatelas,  
dos figurinos franceses,  
da doença da sua filha Marcellina.

**Bartolo**

Na verdade! E eu suspeito  
que trouxe a resposta ao teu bilhete.

**Rosina**

Qual bilhete?

**Bartolo**

Histórias! A arietta da *Inutil Precauzione*  
que hoje te caiu da varanda.  
Estais a corar? (Se calhar, adivinhei!)  
Que significa este dedo  
tão sujo de tinta?

**Rosina**

Sujo? Oh, nada.  
Queimei-me e aliviei-me  
com a tinta agora mesmo.

**Bartolo**

(Diabos!) E estas folhas?  
Agora são cinco, e eram seis.

**Rosina**

Estas folhas? É verdade.  
Servi-me de uma delas  
para enviar rebufados a Marcellina.

**Bartolo**

Que boazinha! E a pena  
foi afiada porquê?

**Rosina**

(Maldito!) A pena!  
Para desenhar uma flor no bastidor.

**Bartolo**

Uma flor?

**Rosina**

Uma flor.

**Bartolo**

Uma flor.  
Ah! Sem vergonha!

**Rosina**

Davver...

**Bartolo**

Zitta!

**Rosina**

Credete.

**Bartolo**

Basta così.

**Rosina**

Signor..

**Bartolo**

Non più tacete.  
A un dottor della mia sorte  
queste scuse, signorina!  
Vi consiglio, mia carina,  
un pò meglio a imposturar.  
I confetti alla ragazza!  
Il ricamo sul tamburo!  
Vi scottaste: eh via! eh via!  
Ci vuol altro, figlia mia,  
per potermi corbellar.  
Perchè manca là quel foglio?  
Vò saper cotesto imbroglio.  
Sono inutili le smorfie;  
ferma là, non mi toccate!  
Figlia mia non lo sperate  
ch'io mi iasci infinocchiare.  
Via, carina, confessate;  
son disposto a perdonar.  
Non parlate?  
Vi ostinate?  
So ben io quel che ho da far.  
Signorina, un'altra volta  
quando Bartolo andrà fuori,  
la consegna ai servitori a suo modo far saprà.  
Ah, non servono le smorfie,  
faccia pur la gatta morta.  
Cospetton!  
Per quella porta  
nemmen l'aria entrar potrà.  
E Rosina innocentina,  
sconsolata, disperata,  
in sua camera serrata  
fin ch'io voglio star dovrà.

(parte)

**Rosina**

Na verdade...

**Bartolo**

Caluda!

**Rosina**

Acreditai.

**Bartolo**

Chega. Não mais!

**Rosina**

Senhor...

**Bartolo**

Já chega! Calai-vos!  
A um doutor como eu  
desculpas assim, minha menina!  
Aconselho-vos, minha querida,  
a ser melhor impostora.  
Os rebufados para a rapariga!  
O bordado no bastidor!  
Queimaste-vos: tende dó de mim!  
É preciso muito mais, minha filha,  
para me poder enganar.  
Porque falta ali a folha?  
Quero explicações para este imbróglio.  
São inúteis as artimanhas;  
quieta, não me toqueis!  
Não espereis, minha filha,  
que eu me deixe apanhar.  
Vá, minha querida, confessai;  
estou disposto a perdoar.  
Não falais?  
Obstinaí-vos?  
Sei bem o que tenho a fazer.  
Menina, quando outra vez  
Bartolo tiver de sair,  
saberá dar as suas instruções aos criados.  
Ah, de nada servem os disfarces,  
por mais rocambolcosos que sejam.  
Com os diabos!  
Por aquela porta  
nem o ar poderá entrar.  
E Rosina inocentinha,  
desconsolada, desesperada,  
encerrada no seu quarto  
deverá estar até eu querer.

(parte)

### Scena 15

*Rosina, sola.*

#### Rosina

Brontola quanto vuoi,  
chiudi porte e finestre. Io me ne rido:  
già di noi femmine alla più marmotta  
per aguzzar l'ingegno  
e far la spiritosa, tutto a un tratto,  
basta chiuder la chiave e il colpo è fatto.

*(parte)*

### Scena 16

*Berta, poi il Conte.*

#### Berta *(entrando)*

Finora i questa camera  
mi parve di sentir un mormorio;  
sarà stato il tutor, colla pupilla  
non ha un'ora di ben. Queste ragazze  
non la voglion capir.  
*(si batte alla porta)*  
Battono.

#### Conte *(di dentro)*

Aprite.

#### Berta

Vengo. Ecci! Ancora dura;  
quel tabacco m'ha posta in sepoltura.

*(corre ad aprire)*

### Scena 17

*Il Conte travestito da soldato di cavalleria,  
indi Bartolo.*

#### Conte

Ehi di casa! Buona gente!  
Ehi di casa! Niun mi sente!

#### Bartolo *(entrando)*

Chi è costui? Che brutta faccia!  
E' ubbriaco! Chi sarà?

#### Conte

Ehi, di casa! Maledetti!

### Cena 15

*Rosina, sozinha.*

#### Rosina

Rosna o que quiseres,  
fecha as portas e as janelas. Eu rio-me disso:  
para aguçar o engenho  
da mais sonsa das mulheres  
e, ao mesmo tempo, torná-la astuta,  
basta fechá-la à chave, e tudo se resolve.

*(parte)*

### Cena 16

*Berta, depois o Conde.*

#### Berta *(entrando)*

Há pouco nesta sala  
pareceu-me ouvir barulho;  
terá sido o tutor que com a pupila  
não tem uma hora de descanso. Estas raparigas  
não querem ouvir nada.  
*(batem à porta)*  
Batem.

#### Conde *(fora de palco)*

Abri.

#### Berta

Já vou. Atchim! Isto não me passa;  
aquele tabaco pôs-me a morrer.

*(vai abrir)*

### Cena 17

*O Conde disfarçado de soldado de cavalaria,  
e depois Bartolo.*

#### Conde

Ó da casa! Boa gente!  
Ó da casa! Ninguém me ouve!

#### Bartolo *(entrando)*

Quem é este? Que cara feia!  
Está embriagado! Quem será?

#### Conde

Ó da casa! Malditos!

### Bartolo

Cosa vuol, signor soldato?

#### Conte

Ah! Sì, sì, bene obbligato.

*(Vedendolo, cerca in tasca.)*

#### Bartolo

(Qui costui che mai vorrà?)

#### Conte

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

#### Bartolo

Che Balordo?

#### Conte *(leggendo)*

Ah, ah, Bertoldo?

#### Bartolo

Che Bertoldo? Eh, andate al diavolo!  
Dottor Bartolo.

#### Conte

Ah, bravissimo;  
dottor Barbaro; benissimo  
già v'è poca differenza.  
(Non si vede! Che impazienza!  
Quanto tarda! Dove sta?)

#### Bartolo

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

#### Conte

Dunque voi siete dottore?

#### Bartolo

Son dottore sì, signore.

#### Conte

Ah, benissimo; un abbraccio,  
qua, collega.

#### Bartolo

Indietro!

#### Conte *(lo abbraccia per forza)*

Qua.  
Sono anch'io dottor per cento,  
maniscalco al reggimento.

### Bartolo

Que deseja, senhor soldado?

#### Conde

Ah! Sim, sim, bem, obrigado.

*(Vendo-o, procura algo nos bolsos.)*

#### Bartolo

(Que quererá este daqui?)

#### Conde

Vós sois... Espera um pouco...  
Vós sois o Doutor Pacóvio?

#### Bartolo

Mas que Pacóvio?

#### Conde *(lendo)*

Ah, ah, Bertoldo?

#### Bartolo

Mas que Bertoldo? Eh, ide para o diabo!  
Doutor Bartolo.

#### Conde

Ah, muito bem;  
Doutor Bárbaro; muito bem.  
No fundo, não há muita diferença.  
(Não a vejo! Que impaciência!  
Quanto tarda! Onde está?)

#### Bartolo

(Eu já perco a paciência,  
aqui será necessária a prudência.)

#### Conde

Vós sois, pois, Doutor?

#### Bartolo

Sou Doutor, sim senhor.

#### Conde

Ah, muito bem; um abraço,  
aqui, colega.

#### Bartolo

Para trás!

#### Conde *(abraça-o com força)*

Aqui.  
Eu também sou um médico,  
veterinário no regimento.

*(presentando il biglietto)*  
Dell'alloggio sul biglietto  
osservate, eccolo qua.

**Bartolo**  
Dalla rabbia e dal dispetto  
io già crepo in verità.  
Ah, ch'io fo, se mi ci metto,  
qualche gran bestialità!

*(legge il biglietto)*

**Conte**  
(Ah, venisse il caro oggetto  
della mia felicità!  
Vieni, vieni; il tuo diletto  
pien d'amor t'attendo qua.)

### Scena 18

*Rosina e detti*

**Rosina**  
D'ascoltar qua m'è sembrato  
un insolito rumore  
*(si arresta vedendo Bartolo)*  
Un soldato ed il tutore!  
Cosa mai faranno qua?

*(si avvanza pian piano)*

**Conte**  
(È Rosina; or son contento.)

**Rosina**  
(Ei mi guarda, e s'avvicina.)

**Conte** *(piano a Rosina)*  
(Son Lindoro.)

**Rosina**  
(Oh ciel! che sento!  
Ah, giudizio, per pietà!)

**Bartolo** *(vedendo Rosina)*  
Signorina, che cercate?  
Presto, presto, andate via.

**Rosina**  
Vado, vado, non gridate.

**Bartolo**  
Presto, presto, via di qua.

*(apresentando papéis)*  
Acerca do alojamento, observai,  
eis aqui o boletim.

**Bartolo**  
De raiva e de despeito  
estou quase, quase a rebentar.  
Ah, temo fazer grande besteira  
se me meto neste negócio!

*(lê o bilhete)*

**Conde**  
(Ah, viesse o caro objecto  
da minha felicidade!  
Vem, vem; o teu amado,  
cheio de amor, espera-te.)

### Cena 18

*Entra Rosina*

**Rosina**  
Pareceu-me ouvir aqui  
um insólito rumor.  
*(detém-se vendo Bartolo)*  
Um soldado e o tutor!  
Que coisa estarão fazendo aqui?

*(avança devagar)*

**Conde**  
(É Rosina; agora estou feliz.)

**Rosina**  
(Ele olha-me, e aproxima-se.)

**Conde** *(baixo a Rosina)*  
(Sou Lindoro.)

**Rosina**  
(Oh céus! Que ouço!  
Ah, prudência, por piedade!)

**Bartolo** *(vendo Rosina)*  
Menina, que procurais?  
Depressa, depressa, ide-vos.

**Rosina**  
Já vou, já vou, não griteis!

**Bartolo**  
Depressa, depressa, ide-vos.

**Conde**  
Ehi, ragazza, vengo anch'io.

**Bartolo**  
Dove, dove, signor mio?

**Conde**  
In caserma, oh, questa è bella!

**Bartolo**  
In caserna?... Bagattella!

**Conde**  
Cara!

**Rosina**  
Aiuto!

**Bartolo**  
Olà, cospetto!

**Conde** *(A Bartolo, incamminandosi verso le camere.)*  
Dunque vado.

**Bartolo** *(trattenendolo)*  
Oh, no, signore,  
qui d'alloggio non può star.

**Conde**  
Come? Come?

**Bartolo**  
Eh, non v'è replica:  
ho il brevetto d'esenzione.

**Conde**  
Il brevetto?

**Bartolo**  
Mio padrone,  
un momento e il mostrerò.

*(va allo scrittoio)*

**Conde** *(a Rosina)*  
(Ah, se qui restar non posso,  
deh, prendete.)

**Rosina**  
(Ohimè, ci guarda!)

**Conte e Rosina**  
(Cento smanie io sento addosso.  
Ah, più reggere non so.)

**Conde**  
Eh, rapariga, eu também vou.

**Bartolo**  
Onde, meu senhor?

**Conde**  
Para o quartel, oh, esta é boa!

**Bartolo**  
Para o quartel?... Nada disso!

**Conde**  
Querida!

**Rosina**  
Socorro!

**Bartolo**  
Eh lá! Caramba!

**Conde** *(Para Bartolo, dirigindo-se para o interior da casa.)*  
Vou então.

**Bartolo** *(opondo-se-lhe)*  
Oh, não, senhor,  
não pode ficar aqui alojado.

**Conde**  
Como? Como?

**Bartolo**  
Eh, não há discussão:  
tenho um documento de isenção.

**Conde**  
Um documento?

**Bartolo**  
Meu senhor,  
um momento e já o mostrarei.

*(vai à escrivaninha)*

**Conde** *(para Rosina)*  
(Ah, se não puder ficar aqui...  
Tomai, por favor...)

**Rosina**  
(Ai de mim! Ele está a olhar para nós!)

**Conde e Rosina**  
(Sinto em mim cem preocupações.  
Ah, não consigo dominar-me.)

**Bartolo** (*cercando nello scrittoio*)  
(Ah, trovarlo ancor non posso;  
ma sì, sì, lo troverò.)  
(*venendo avanti con una pergamena*)  
Ecco qui.  
(*legge*)  
«Con la presente il Dottor Bartolo, etcetera.  
Esentiamo»

**Conte** (*con un rovescio di mano manda in aria la pergamena*)  
Eh, andate al diavolo!  
Non mi state più à seccar.

**Bartolo**  
Cosa fa, signor mio caro?

**Conte**  
Zitto là, Dottor somaro.  
Il mio alloggio è qui fissato  
e in alloggio qui vò star.

**Bartolo**  
Vuol restar?

**Conte**  
Restar, sicuro.

**Bartolo** (*prendendo un bastone*)  
Oh, son stufo, mio padrone;  
presto fuori, o un buon bastone  
lo farà di qua sloggiar.

**Conte** (*serio*)  
Dunque lei lei vuol battaglia?  
Ben! Battaglia le vò dar.  
Bella cosa è una battaglia!  
Ve la voglio qui mostrar.  
(*avvicinandosi amichevolmente a Bartolo*)  
Osservate! questo è il fosso  
L'inimico voi sarete  
(*Gli dà una spinta.*)  
Attenzione!  
(*Giù il fazzoletto; piano a Rosina alla quale si avvicina  
porgendole la lettera.*)  
E gli amici stan di qua.  
Attenzione!

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

**Bartolo**  
Ferma, ferma!

**Bartolo** (*procurando na escrivaninha*)  
(Ah, não o consigo encontrar;  
mas, sim, vou encontrá-lo.)  
(*avançando com um pergaminho*)  
Ei-lo.  
(*lê*)  
«Com a presente o Doutor Bartolo, etcetera.  
Isentamos»

**Conde** (*atirando o pergaminho pelos ares*)  
Eh, ide para o diabo!  
Não me maceis mais.

**Bartolo**  
Que faz, meu caro senhor?

**Conde**  
Calado, Doutor Sumário.  
O meu alojamento está fixado aqui  
e eu quero alojar-me aqui.

**Bartolo**  
Quer ficar?

**Conde**  
Ficar, é claro.

**Bartolo** (*pegando num bastão*)  
Oh, estou farto, meu senhor;  
Fora, depressa, ou um bom bastão  
fará com que saia.

**Conde** (*sério*)  
Então o senhor quer batalha?  
Pois bem! Vou dar-lhe a batalha.  
Que bela coisa, uma batalha!  
Vou-vos demonstrar aqui.  
(*aproximando-se amigavelmente de Bartolo*)  
Observai! Esta é a linha.  
Vós sereis o inimigo.  
(*empurra-o*)  
Atenção!  
(*Deita o lenço para o chão; em voz baixa a Rosina, de quem  
entretanto se aproximou dando-lhe um bilhete.*)  
E os amigos estão deste lado.  
Atenção!

(*Num momento em que Bartolo está menos atento deixa  
cair o bilhete e Rosina lança por cima o seu lenço.*)

**Bartolo**  
Quieta, quieta!

**Conte** (*Rivolgendosi e fingendo accorgersi della lettera  
che raccoglie.*)  
Che cos'è? Ah!

**Bartolo**  
Vò vedere.

**Conte**  
Sì, se fosse una ricetta!  
Ma un biglietto è mio dovere  
Mi dovete perdonar.  
(*fa una riverenza a Rosina e le dà il biglietto e il  
fazzoletto*)

**Rosina**  
Grazie, grazie!

**Bartolo**  
Grazie un corno!  
Qua quel foglio; impertinente!  
(*a Rosina*)  
A chi dico? Presto qua.

**Rosina**  
Ma quel foglio che chiedete  
per azzardo m'è cascato;  
è la lista del bucato.

(*Entrano da una parte Basilio con carte in mano,  
dall'altra Berta.*)

**Bartolo**  
Ah, fraschetta! Presto qua.  
(*le strappa il foglio con violenza*)  
Ah, che vedo! ho preso abbaglio!  
È la lista, son di stucco!  
Ah, son proprio un mammalucco!  
Ah, che gran bestialità!

**Rosina e Conte**  
(Bravo, bravo il mammalucco  
che nel sacco entrato è già.)

**Berta**  
(Non capisco, son di stucco;  
qualche imbroglio qui ci sta.)

**Rosina** (*piangendo*)  
Ecco qua! sempre un'istoria;  
sempre oppressa e maltrattata;  
ah, che vita disperata!  
Non la so più sopportar.

**Conde** (*Voltando-se e fingendo reparar no bilhete,  
que apanha.*)  
Que é? Ah!

**Bartolo**  
Quero ver.

**Conde**  
Sim, se fosse uma receita!  
Mas, um bilhete! É meu dever,  
deveis perdoar.  
(*faz uma reverência a Rosina e entrega-lhe o bilhete e o  
lenço*)

**Rosina**  
Obrigada! Obrigada!

**Bartolo**  
Obrigada um corno!  
Aqui já esse bilhete; impertinente!  
(*para Rosina*)  
Estou a falar para quem? Depressa, aqui.

**Rosina**  
Mas o bilhete que quereis  
caiu-me por acaso;  
É o rol da roupa.

(*Entram de um lado Basilio com papéis na mão, do outro  
Berta.*)

**Bartolo**  
Ah, galdéria! Depressa, aqui.  
(*tira-lhe o bilhete com violência*)  
Ah, que vejo! Enganei-me redondamente!  
É mesmo o rol, estou petrificado!  
Ah, sou mesmo um mameluco!  
Ah, que grande asneira!

**Rosina e Conde**  
(Muito bem, o mameluco  
engoliu o isco.)

**Berta**  
(Não compreendo, estou petrificada;  
aqui há grande confusão.)

**Rosina** (*chorando*)  
Aqui está! É sempre a mesma história!  
Sempre oprimida e maltratada;  
ah, que vida desesperada!  
Não a consigo suportar mais.

**Bartolo** (*avvicinandosile*)  
Ah, Rosina poverina.

**Conte** (*minacciando e afferrandolo per un braccio*)  
Via qua tu, cosa le hai fatto?

**Bartolo**  
Ah, fermate niente affatto

**Conte** (*cavando la sciabola*)  
Ah, canaglia, traditore!

**Tutti** (*trattenendolo*)  
Via, fermatevi, signore.

**Conte**  
Io ti voglio subissar!

**Tutti** (*eccetto il Conte e Rosina*)  
Gente! Aiuto, soccorrete (mi/lo)

**Rosina**  
Ma chetatevi.

**Conte**  
Lasciatemi!

**Tutti**  
Gente! Aiuto, per pietà!

## Scena 19

*Figaro e detti*

**Figaro**  
Alto là!  
Che cosa accadde  
signori miei?  
Che chiasso è questo?  
Eterni Dei!  
Già sulla piazza  
a questo strepito  
s'è radunata  
mezza città.  
(*piano al Conte*)  
(Signor, giudizio, per carità.)

**Bartolo** (*additando il Conte*)  
Quest'è un birbante!

**Conte** (*additando Bartolo*)  
Quest'è un briccone!

**Bartolo** (*aproximando-se dela*)  
Ah, Rosina, pobrezinha.

**Conde** (*ameaçando-o e agarrando-lhe o braço*)  
Tu, fora daqui! Que lhe fizeste?

**Bartolo**  
Ah, acalmai-vos! Nada, de facto.

**Conde** (*desembainhando a espada*)  
Ah, canalha, traidor!

**Todos**  
Vá lá, acalmai-vos, senhor.

**Conde**  
Eu quero esmagar-te!

**Todos** (*excepto o Conde e Rosina*)  
Gente! Socorro, socorro.

**Rosina**  
Acalmai-vos.

**Conde**  
Deixai-me!

**Todos**  
Gente! Socorro! Por piedade!

## Cena 19

*Figaro e os demais.*

**Figaro**  
Alto!  
Que está a acontecer  
meus senhores?  
Que barulho é este?  
Deuses eternos!  
Já pelas ruas  
com este alvoroço  
se juntou  
meia cidade.  
(*em voz baixa ao Conde*)  
(Senhor, juízo, por caridade.)

**Bartolo** (*apontando o Conde*)  
Este é um sem-vergonha!

**Conde** (*apontando Bartolo*)  
Este é um malandro!

**Bartolo**  
Ah, disgraziato!

**Conte** (*minacciando colla sciabola*)  
Ah, maledetto!

**Figaro** (*alzando il bacile e minacciando il Conte*)  
Signor soldato  
porti rispetto,  
o questo fusto,  
corpo del diavolo,  
or la creanza  
le insegnerà.  
(Signore, giudizio,  
per carità.)

**Conte** (*a Bartolo*)  
Brutto scimmiotto!

**Bartolo** (*al Conte*)  
Birbo malnato!

**Tutti** (*a Bartolo*)  
Zitto, dottore.

**Bartolo**  
Voglio gridare!

**Tutti** (*al Conte*)  
Fermo, signore!

**Conte**  
Voglio ammazzare!

**Tutti**  
Fate silenzio,  
per carità.

**Conte**  
No, voglio ucciderlo, non v'è pietà.

(*si ode bussare con violenza alla porta di strada*)

**Tutti**  
Zitti, che battono.  
Chi mai sarà?

**Bartolo**  
Chi è?

**Ufficiale**  
Olà!

**Bartolo**  
Ah, desgraçado!

**Conde** (*ameaçando-o com a espada*)  
Ah, maldito!

**Figaro** ( *fingindo que ameaça o Conde*)  
Senhor soldado  
tenha respeito,  
ou este bastão,  
com os diabos,  
agora mesmo  
o ensinará.  
(Senhor, juízo,  
por caridade.)

**Conde** (*para Bartolo*)  
Macaco feio!

**Bartolo** (*para o Conde*)  
Aborto desavergonhado!

**Todos** (*para Bartolo*)  
Calai-vos, doutor!

**Bartolo**  
Quero gritar!

**Todos** (*para o Conde*)  
Quieto, senhor!

**Conde**  
Quero matar!

**Todos**  
Silêncio,  
por caridade.

**Conde**  
Não, quero matá-lo, não há piedade.

(*ouvem-se pancadas violentas na porta da rua*)

**Todos**  
Calai-vos, estão a bater.  
Quem será?

**Bartolo**  
Quem é?

**Oficial**  
Olá!

**Coro** (*di dentro*)  
La forza,  
aprite qua.

**Tutti**  
La forza! Oh diavolo!

**Figaro e Basilio**  
L'avete fatta!

**Conte e Bartolo**  
Niente paura.  
Venga pur qua.

**Tutti**  
Quest'avventura,  
ah, come diavolo  
mai finirà?

## Scena 20

*Un ufficiale con soldati, e detti.*

**Coro**  
Fermi tutti. Niun si mova.  
Miei signori, che si fa?  
Questo chiasso d'onde è nato?  
La cagione presto qua.

**Bartolo**  
Questa bestia di soldato,  
mio signor, m'ha maltrattato.

**Figaro**  
Io qua venni, mio signore,  
questo chiasso ad acquetare.

**Berta e Basilio**  
Fa un inferno di rumore,  
parla sempre d'ammazzare.

**Conte**  
In alloggio quel briccone  
non mi volle qui accettare.

**Rosina**  
Perdonate, poverino,  
tutto effetto fu del vino.

**Ufficiale**  
Ho inteso.  
(*al Conte*)  
Galantuom, siete in arresto.

**Coro** (*de dentro*)  
A guarda.  
Abri immediatamente.

**Todos**  
A guarda! Ó diabos!

**Figaro e Basilio**  
Arranjaste-la bonita!

**Conde e Bartolo**  
Não há que ter medo.  
Que entre!

**Todos**  
Esta aventura,  
ah, com os diabos,  
como irá terminar?

## Cena 20

*Um oficial com soldados.*

**Coro**  
Todos quietos. Que ninguém se mexa.  
Meus senhores, o que está a acontecer?  
Esta confusão como nasceu?  
A causa, depressa!

**Bartolo**  
Esta besta de soldado,  
meu senhor, tratou-me mal.

**Figaro**  
Eu vim aqui, meu senhor,  
acalmar a confusão.

**Berta e Basilio**  
Faz um barulho infernal,  
e fala só em matar.

**Conde**  
Aquele desavergonhado  
não me quer alojar aqui.

**Rosina**  
Perdoai, pobrezinho,  
foi tudo efeito do vinho.

**Oficial**  
Já percebi.  
(*para o Conde*)  
Cavalheiro, estais sob prisão.

Fuori presto,  
via di qua.

*(i soldati si muovono per circondare il Conte)*

**Conte**  
Io in arresto?  
Fermi, olà.

*(Con gesto autorevole trattiene i Soldati che si arrestano. Egli chiama a sè l'Ufficiale, gli dà a leggere un foglio: l'Ufficiale resta sorpreso, vuol fargli un inchino, e il Conte lo trattiene. L'Ufficiale fa cenno ai soldati che si ritirano indietro, e anch'egli fa lo stesso. Quadro di stupore.)*

**Bartolo, Rosina, Basilio e Berta**  
Fredd(o/a) ed immobile  
come una statua  
fiato non restami  
da respirar.

**Conte**  
Freddo ed immobile  
come una statua,  
fiato non restagli  
da respirar.

**Figaro** (*ridendo*)  
Guarda Don Bartolo!  
Sembra una statua!  
Ah ah! Dal ridere  
sto per crepar!

**Bartolo** (*all'Ufficiale*)  
Ma, signor...

**Coro**  
Zitto tu!

**Bartolo**  
Ma un dottor!

**Coro**  
Oh, non più!

**Bartolo**  
Ma se lei...

**Coro**  
Non parlar!

**Bartolo**  
Ma vorrei...

Fora depressa,  
fora daqui.

*(os soldados tentam rodear o Conde)*

**Conde**  
Sob prisão? Eu?  
Quietos, já!

*(Com um gesto ativo detém os soldados. Chama o Oficial e dá-lhe a ler um papel: o Oficial surpreende-se e inclina-se perante ele. O Conde detém o gesto e o oficial manda retirar os seus soldados. Quadro de estupefacção.)*

**Bartolo, Rosina, Basilio e Berta**  
Frio(a) e imóvel  
como uma estátua  
já nem fôlego tenho  
para respirar.

**Conde**  
Frio e imóvel  
como uma estátua  
já nem fôlego tem  
para respirar

**Figaro** (*riendo*)  
Olhem para Don Bartolo!  
Parece uma estátua!  
Ah! Ah! De riso  
estou quase a rebentar!

**Bartolo** (*para o Oficial*)  
Mas, senhor...

**Coro**  
Tu, cala-te!

**Bartolo**  
Mas um doutor!

**Coro**  
Oh, já chega!

**Bartolo**  
Mas se você...

**Coro**  
Não fales.

**Bartolo**  
Mas eu queria...

**Coro**  
Non gridar.

**A Tre**  
Ma se noi...

**Coro**  
Zitti voi.

**A Tre**  
Ma se poi...

**Coro**  
Pensiam noi.  
Vada ognun pè fatti suoi,  
si finisca d'altecar.

**Bartolo**  
Ma sentite...

**A Tre**  
Zitto su!  
Zitto giù!

**Bartolo**  
Ma ascoltate...

**A Tre**  
Zitto qua!  
Zitto là!

**Tutti**  
Mi par d'esser con la testa  
in un'orrida fucina,  
dove cresce e mai non resta  
delle incudini sonore  
l'importuno strepitar.  
Alternando questo e quello  
pesantissimo martello  
fa con barbara armonia  
muri e volte rimbombar.  
E il cervello, poverello,  
già stordito, sbalordito,  
non ragiona, si confonde,  
si riduce ad impazzar.

**Coro**  
Não grites.

**A Três**  
Mas se nós...

**Coro**  
Calai-vos...

**A Três**  
Mas se depois...

**Coro**  
Pensamos depois nós!  
Vá cada um pelos seus assuntos,  
acabe-se a discussão.

**Bartolo**  
Mas, ouvi...

**A Três**  
Calado, para cima!  
Calado, para baixo!

**Bartolo**  
Mas, ouvi...

**A Três**  
Calado aqui!  
Calado ali!

**Todos**  
Parece-me estar com a cabeça  
numa horrível oficina de ferreiro,  
onde sem descanso aumenta  
das sonoras bigornas  
o importuno estrépito.  
Alternando-se este e aquele  
pesadíssimo martelo  
forma-se uma harmonia bárbara  
que estremece muros e paredes.  
E o cérebro, pobrezinho,  
aturdido, estonteado,  
não raciocina, confunde-se,  
e reduz-se a enlouquecer.

## Atto II

### Scena 1

*Camera ad uso di studio in casa di Bartolo con sedia ed un pianoforte con varie carte di musica. Bartolo, solo.*

**Bartolo**  
Ma vedi il mio destino! Quel soldato,  
per quanto abbia cercato,  
niun lo conosce in tutto il reggimento.  
Io dubito eh, cospetto!  
Che dubitar? Scommetto  
che dal conte Almaviva  
è stato qui spedito quel signore  
ad esplorar della Rosina il core.  
Nemmen in casa propria  
sicuri si può star! Ma io...  
(battono)  
Chi batte?  
Ehi, chi è di là Battono, non sentite!  
In casa io son; non v'è timore, aprite.

### Scena 2

*Il Conte, vestito da maestro di musica, e detto.*

**Conte**  
Pace e gioia sia con voi.

**Bartolo**  
Mille grazie, non s'incomodi.

**Conte**  
Gioia e pace per mill'anni.

**Bartolo**  
Obbligato in verità. (Questo volto non m'è ignoto,  
non ravviso, non ricordo...  
Ma quel volto ma quell'abito non capisco chi sarà?)

**Conte**  
(Ah, se un colpo è andato a vuoto  
a gabbar questo balordo,  
un novel travestimento  
più propizio a me sarà.)  
Gioia e pace, pace e gioia!

**Bartolo**  
Ho capito. (Oh! Ciel! Che noia!)

**Conte**  
Gioia e pace, ben di core.

## Acto II

### Cena 1

*Sala em casa de Don Bartolo, com cadeirão e um piano com partituras em cima. Bartolo, sozinho.*

**Bartolo**  
Mas, vejiam lá bem a minha sorte! Aquele soldado,  
por mais que eu tenha investigado,  
é totalmente desconhecido no regimento.  
E eu duvido, com os diabos!  
Mas que dúvidas haverá? Aposto  
que aquele senhor foi aqui  
enviado pelo Conde de Almaviva  
para explorar o coração de Rosina.  
Nem ao menos na nossa própria casa  
podemos estar seguros! Mas eu...  
(batem à porta)  
Quem é?  
Eh, quem é que está em casa? Batem, não ouvem?  
Bem, eu estou em casa; não há que ter medo, abra-se.

### Cena 2

*O Conde, disfarçado de professor de música, e Bartolo.*

**Conde**  
A paz e a alegria estejam convosco.

**Bartolo**  
Mil obrigados, não se incomode.

**Conde**  
Alegria e paz por mil anos.

**Bartolo**  
Obrigado, na verdade. (Esta cara não me é  
desconhecida... não recordo, não me lembro...  
Mas aquela cara... não compreendo... Quem será?)

**Conde**  
(Ah, se o golpe não resultar  
para enganar este pateta,  
um novo disfarce  
ser-me-á mais propício.)  
Alegria e paz, paz e alegria!

**Bartolo**  
Já percebi. (Oh! Céus! Que maçada!)

**Conde**  
Alegria e paz, do fundo do coração.



**Bartolo**

Basta, basta. Per pietà,  
(Ma che perfido destino!  
Ma che barbara giornata!  
Tutti quanti a me davanti!  
Che crudel fatalità!)

**Conte**

(Il vecchion non mi conosce:  
oh, mia sorte fortunata!  
Ah, mio ben! Fra pochi istanti  
parlerem con libertà.)

**Bartolo**

Insomma, mio signore,  
chi è lei si può sapere?

**Conte**

Don Alonso,  
professore di musica ed allievo  
di Don Basilio.

**Bartolo**

Ebbene?

**Conte**

Don Basilio sta male, il poverino, ed in sua vece...

**Bartolo** (*in atto di partire*)

Sta mal? Corro a vederlo.

**Conte** (*trattenendolo*)

Piano, piano.  
Non è mal così grave.

**Bartolo**

(Di costui non mi fido.)  
Andiam, andiamo. (*risoluto*)

**Conte**

Ma signore...

**Bartolo** (*brusco*)

Che c'è?

**Conte** (*tirandolo a parte*)

Voleva dirvi...

**Bartolo**

Parlate forte.

**Conte** (*sottovoce*)

Ma...

**Bartolo**

Já chega, já chega, por caridade!  
(Mas que destino cruel!  
Mas que dia pavoroso!  
Toda a gente me vem aborrecer!  
Que cruel fatalidade!)

**Conde**

(O velhote não me conhece:  
oh, que sorte a minha!  
Ah, meu bem! Dentro de poucos instantes  
falaremos livremente.)

**Bartolo**

Em resumo, meu senhor,  
quem sois vós, pode saber-se?

**Conde**

Sou Don Alonso,  
professor de música e aluno  
de Don Basilio.

**Bartolo**

E depois?

**Conde**

Don Basilio está doente, pobrezinho, e em seu lugar...

**Bartolo** (*faz menção de sair*)

Está doente? Corro a visitá-lo.

**Conde** (*travando-o*)

Devagar, devagar.  
O mal não é assim tão grave.

**Bartolo**

(Não me fio neste tipo.)  
Vamos, vamos. (*decidido*)

**Conde**

Mas, senhor...

**Bartolo** (*bruscamente*)

O que há?

**Conde** (*confidencialmente*)

Eu queria dizer-vos...

**Bartolo**

Falai mais alto!

**Conde** (*muito baixo*)

Mas...

**Bartolo** (*sdegnato*)

Forte, vi dico.

**Conte** (*sdegnato anch'esso e alzando la voce*)

Ebben, come volete,  
ma chi sia Don Alonso apprenderete.  
(*in atto di partire*)  
Vo dal conte di Almaviva.

**Bartolo** (*trattenendolo con dolcezza*)

Piano, piano.  
Dite, dite, v'ascolto.

**Conte** (*a voce alta e sdegnato*)

Il Conte...

**Bartolo**

Piano,  
per carità.

**Conte** (*calmandosi*)

Stamane  
nella stessa locanda  
era meco d'alloggio, ed in mie mani  
per caso capitò questo biglietto  
(*mostrando un biglietto*)  
dalla vostra pupilla a lui diretto.

**Bartolo** (*prendendo il biglietto e guardandolo*)

Che vedo! È sua scrittura!

**Conte**

Don Basilio  
nulla sa di quel foglio: ed io, per lui  
venendo a dar lezione alla ragazza,  
volea farmene un merito con voi  
perchè con quel biglietto  
si potrebbe...

**Bartolo**

Che cosa?

**Conte**

Vi dirò.  
S'io potessi parlare alla ragazza,  
io creder verbigrazia le farei  
che me lo diè del conte un'altra amante,  
prova significativa  
che il conte di Rosina si fa gioco.  
E perciò...

**Bartolo** (*aborrecido*)

Mais alto, repito.

**Conde** (*também ele aborrecido e falando mais alto*)

Pois bem, cumpram-se os vossos desejos,  
mas aprenderéis quem é Don Alonso.  
( *fingindo que se vai embora*)  
Vou ver o Conde Almaviva...

**Bartolo** (*puxando-o com brandura*)

Mais baixo, mais baixo.  
Dizei, dizei, escuto-vos.

**Conde** (*aos gritos*)

O Conde...

**Bartolo**

Mais baixo,  
por piedade.

**Conde** (*acalmado-se*)

Esta manhã ele estava alojado  
na mesma pensão que eu,  
e às minhas mãos  
por acaso chegou este bilhete  
(*mostrando um bilhete*)  
da vossa pupila a ele dirigido.

**Bartolo** (*olhando para o bilhete*)

Que vejo! É a letra de Rosina!

**Conde**

Don Basilio  
nada sabe ainda deste papel: e eu, vindo  
em vez dele dar lições à rapariga,  
queria ter algum mérito perante vós,  
porque... com tal bilhete...  
podia-se...

**Bartolo**

O quê?

**Conde**

Dir-vos-ei.  
Se eu pudesse falar à rapariga,  
fazia com que ela acreditasse  
que o bilhete me tinha sido dado por uma outra  
amante do Conde, prova significativa  
de que o Conde anda a brincar com Rosina.  
E por isso...

**Bartolo**

Piano un poco.  
Una calunnia! Oh bravo!  
Degno e vero scolar di Don Basilio!  
*(Lo abbraccia, e mette in tasca il biglietto.)*  
Io saprò come merita  
ricompensar sì bel suggerimento.  
Vo a chiamar la ragazza;  
poichè tanto per me v'interessate,  
mi raccomando a voi.

**Conte**

Non dubitate.  
*(Bartolo entra nella camera di Rosina)*  
L'affare del biglietto  
dalla bocca m'è uscito non volendo.  
Ma come far? Senza d'un tal ripiego  
mi toccava andar via come un babbiano.  
Il mio disegno a lei  
ora paleserò; s'ella acconsente,  
io son felice appieno.  
Eccola. Ah, il cor sento balzarmi in seno.

**Scena 3**

*Bartolo conducendo Rosina, e detto.*

**Bartolo**

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

**Rosina** *(vedendo il Conte)*

Ah!

**Bartolo**

Cos'è stato?

**Rosina**

È un granchio al piede.

**Conte**

Oh nulla:  
sedete a me vicino, bella fanciulla.  
Se non vi spiace, un poco di lezione,  
di Don Basilio invece, vi darò.

**Rosina**

Oh, con mio gran piacer la prenderò.

**Conte**

Che volete cantare?

**Bartolo**

Mais devagar.  
Uma calúnia! Sois fantástico!  
Digno e verdadeiro aluno de Don Basilio!  
*(abraça-o e guarda o bilhete)*  
Eu saberei, como mereço,  
recompensar tão bela sugestão.  
Vou chamar a rapariga;  
pois que vós por mim tanto vos interessais,  
confio em vós.

**Conde**

Disso não duvideis.  
*(Bartolo entra no quarto de Rosina)*  
O assunto do bilhete  
saí-me sem querer dos lábios.  
Mas, como fazer? Sem tal desculpa  
era obrigado a ir-me embora.  
Vou expor os meus planos a Rosina  
e se ela consentir,  
ficarei plenamente feliz.  
Ei-la. Ah, sinto o coração palpar-me no peito.

**Cena 3**

*Bartolo com Rosina e o Conde.*

**Bartolo**

Vinde, menina. Don Alonso,  
que aqui vedes, vai agora dar-vos lição.

**Rosina** *(vendo o Conde)*

Ah!

**Bartolo**

Que aconteceu?

**Rosina**

Foi uma câibra no pé.

**Conde**

Oh não é nada:  
Sentai-vos junto a mim, bela rapariga.  
Se tal não vos desagradar, vou agora dar-vos lição  
na vez de Don Basilio.

**Rosina**

Oh, aceito-a com grande prazer.

**Conde**

Que quereis cantar?

**Rosina**

Io canto, se le aggrada,  
il rondò dell' *Inutil Precauzione*.

**Bartolo**

E sempre, sempre in bocca  
l' *Inutil Precauzione*!

**Rosina**

Io ve l'ho detto:  
è il titolo dell'opera novella.

**Bartolo**

Or bene, intesi; andiamo.

**Rosina**

Eccolo qua.

**Conte**

Da brava, incominciamo.

*(Il Conte siede al pianoforte e Rosina canta  
accompagnata dal Conte; Bartolo siede ed ascolta.)*

**Rosina**

Contro un cor che accende amore  
di verace, invito ardore,  
s'arma invan poter tiranno  
di rigor, di crudeltà.  
D'ogni assalto vincitore  
sempre amor trionferà.  
Ah Lindoro, mio tesoro,  
se sapessi, se vedessi!  
Questo cane di tutore,  
ah, che rabbia che mi fa!  
Caro, a te mi raccomando,  
tu mi salva, per pietà.

**Conte**

Non temer, ti rassicura;  
sorte amica a noi sarà.

**Rosina**

Dunque spero?

**Conte**

A me t'affida.

**Rosina**

E il mio cor?

**Conte**

Giubilerà.

**Rosina**

Se vos agradar, cantarei  
o rondo da *Inutil Precauzione*.

**Bartolo**

Esta tem sempre na boca  
a *Inutil Precauzione*!

**Rosina**

Já vos disse:  
é o título da nova ópera.

**Bartolo**

Ora bem, já percebi; vamos.

**Rosina**

Aqui está.

**Conde**

Muito bem, comecemos.

*(O Conde senta-se ao piano e Rosina canta por ele  
acompanhada; Bartolo está sentado a ouvir.)*

**Rosina**

Contra um coração aceso por um amor  
verdadeiramente ardente e indomável,  
o poder tirânico arma-se em vão  
de rigor e de crueldade.  
O amor triunfará sempre  
em todos os seus assaltos vencedores.  
Ah Lindoro, meu tesouro,  
se soubesses, se visses!  
Este cão deste tutor,  
ah, a raiva que me dá!  
Meu querido, confio em ti,  
salva-me, por piedade.

**Conde**

Nada temas, está tranquila;  
A sorte será nossa aliada.

**Rosina**

Espero então?

**Conde**

Confia em mim.

**Rosina**

E o meu coração?

**Conde**

Alegrar-se-á.

**Rosina**

Cara immagine ridente,  
dolce idea d'un lieto amore,  
tu m'accendi in petto il core,  
tu mi porti a delirar.

**Conte**

Bella voce! Bravissima!

**Rosina**

Oh! Mille grazie!

**Bartolo**

Certo, bella voce,  
ma quest'aria, cospetto! È assai noiosa;  
la musica à miei tempi era altra cosa.  
Ah! quando, per esempio,  
cantava Caffariello  
quell'aria portentosa la, ra, la  
sentite, Don Alonso: eccola qua.  
Quando mi sei vicina,  
amabile Rosina  
l'aria dicea Giannina,  
ma io dico Rosina  
*(Entra Figaro col bacile sotto il braccio,  
e si pone dietro Bartolo imitando il  
canto com caricatura.)*  
Il cor mi brilla in petto,  
mi balla il minuetto.

**Scena 4**

*Figaro e detti.*

**Bartolo** *(avvedendosi di Figaro)*

Bravo, signor barbiere,  
ma bravo!

**Figaro**

Eh, niente affatto:  
scusi, son debolezze.

**Bartolo**

Ebben, qui dunque  
che vieni a fare?

**Figaro**

Oh bella!  
Vengo a farvi la barba: oggi vi tocca.

**Bartolo**

Oggi non voglio.

**Rosina**

Querida imagem risonha,  
doce ideia de um amor feliz,  
acendes-me o coração no peito,  
levas-me ao delírio.

**Conde**

Que bela voz! Muito bem!

**Rosina**

Oh! Muito obrigada!

**Bartolo**

Sim, bela voz,  
mas, esta ária, caramba, é muito aborrecida;  
a música do meu tempo era outra coisa.  
Ah! Quando, por exemplo,  
cantava Caffariello  
aquela ária portentosa: la, ra, la...  
Ouvi, Don Alonso: ei-la.  
«Quando estás perto de mim,  
amável Rosina...»  
Na ária está escrito «Giannina»,  
Mas eu digo Rosina  
*(Entra Figaro com os utensílios necessários para fazer a  
barba a Don Bartolo. Pondo-se atrás dele, dança e imita  
o seu canto caricaturalmente.)*  
«O coração brilha-me no peito,  
baila-me cá um minuete...»

**Cena 4**

*Figaro e os demais.*

**Bartolo** *(Apanhando Figaro a dançar)*

Que graça, senhor barbeiro,  
muito bem!

**Figaro**

Eh, não é nada:  
desculpe-me, são fraquezas.

**Bartolo**

Pois bem, o que vens  
então aqui fazer?

**Figaro**

Então?!  
Venho fazer-vos a barba: hoje é a vossa vez.

**Bartolo**

Eu hoje não quero.

**Figaro**

Oggi non vuol? Domani  
non potrò io.

**Bartolo**

Perchè?

**Figaro**

Perchè ho da fare  
a tutti gli Ufficiali  
del nuovo reggimento barba e testa  
alla marchesa Andronica  
il biondo parrucchin coi maronè  
al contino Bombè  
il ciuffo a campanile  
purgante all'avvocato Bernardone  
che ieri s'ammalo' d'indigestione  
e poi e poi che serve?  
Dornan non posso.

**Bartolo**

Orsù, meno parole.  
Oggi non vò far barba.

**Figaro**

No? Cospetto!  
Guardate che avventori!  
Vengo stamane: in casa v'è l'inferno  
ritorno dopo pranzo: oggi non voglio  
*(contraffacendolo)*  
Ma che? M'avete preso  
per un qualche barbier da contadini?  
Chiamate pur un altro, io me ne vado.  
*(Riprende il bacile in atto di partire.)*

**Bartolo**

*(Che serve? a modo suo;  
vedi che fantasia!)*  
Va in camera a pigliar la biancheria.  
*(Si cava dalla cintola un mazzo di chiavi per darle a  
Figaro, indi le ritira.)*  
No, vado io stesso.  
*(entra)*

**Figaro**

*(Ah, se mi dava in mano  
il mazzo delle chiavi, ero a cavallo.)*  
*(a Rosina)*  
Dite: non è fra quelle  
la chiave che apre quella gelosia?

**Rosina**

Sì, certo; è la più nuova.

**Figaro**

Hoje não quer? Amanhã  
não poderei eu.

**Bartolo**

Porquê?

**Figaro**

Porque tenho que:  
cortar a todos os Oficiais  
do novo regimento barba e cabelo;  
fazer à marquesa Andronica  
os rolos na peruca loira;  
fazer ao condezinho Bombé  
o topete em forma de torre;  
dar o purgante ao advogado Bernardone,  
que ontem adoeceu de indigestão;  
e depois, e depois, que hei-de fazer?  
Amanhã não posso.

**Bartolo**

Vá lá, menos palavreado.  
Hoje não quero fazer a barba.

**Figaro**

Não? Temo-la bonita!  
Vede bem que clientes eu tenho!  
Venho esta manhã: a casa transformada num inferno.  
Volto depois de almoço: hoje não quero.  
Que se passa?  
Mas quê? Tomais-me  
por um qualquer barbeiro de aldeia?  
Pois chamai outro, eu vou-me embora.  
*(gesto para sair)*

**Bartolo**

*(Que se há-de fazer? Tem de ser como ele quer;  
mas que fantasia!)*  
Vai ao quarto buscar as toalhas.  
*(Prepara-se para dar as chaves a Figaro,  
mas detém-se.)*  
Não, vou eu mesmo.  
*(sai)*

**Figaro**

*(Ah, se me tivesse dado  
as chaves, estava tudo resolvido.)*  
*(para Rosina)*  
Dizei-me: não está entre aquelas chaves  
a que abre aquela gelosia?

**Rosina**

Sim, é verdade; é a mais nova.

**Bartolo** (*rientrando*)  
(Ah, son pur buono  
a lasciar qua quel diavolo di barbiere!)  
Animo, va tu stesso.  
(*dando le chiavi a Figaro*)  
Passato il corridor, sopra l'armadio  
il tutto troverai.  
Bada, non toccar nulla.

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

(*esce*)

**Bartolo** (*al Conte*)  
È quel briccon, che al Conte  
ha portato il biglietto di Rosina.

**Conte**  
Mi sembra un imbroglion di prima sfera.

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

**Rosina**  
Ah, che rumore!

**Bartolo**  
Oh, che briccon! Me lo diceva il core.

(*esce*)

**Conte** (*a Rosina*)  
Quel Figaro è un grand'uomo; or che siam soli,  
ditemi, o cara: il vostro al mio destino  
d'unir siete contenta?  
Franchezza!

**Rosina** (*con entusiasmo*)  
Ah, mio Lindoro,  
altro io non bramo  
(*si ricompone vedendo rientrar Bartolo e Figaro*)

**Conte**  
Ebben?

**Bartolo**  
Tutto mi ha rotto;  
sei piatti, otto bicchieri, una terrina.

**Bartolo** (*reentrando*)  
(Ah, também não é bom  
deixar aqui este diabo de barbeiro!)  
Depressa, vai lá tu.  
(*dando as chaves a Figaro*)  
Passado o corredor, por cima do armário  
encontrarás tudo.  
Cuidado, não toques em nada.

**Figaro**  
Eh, não sou doído.  
(Alegrai-vos!) Vou e volto. (O golpe está feito.)

(*sai*)

**Bartolo** (*para o Conde*)  
É este sem vergonha que levou  
ao Conde o bilhete de Rosina.

**Conde**  
Parece-me um espertalhão de primeira.

**Bartolo**  
Eh, mas a mim não engana ele...  
(*ouve-se um grande barulho de louça  
a partir-se*)  
Ah, que desgraça!

**Rosina**  
Ah, que barulho!

**Bartolo**  
Oh, que bandido! O coração adivinhava-o.

(*sai*)

**Conde** (*para Rosina*)  
Aquele Figaro é um grande homem; agora que  
estamos a sós, digei-me, querida: estais contente  
por unir o vosso ao meu destino?  
Falai francamente!

**Rosina** (*entusiasmada*)  
Ah, meu Lindoro,  
não desejo outra coisa.  
(*Bartolo e Figaro reentram*)

**Conde**  
Então?

**Bartolo**  
Partiu-me tudo;  
seis pratos, oito copos, uma terrina.

**Figaro** (*mostrando di soppiatto al Conte la chiave della  
gelosia che avrà rubata dal mazzo*)  
Vedete che gran cosa! Ad una chiave  
se io non mi attaccava per fortuna,  
per quel maledettissimo  
corridor così oscuro,  
spezzato mi sarei la testa al muro.  
Tiene ogni stanza al buio, e poi e poi...

**Bartolo**  
Oh, non più.

**Figaro**  
Dunque andiam.  
(*al Conte e Rosina*)  
(Giudizio.)

**Bartolo**  
A noi.

(*Si dispone per sedere e farsi radere. In quella entra  
Basilio.*)

## Scena 5

*Don Basilio e detti.*

**Rosina**  
Don Basilio!

**Conte**  
(Cosa veggo!)

**Figaro**  
(Quale intoppo!)

**Bartolo**  
Come qua?

**Basilio**  
Servitor di tutti quanti.

**Bartolo**  
(Che vuol dir tal novità?)

**Conte e Figaro**  
(Qui franchezza ci vorrà.)

**Rosina**  
(Ah, di noi che mai sarà?)

**Bartolo**  
Don Basilio, come state?

**Figaro** (*mostrando às escondidas ao Conde a chave da  
gelosia, que terá tirado do molho.*)  
Olhai que grande coisa! Se eu não me tivesse  
agarrado, felizmente, a uma chave,  
naquele maldito  
corredor tão escuro,  
teria partido a cabeça na parede.  
Tem todos os quartos às escuras, e depois...

**Bartolo**  
Oh, basta.

**Figaro**  
Vamos então.  
(*para o Conde e Rosina*)  
(Juízo.)

**Bartolo**  
Vamos lá.

(*Prepara-se para se sentar e fazer a barba quando chega  
Basilio.*)

## Cena 5

*Don Basilio e demais.*

**Rosina**  
Don Basilio!

**Conde**  
(Que vejo!)

**Figaro**  
(Que encontro!)

**Bartolo**  
Como, por aqui?

**Basilio**  
Servidor de todos os presentes.

**Bartolo**  
(Que quer dizer esta novidade?)

**Conde e Figaro**  
(Aqui quer-se franqueza.)

**Rosina**  
(Ah, que será de nós?)

**Bartolo**  
Don Basilio, como passais?

**Basilio** (*stupito*)  
Come sto?

**Figaro** (*interrompendo*)  
Or che s'aspetta?  
Questa barba benedetta  
la facciamo sì o no?

**Bartolo** (*a Figaro*)  
Ora vengo!  
(*a Basilio*)  
E il Curiale?

**Basilio** (*stupito*)  
Il Curiale?

**Conte** (*interrompendo, a Basilio*)  
Io gli ho narrato  
che già tutto è combinato.  
Non è ver?

**Bartolo**  
Sì, tutto io so.

**Basilio**  
Ma, Don Bartolo, spiegatevi

**Conte** (*a Bartolo*)  
Ehi, Dottore, una parola.  
(*a Basilio*)  
Don Basilio, son da voi.  
(*a Bartolo*)  
Ascoltate un poco qua.  
(Fate un pò ch'ei vada via,  
Ch'ei ci scopra ho gran timore:  
della lettera, signore,  
ei l'affare ancor non sa.)

**Bartolo**  
(Dite bene, mio signore;  
or lo mando via di qua.)

**Rosina**  
(Io mi sento il cor tremar!)

**Figaro**  
(Non vi state a disperar.)

**Basilio**  
(Ah, qui certo v'è un pasticcio;  
non l'arrivo a indovinar.)

**Basilio** (*surpreendido*)  
Como passo?

**Figaro** (*interrompendo*)  
De que estamos à espera?  
Esta bendita barba  
faz-se ou não?

**Bartolo** (*para Figaro*)  
Vou já!  
(*para Basilio*)  
E o Curial?

**Basilio** (*surpreendido*)  
O Curial?

**Conde** (*interrompendo Basilio*)  
Eu já lhe disse  
que está tudo combinado.  
Não é verdade?

**Bartolo**  
Sim, eu sei tudo.

**Basilio**  
Mas, Don Bartolo, explicai-vos.

**Conde** (*para Bartolo*)  
Ei, Doutor, uma palavra.  
(*para Basilio*)  
Don Basilio, um momento.  
(*para Bartolo*)  
Escutai-me um momento.  
(Fazei com que ele se vá embora,  
pois temo que estrague tudo:  
senhor, ele ainda não sabe  
do negócio do bilhete.)

**Bartolo**  
(Dizeis bem, meu senhor;  
vou já mandá-lo embora.)

**Rosina**  
(Sinto o coração a tremer!)

**Figaro**  
(Não desesperéis.)

**Basilio**  
(Ah, aqui há certamente uma embrulhada;  
mas não consigo adivinhar qual.)

**Conte** (*a Basilio*)  
Colla febbre, Don Basilio,  
che v'insegna a passegiar?

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

**Basilio** (*stupito*)  
Colla febbre?

**Conte**  
E che vi pare?  
Siete giallo come un morto.

**Basilio**  
Come un morto?

**Figaro** (*tastando il polso a Basilio*)  
Bagattella!  
Cospetton! Che tremarella!  
Questa è febbre scarlattina!

**Conte** (*dà a Basilio una borsa di soppiatto*)  
Via, prendete medicina,  
non vi state a rovinar.

**Figaro**  
Presto, presto, andate a letto.

**Conte**  
Voi paura inver mi fate.

**Rosina**  
Dice bene, andate, andate.

**Tutti**  
Presto, andate a riposar.

**Basilio**  
(Una borsa! Andate a letto!  
Ma che tutti sian d'accordo!)

**Tutti**  
Presto a letto.

**Basilio**  
Eh, non son sordo.  
Non mi faccio più pregar.

**Figaro**  
Che color!

**Conde** (*para Basilio*)  
Don Basílio, quem vos ensinou  
a passear tendo febre?

(*Figaro ouve com atenção e prepara-se para secundar o Conde*)

**Basilio** (*estupefacto*)  
Tendo febre?

**Conde**  
Pois que vos parece?  
Estais pálido como um morto.

**Basilio**  
Como um morto?

**Figaro** (*tomando o pulso de Basilio*)  
Caramba!  
Sim, senhor! Que tremedeira!  
Isto é febre escarlatina!

**Conde** (*dá uma bolsa de dinheiro a Basilio*)  
Depressa, tomai este remédio,  
Não, vos arruineis.

**Figaro**  
Depressa, depressa, metei-vos na cama.

**Conde**  
Estais a causar-me medo, na verdade.

**Rosina**  
Diz bem. Ide! Ide!

**Todos**  
Depressa, ide descansar.

**Basilio**  
(Uma bolsa! Ide descansar!  
Parece que estão todos de acordo!)

**Todos**  
Depressa para a cama.

**Basilio**  
Eh, não sou surdo.  
Não me faço mais rogado.

**Figaro**  
Que cor!

**Conte**  
Che brutta cera!

**Basilio**  
Brutta cera!

**Conte, Figaro e Bartolo**  
Oh, brutta assai!

**Basilio**  
Dunque vado.

**Tutti**  
Vada, vada!  
Buona sera, mio signore,  
presto, andate via di qua.  
(Maledetto seccatore!)  
Pace, sonno e sanità.

**Basilio**  
Buona sera ben di core  
poi diman si parlerà.  
Non gridate, ho inteso già.

(parte)

## Scena 6

*Rosina, Conte, Figaro e Bartolo.*

**Figaro**  
Orsù, signor Don Bartolo

**Bartolo**  
Son qua.  
(*Bartolo siede, Figaro gli cinge al collo  
un asciugatoio disponendosi a fargli la barba;  
durante l'operazione Figaro va  
coprendo i due amanti.*)  
Stringi, bravissimo.

**Conte**  
Rosina, deh, ascoltatemi.

**Rosina**  
Vi ascolto; ecomi qua.  
(*siedono fingendo studiar musica*)

**Conte** (*A Rosina, con cautela.*)  
A mezzanotte in punto  
a prendervi qui siamo:  
or che la chiave abbiamo  
non v'è da dubitar.

**Conde**  
Que mau aspecto!

**Basilio**  
Mau aspecto!

**Conde, Figaro e Bartolo**  
Oh, muito mau!

**Basilio**  
Vou então.

**Todos**  
Ide, ide!  
Boas tardes, meu senhor,  
Depressa, ide-vos daqui.  
(*Que seca maldita!*)  
Paz, sono e saúde.

**Basilio**  
Boas tardes, de todo o coração.  
Depois falaremos amanhã.  
Não griteis, já percebi.

(sai)

## Cena 6

*Rosina, Conde, Figaro e Bartolo.*

**Figaro**  
Vamos lá, senhor Don Bartolo.

**Bartolo**  
Estou aqui.  
(*Bartolo senta-se e Figaro põe-lhe uma toalha ao peito,  
preparando-se para lhe fazer a barba;  
durante toda a operação o barbeiro vai tentando  
esconder os dois apaixonados com o seu corpo.*)  
Aperta, muito bem.

**Conde**  
Rosina, escutai-me.

**Rosina**  
Escuto-vos; eis-me aqui.  
(*fingindo continuar a lição de música*)

**Conde** (*Para Rosina, com cautela.*)  
À meia-noite em ponto  
viremos aqui buscar-vos:  
Agora que já temos a chave  
não há que duvidar.

**Figaro** (*distraendo Bartolo*)  
Ahi! ahi!

**Bartolo**  
Che cos'è stato?

**Figaro**  
Un non so che nell'occhio!  
Guardate non toccate  
soffiate per pieta.

**Rosina**  
A mezzanotte in punto,  
anima mia, t'aspetto.  
Io già l'istante affretto  
che a te mi stringerà.

**Conte**  
Ora avvertir vi voglio,  
(*Bartolo si alza e si avvicina agli amanti.*)  
cara, che il vostro foglio,  
perchè non fosse inutile  
il mio travestimento...

**Bartolo** (*scattando*)  
Il suo travestimento?  
Ah, ah! brava, bravissimo!  
Ma bravi in verità!  
Bricconi, birbanti!  
Ah, voi tutti quanti  
avete giurato  
di farmi crepar!  
Su, fuori, furfanti,  
vi voglio accoppar.  
Di rabbia, di sdegno  
mi sento crepar.

**Rosina, Conte e Figaro**  
L'amico delira,  
la testa gli gira.  
Ma zitto, Dottore,  
vi fate burlar.  
Tacete, tacete,  
non serve gridar.  
Intesi già siamo,  
non vò replicar.)

(*Partono, meno Bartolo.*)

**Figaro** (*distraindo Bartolo*)  
Ai! ai!

**Bartolo**  
Que aconteceu?

**Figaro**  
Não sei o que tenho no olho!  
Olhai e não toqueis...  
soprai por piedade.

**Rosina**  
À meia-noite em ponto,  
minha alma, eu espero-te.  
Já antecipo o momento  
que a ti me unirá.

**Conde**  
Agora quero avvertir-vos,  
(*Bartolo levanta-se e aproxima-se dos dois apaixonados*)  
minha querida, que o vosso bilhete,  
para que o meu disfarce  
não fosse inútil...

**Bartolo** (*rebentando*)  
O seu disfarce?  
Ah, ah! Bem! Muito bem!  
Sois na verdade incríveis!  
Desavergonhados, aldrabões!  
Ah, todos vós  
jurastes  
fazer-me rebentar!  
Vamos, fora, velhacos,  
quero matar-vos.  
De raiva e de ira  
sinto-me explodir.

**Rosina, Conde e Figaro**  
O amigo delira!  
Tem a cabeça a andar à roda.  
Mas, calai-vos, Doutor,  
pois sereis causa de escárnio.  
Calai-vos, calai-vos,  
de nada serve gritar.  
Já nos entendemos,  
não vamos discutir!

(*Saem todos, menos Bartolo.*)

## Scena 7

*Bartolo solo, poi Ambrogio, indi Berta.*

### Bartolo

Ah! Disgraziato me! Ma come!  
Ed io no mi accorsi di nulla! Ah! Don Basilio  
sa certo qualcosa. Ehi! chi è di là?  
Chi è di là?  
(*comparisce Ambrogio*)  
Senti, Ambrogio:  
corri da Don Basilio qui rimpetto,  
digli ch'io qua l'aspetto,  
che venga immantinente  
che ho gran cose da dirgli.  
E ch'io non vado...  
perchè... perchè... perchè ho di gran ragioni.  
Và subito.  
(*Ambrogio parte ed entra Berta.*)  
(*a Berta*)  
Di guardia tu piantati alla porta, e poino,  
no non me ne fido. Io stesso ci starò.

(*parte*)

## Scena 8

*Berta, sola.*

### Berta

Che vecchio sospettoso!  
Vada pure e ci stia finchè crepi  
Sempre gridi e tumulti in questa casa;  
si litiga, si piange, si minaccia.  
Non v'è un'ora di pace  
con questo vecchio avaro, brontolone!  
Oh, che casa! Oh, che casa in confusione!  
Il vecchiotto cerca moglie,  
vuol marito la ragazza;  
quello freme, questa è pazza.  
Tutti e due son da legar.  
Ma che cosa è questo amore  
che fa tutti delirar?  
Egli è un male universale,  
una smania, un pizzicore  
un solletico, un tormento.  
Poverina, anch'io lo sento,  
nè so come finirà.  
Oh! Vecchiaia maledetta  
sei da tutti disprezzata  
e vecchietta disperata  
mi convien così crepar.  
(*parte*)

## Cena 7

*Bartolo sozinho, depois Ambrogio e Berta.*

### Bartolo

Ah! Desgraçado de mim! Mas como!  
E eu não dei conta de nada! Ah! Don Basilio  
saberá decerto qualquer coisa. Eh! Quem está aí?  
Quem está aí?  
(*aparece Ambrogio*)  
Ouve, Ambrogio:  
corre a casa de Don Basilio aqui em frente,  
diz-lhe que eu o espero;  
que venha imediatamente  
pois tenho de falar-lhe de assuntos importantes.  
E que eu não vou lá...  
porque... porque... porque tenho razões para isso.  
Vai, depressa.  
(*Ambrogio sai e entra Berta*)  
(*para Berta*)  
Planta-te em frente à porta, depois...  
Não, não me fio. Eu próprio o farei.

(*sai*)

## Cena 8

*Berta, sozinha.*

### Berta

Que velho desconfiado!  
Que vá e que fique por lá até rebentar.  
Nesta casa só há gritos e tumultos;  
Discute-se, chora-se, ameça-se.  
Não há uma hora de paz  
com este velho avarento e resmungão!  
Oh, que casa! Oh, que casa em confusão!  
O velhote procura mulher,  
a rapariga quer marido;  
aquele estremece, esta é doida.  
Os dois são loucos de amarrar.  
Mas que coisa será este amor  
que a todos faz delirar?  
É uma maleita universal,  
um frenesim, um ardor,  
um revigorante, um tormento.  
Pobrezinha de mim, também o sinto,  
e não sei como isto vai acabar.  
Oh! Velhice maldita  
que por todos és desprezada.  
Velhota, desesperada,  
estou condenada a morrer assim.  
(*sai*)

## Scena 9

*Bartolo e Don Basilio.*

### Bartolo (*introducendo Don Basilio*)

Dunque voi Don Alonso  
non conoscete affatto?

### Basilio

Affatto.

### Bartolo

Ah, certo  
il Conte lo mandò.  
Qualche gran tradimento  
qui si prepara.

### Basilio

Io poi  
dico che quell'amico  
era il Conte in persona.

### Bartolo

Il Conte?

### Basilio

Il Conte.  
(La borsa parla chiaro.)

### Bartolo

Sia chi si vuole amico, dal notaro  
vò in questo punto andare; in questa sera  
stipular di mie nozze io vò il contratto.

### Basilio

Il notar? Siete matto?  
Piove a torrenti, e poi  
questa sera il notaro  
è impegnato con Figaro; il barbiere  
marita sua nipote.

### Bartolo

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

### Basilio

Non temete; in due salti io torno qua.

## Cena 9

*Bartolo e Don Basilio.*

### Bartolo (*introducindo Don Basilio*)

Então, de facto,  
não conheceis Don Alonso?

### Basilio

Com efeito, não.

### Bartolo

Ah, certamente  
o Conde enviou-o cá.  
Alguma grande traição  
está a preparar-se aqui.

### Basilio

E digo mais:  
aquele amigalhaço  
era o Conde em pessoa.

### Bartolo

O Conde?

### Basilio

O Conde.  
(A bolsa fala claramente.)

### Bartolo

Seja ele quem for, vou agora mesmo  
ao notário; esta mesma noite  
quero estipular o meu contrato de casamento.

### Basilio

O notário? Estais louco?  
Chove a cântaros, e depois  
esta noite o notário  
está comprometido com Figaro; o barbeiro  
casa a sua sobrinha.

### Bartolo

Uma sobrinha?  
Mas que sobrinha! O barbeiro  
não tem sobrinhas. Ah, aqui há qualquer coisa.  
Os patifes querem pregar-ma  
esta noite; depressa, o notário  
que venha aqui imediatamente.  
(*dá-lhe uma chave*)  
Aqui tendes a chave do portão: ide,  
depressa, por caridade.

### Basilio

Não temais; regresso em dois pulos.

## Scena 10

*Bartolo, indi Rosina.*

### Bartolo

Per forza o per amore  
Rosina avrà da cedere. Cospetto!  
Mi viene un'altra idea. Questo biglietto  
(*cava dalla tasca il biglietto datogli dal Conte*)  
che scrisse la ragazza ad Almaviva  
potria servir che colpo da maestro!  
Don Alonso, il briccone,  
senza volerlo mi diè l'armi in mano.  
Ehi, Rosina, Rosina, avanti, avanti;  
(*Rosina dalle sue camere entra senza parlare*)  
del vostro amante io vi vô dar novella.  
Povera sciagurata! In verità  
collocaste assai bene il vostro affetto!  
Del vostro amor sappiate  
Ch'ei si fa gioco in sen d'un'altra amante.  
Ecco la prova.  
(*le dà il biglietto*)

**Rosina** (*con doloroso stupore*)  
(Oh cielo! Il mio biglietto!)

### Bartolo

Don Alonso e il barbiere congiuran  
contro voi; non vi fidate.  
Nelle braccia del Conte d'Almaviva  
vi vogliono condurre.

### Rosina

(In braccio a un altro!  
Che mai sento ah, Lindoro! ah, traditore!  
Ah sì! Vendetta e vegga,  
vegga quell'empio chi è Rosina.) Dite  
signore, di sposarmi  
voi bramavate...

### Bartolo

E il voglio.

### Rosina

Ebben, si faccia!  
Io son contenta! ma all'istante. Udite:  
a mezzanotte qui sarà l'indegno  
con Figaro il barbiere; con lui fuggire  
per sposarlo io voleva.

### Bartolo

Ah, scellerati!  
Corro a sbarrar la porta.

## Cena 10

*Bartolo e Rosina.*

### Bartolo

Por força ou por amor  
Rosina terá de ceder. Caramba!  
Ocorreu-me outra ideia. Este bilhete  
(*tira do bolso o bilhete que o Conde lhe deu*)  
que a rapariga escreveu a Almaviva  
poderia servir. Que golpe de mestre!  
Don Alonso, o malandro,  
sem querer passou-me as armas para a mão.  
Eh, Rosina, Rosina, vinde cá, vinde cá;  
(*Rosina entra sem falar*)  
quero dar-vos notícia do vosso apaixonado.  
Pobre infeliz! Não há dúvida  
de que entregastes bem o vosso afecto!  
Sabei que o vosso amor  
vos engana com outra amante.  
Eis a prova.  
(*dá-lhe o bilhete*)

**Rosina** (*com espanto e sofrimento*)  
(Oh céus! O meu bilhete!)

### Bartolo

Don Alonso e o barbeiro conjuram  
contra vós; não vos fieis.  
Nos braços do Conde d'Almaviva  
planeiam colocar-vos.

### Rosina

(Nos braços de outro!  
Que ouço. Ah, Lindoro! Ah, traidor!  
Ah, sim! Vingança, e que veja,  
que veja aquele ímpio quem é Rosina.)  
Dizei, senhor,  
desposar-me desejáveis...

### Bartolo

E desejo.

### Rosina

Pois bem, casemo-nos!  
Estou contente! Mas, um instante. Ouvi:  
à meia-noite o indigno virá aqui  
com o barbeiro Figaro; eu queria  
fugir para casar com ele.

### Bartolo

Ah, desgraçados!  
Corro a trancar a porta.

## Rosina

Ah, mio signore!  
Entran per la finestra. Hanno la chiave.

## Bartolo

Non mi muovo di qui.  
Ma e se fossero armati? Figlia mia,  
poichè tu sei sì bene illuminata  
facciam così. Chiuditi a chiave in camera,  
io vo a chiamar la forza;  
dirò che son due ladri, e come tali,  
corpo di Bacco! L'avrem da vedere!  
Figlia, chiuditi presto; io vado via.

(*parte*)

## Rosina

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

(*Scoppia un temporale. Dalla finestra di prospetto si vedono frequenti lampi, e si sente il rumore del tuono. Sulla fine del temporale si vede dal di fuori aprirsi la gelosia, ed entrano uno dopo l'altro Figaro ed il Conte avvolti in mantelli e bagnati dalla pioggia. Figaro avrà in mano una lanterna accesa.*)

## Scena 11

*Il Conte e Figaro, indi Rosina.*

## Figaro

Alfin, eccoci qua.

## Conte

Figaro, dammi man. Poder del mondo!  
Che tempo indiatolato!

## Figaro

Tempo da innamorati.

## Conte

Ehi, fammi lume.  
Dove sarà Rosina?

## Figaro

 (*spiando*)

Ora vedremo. Eccola appunto.

## Conte

 (*con trasporto*)

Ah, mio tesoro!

## Rosina

Ah, meu senhor!  
Entrarão pela janela. Têm a chave.

## Bartolo

Daqui não sairei.  
Mas, e se estiverem armados? Minha filha,  
pois que estás tão bem informada  
façamos assim: fecha-te à chave no quarto,  
eu vou chamar a guarda;  
darei que são dois ladrões e como tal,  
por Baco, hão-de apanhá-los!  
Filha, tranca-te, depressa; eu vou-me embora.

(*sai*)

## Rosina

Quanto, quanto é cruel a minha sorte!  
(*sai*)

(*Rebenta uma tempestade. Relâmpagos e trovões. Quando a tempestade está a acalmar-se vê-se a gelosia ser aberta pela parte de fora. Entram Figaro e o Conde envoltos em capas e encharcados. Figaro traz uma lanterna acesa.*)

## Cena 11

*O Conde e Figaro, depois Rosina.*

## Figaro

Por fim chegámos.

## Conde

Figaro, ajuda-me aqui. Meu Deus!  
Que tempo endiabrado!

## Figaro

Tempo para apaixonados.

## Conde

Eh, alumia-me.  
Onde estará Rosina?

## Figaro

 (*espiando*)

Vejamos. Ei-la que chega.

## Conde

 (*com arrebatamento*)

Ah, meu tesouro!



**Rosina** (*respingendolo*)

Indietro,  
anima scellerata; io qui di mia  
stolta credulità venni soltanto  
a riparar lo scorno, a dimostrarti  
qual sono, e quale amante  
perdesti, anima indegna e sconoscente.

**Conte** (*sorpreso*)

Io son di sasso.

**Figaro** (*sorpreso*)

Io non capisco niente.

**Conte**

Ma per pietà.

**Rosina**

Taci. Fingesti amore  
per vendermi alle voglie  
di quel tuo vil Conte Almaviva

**Conte** (*con gioia*)

Ai Conte?  
Ah, sei delusa! oh me felice adunque  
tu di verace amore  
ami Lindor? Rispondi.

**Rosina**

Ah, sì! T'amai purtroppo!

**Conte**

Ah, non è tempo  
di più celarsi, anima mia; ravvisa  
(*S'inginocchia gettando il mantello che viene  
raccolto da Figaro.*)  
colui che sì gran tempo  
seguì tue tracce, che per te sospira,  
che sua ti vuole; mira, o mio tesoro,  
Almaviva son io,  
non son Lindoro.

**Rosina** (*Stupefatta, con gioia.*)

(Ah! qual colpo inaspettato!  
Egli stesso? O Ciel, che sento!  
Di sorpresa e di contento  
son vicina a delirar.)

**Figaro**

(Son rimasti senza fiato:  
ora muoion di contento.  
Guarda, guarda il mio talento  
che bel colpo seppe far!)

**Rosina** (*repelindo-o*)

Para trás,  
alma malvada; eu vim aqui apenas  
para reparar o logro em que caui  
a minha estúpida credulidade, para te provar  
quem sou, e que apaixonada  
perdeste, alma indigna e ingrata.

**Conde** (*surpreendido*)

Estou petrificado.

**Figaro** (*surpreendido*)

Já não entendo nada.

**Conde**

Mas, por piedade...

**Rosina**

Cala-te. Fingiste amor  
para vender-me aos desejos  
desse teu vil Conde Almaviva.

**Conde** (*com alegria*)

Ao Conde?  
Ah, estás desiludida! Oh, eis-me feliz!  
Então tu amas Lindoro  
com um amor verdadeiro? Responde.

**Rosina**

Ah, sim! Amei-te, infelizmente!

**Conde**

Ah, passou o tempo  
dos disfarces, minha alma; vê em mim  
(*Ajoelha-se, atirando a capa que esvoaça e aterra em  
cima de Figaro.*)  
aquele que desde há muito tempo  
segue os teus passos, que por ti suspira,  
que apenas te quer sua; olha-me, meu tesouro,  
Eu sou Almaviva,  
não sou Lindoro.

**Rosina** (*Estupefacta, mas feliz.*)

(Ah! que golpe inesperado!  
Ele mesmo? Ó Céus, que ouço!  
De surpresa e de felicidade  
estou quase a delirar.)

**Figaro**

(Ficaram sem alento:  
agora morrem de felicidade.  
Vede, vede, o meu talento  
que belo golpe soube dar!)

**Conte**

(Qual trionfo inaspettato!  
Me felice! Oh bel momento!  
Ah! D'amore e di contento  
son vicino a delirar.)

**Rosina**

Mio signor! Ma voi... ma io...

**Conte**

Ah, non più, non più, ben mio.  
Il bel nome di mia sposa,  
idol mio, t'attende già.

**Rosina**

Il bel nome di tua sposa!  
Oh, qual gioia al cor mi dà!

**Conte**

Sei contenta!

**Rosina**

Ah! Mio signore!

**Rosina e Conte**

Dolce nodo avventurato  
che fai paghi i miei desiri!  
Alla fin dè miei martiri  
tu sentisti, amor, pietà.

**Figaro**

Presto andiamo, vi sbrigate;  
via, lasciate quei sospiri.  
Se si tarda, i miei raggiri  
fanno fiasco in verità.  
(*guardando fuori del balcone*)  
Ah! Cospetto! Che ho veduto!  
Alla porta una lanterna  
due persone! Che si fa?

**Conte**

Hai veduto due persone?

**Figaro**

Sì, signore.

**Rosina, Conte e Figaro**

Che si fa?  
Zitti, zitti, piano, piano,  
non facciamo confusione;  
per la scala del balcone  
presto andiamo via di qua.

**Conde**

(Que triunfo inesperado!  
Estou feliz! Oh que belo momento!  
Ah! De amor e de felicidade  
estou quase a delirar.)

**Rosina**

Meu senhor! Mas vós... mas eu...

**Conde**

Ah, basta, basta, amada minha.  
O belo título de minha esposa,  
meu ídolo, já vos espera.

**Rosina**

O belo título de tua esposa!  
Oh, que alegria me traz ao coração!

**Conde**

Estás feliz!

**Rosina**

Ah! Meu senhor!

**Rosina e Conde**

Doce laço avventurado  
que satisfazes os meus desejos!  
No fim dos meus martírios  
sentiste, amor, piedade.

**Figaro**

Vamos, rápido, apressai-vos;  
vamos, deixai esses suspiros.  
Se tardarmos, os meus planos  
irão por água abaixo, na verdade.  
(*olhando para fora da varanda*)  
Ah! Maldição! Que vi eu!  
Uma lanterna à porta!  
Duas pessoas! Que fazer?

**Conde**

Viste duas pessoas?

**Figaro**

Sim, senhor.

**Rosina, Conde e Figaro**

Que fazer?  
Baixo, baixinho, devagar, devagarinho,  
Não armemos confusão;  
pela escada da varanda  
saíamos rapidamente daqui.

**Figaro** (*con angoscia*)  
Ah, disgraziati noi! Come si fa?

**Conte**  
Che avvenne mai?

**Figaro**  
La scala...

**Conte**  
Ebben?

**Figaro**  
La scala non v'è più.

**Conte** (*sorpreso*)  
Che dici?

**Figaro**  
Chi mai l'avrà levata?

**Conte**  
Quale inciampo crudel!

**Rosina**  
Me sventurata!

**Figaro**  
Zi... zitti sento gente. Ora ci siamo.  
Signor mio, che si fa?

**Conte**  
Mia Rosin, coraggio.

**Figaro**  
Eccoli qua.  
(*si ritirano verso una delle quinte*)

## Scena 12

*Don Basilio con lanterna in mano, introducendo un Notaro con carte.*

**Basilio**  
Don Bartolo! Don Bartolo!

**Figaro** (*accennando al Conte*)  
Don Basilio.

**Conte**  
E quell'altro?

**Figaro** (*angustiado*)  
Ah, desgraçados de nós! Como fazer?

**Conde**  
Que aconteceu agora?

**Figaro**  
A escada...

**Conde**  
Sim?

**Figaro**  
A escada já lá não está.

**Conde** (*surpreendido*)  
Que dizes?

**Figaro**  
Quem a terá levado?

**Conde**  
Que cruel cilada!

**Rosina**  
Infeliz de mim!

**Figaro**  
Si... silêncio, ouço gente. Agora é que é!  
Meu senhor, que fazemos?

**Conde**  
Minha Rosina, coragem.

**Figaro**  
Ei-los.  
(*escondem-se*)

## Cena 12

*Don Basilio com uma lanterna, seguido de um Notário com várias folhas.*

**Basilio**  
Don Bartolo! Don Bartolo!

**Figaro** (*acenando ao Conte*)  
É Don Basilio.

**Conde**  
E o outro?

**Figaro**  
Vè, vè, il nostro notaro. Allegramente.  
Lasciate fare a me. Signor Notaro:  
(*Basilio e il Notaro si rivolgono e restano sorpresi. Il Notaro si avvicina a Figaro.*)  
dovevate in mia casa  
stipular questa sera  
il contratto di nozze  
fra il conte d'Almaviva e mia nipote.  
Gli sposi, eccoli qua.  
Avete indosso la scrittura?  
(*Il notaro cava la scrittura*)  
Benissimo.

**Basilio**  
Ma piano.  
Don Bartolo dov'è?

**Conte** (*chiamando a parte Basilio, cavandosi un anello dal dito, e additandogli di tacere*)  
Ehi, Don Basilio,  
Quest'anello è per voi.

**Basilio**  
Ma io...

**Conte** (*cavando una pistola*)  
Per voi vi son ancor  
due palle nel cervello  
se v'opponete.

**Basilio**  
Oibò, prendo l'anello.  
Chi firma?

**Conte e Rosina**  
Eccoci qua.  
(*sottoscrivono*)

**Conte**  
Son testimoni  
Figaro e Don Basilio.  
Essa è mia sposa.

**Figaro e Basilio**  
Evviva!

**Conte**  
Oh, mio contento!

**Rosina**  
Oh, sospirata mia felicità!

**Figaro**  
Vede, vede, o nosso Notário. Alegrai-vos.  
Deixai-me tratar de tudo. Senhor Notário:  
(*Basilio e o Notário mostram-se surpreendidos. O Notário aproxima-se de Figaro.*)  
deveríeis em minha casa  
estipular esta noite  
o contrato de casamento  
entre o Conde d'Almaviva e a minha sobrinha.  
Os esposos estão aqui.  
Tendes aí a escritura?  
(*o Notário mostra a escritura*)  
Muito bem.

**Basilio**  
Mas, devagar.  
Onde está Don Bartolo?

**Conte** (*Chamando Basilio à parte e dando-lhe um anel, mandando-o calar.*)  
Eh, Don Basilio,  
Este anel é para vós.

**Basilio**  
Mas eu...

**Conte** (*mostrando uma pistola*)  
Tenho também  
duas balas para a vossa cabeça  
se houver oposição.

**Basilio**  
Pois bem, fico com o anel.  
Quem assina?

**Conte e Rosina**  
Eis-nos.  
(*assinam*)

**Conde**  
São testemunhas  
Figaro e Don Basilio.  
É a minha esposa.

**Figaro e Basilio**  
Viva!

**Conde**  
Oh, alegria!

**Rosina**  
Oh, minha felicidade ansiada!

**Figaro**  
Evviva!

*(Nell'atto che il Conte bacia la mano a a Rosina, Figaro abbraccia goffamente Basilio, ed entrano Don Bartolo e un Ufficiale con Soldati.)*

### Scena última

*Bartolo, un Ufficiale con Soldati, e detti.*

**Bartolo**  
Fermi tutti. Eccoli qua.

**Ufficiale**  
Colle buone, signor.

**Bartolo**  
Signor, son ladri.  
Arrestate, arrestate.

**Ufficiale**  
Mio signore,  
il suo nome?

**Conte**  
Il mio nome  
è quel d'un uom d'onor.  
Lo sposo io sono di questa...

**Bartolo**  
Eh, andate al diavolo! Rosina  
esser deve mia sposa: non è vero?

**Rosina**  
Io sua sposa? Oh, nemmeno per pensiero.

**Bartolo**  
Come? Come, fraschetta?  
*(additando il Conte)*  
Arrestate, vi dico è un ladro.

**Figaro**  
Or or l'accoppo.

**Bartolo**  
È un furfante, è un briccon.

**Ufficiale (al Conte)**  
Signore...

**Figaro**  
Viva!

*(Ao mesmo tempo que o Conde beija a mão de Rosina e Figaro abraça desenfreadamente Basilio, entram Don Bartolo e um Oficial com Soldados.)*

### Última cena

*Bartolo, Oficial, Soldados e os demais.*

**Bartolo**  
Todos quietos. Ei-los.

**Oficial**  
Bons modos, senhor.

**Bartolo**  
Senhor, são ladrões.  
Prendei-os, prendei-os.

**Oficial**  
Meu senhor,  
o vosso nome?

**Conde**  
O meu nome  
é o de um homem honrado.  
Sou o esposo desta...

**Bartolo**  
Eh, ide para o diabo! Rosina  
será minha esposa: não é verdade?

**Rosina**  
Eu, vossa esposa? Nem sequer em pensamento.

**Bartolo**  
Como? Como, galdéria?  
*(indicando o Conde)*  
Prendei-os, digo-vos que é um ladrão.

**Figaro**  
Eu já lhas conto.

**Bartolo**  
É um patife, é um sem vergonha.

**Oficial (ao Conde)**  
Senhor...

**Conte**  
Indietro!

**Ufficiale (con impazienza)**  
Il nome?

**Conte**  
Indietro, dico,  
indietro.

**Ufficiale**  
Ehi, mio signor! basso quel tono.  
Chi è lei?

**Conte**  
Il Conte d'Almaviva io sono.

**Bartolo**  
Il Conte! Ah, che mai sento!  
Ma cospetto!

**Conte**  
T'accheta, invan t'adopri,  
resisti invan. Dè tuoi rigori insani  
giunse l'ultimo istante. In faccia al mondo  
io dichiaro altamente  
costei mia sposa.  
*(a Rosina)*  
Il nostro nodo, o cara,  
opra è d'amore. Amore,  
che ti fè mia consorte  
a te mi stringerà fino alla morte.  
Respira omai: del fido sposo in braccio,  
vieni, vieni a goder sorte più lieta.

**Bartolo**  
Ma io...

**Conte**  
Taci.

**Basilio**  
Ma voi...

**Conte**  
Olà, t'accheta.

**Bartolo**  
Insomma, io ho tutti i torti.

**Figaro**  
Eh, purtroppo è così!

**Conde**  
Para trás!

**Oficial (impaciente)**  
O nome?

**Conde**  
Para trás, já disse,  
para trás.

**Oficial**  
Ei, meu senhor! Baixai o tom.  
Quem sois vós?

**Conde**  
Eu sou o Conde d'Almaviva.

**Bartolo**  
O Conde! Ah, que ouço!  
Mas, com os demónios!

**Conde**  
Acalma-te, esforças-te em vão,  
e em vão resistes. As tuas malvadas tiranias  
chegaram ao fim. Em frente a todos  
declaro em alto e bom som:  
esta é minha esposa.  
*(para Rosina)*  
Os nossos laços, minha querida,  
são obra do amor. O Amor,  
que te tornou minha consorte  
ligar-me-á a ti até à morte.  
Já podes respirar: nos braços do fiel esposo,  
vem gozar um destino mais feliz.

**Bartolo**  
Mas eu...

**Conde**  
Cala-te.

**Basilio**  
Mas vós...

**Conde**  
Acalmai-vos.

**Bartolo**  
Em suma, fico eu com todas as culpas.

**Figaro**  
Eh, infelizmente é assim!

**Bartolo** (*a Basilio*)

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

**Basilio**

Ah, Don Bartolo mio, quel signor Conte  
certe ragioni ha in tasca,  
certi argomenti a cui non si risponde.

**Bartolo**

Ed io, bestia solenne,  
per meglio assicurare il matrimonio,  
io portai via la scala del balcone.

**Figaro**

Ecco che fa un' *Inutil Precauzione*.

**Bartolo**

Ma e la dote? Io non posso...

**Conte**

Eh, via; di dote  
io bisogno non ho: va, te la dono.

**Figaro**

Ah, ah! ridete adesso?  
Bravissimo, Don Bartolo,  
ho veduto alla fin rasserenarsi  
quel vostro ceffo amaro e furibondo.  
Eh, i bricconi han fortuna in questo mondo.

**Rosina**

Dunque, signor Don Bartolo?

**Bartolo**

Sì, sì, ho capito tutto.

**Conte**

Ebben, dottore?

**Bartolo**

Sì, sì, che serve? quel ch'è fatto è fatto.  
Andate pur, che il ciel vi benedica.

**Figaro**

Bravo, bravo, un abbraccio;  
venite qua, dottore.

**Rosina**

Ah, noi felici!

**Conte**

Oh, fortunato amore!

**Bartolo** (*para Basilio*)

Mas tu, meu patife,  
tu traíres-me e servires de testemunha!

**Basilio**

Ah, Don Bartolo, aquele senhor Conde  
tem certos raciocínios no bolso,  
certos argumentos a que não se pode responder.

**Bartolo**

E eu, solene besta,  
para melhor assegurar o casamento,  
tirei a escada da varanda.

**Figaro**

Eis o que é uma *Inutil Precauzione*.

**Bartolo**

Mas, e o dote? Eu não posso...

**Conde**

Deixa isso; eu não tenho  
necessidade de dote: fica com ele.

**Figaro**

Ah, ah! agora já rides?  
Muito bem, Don Bartolo,  
vi por fim acalmar-se  
esse vosso rosto amargo e furioso.  
Eh, os malandros têm sorte neste mundo.

**Rosina**

Então, senhor Don Bartolo?

**Bartolo**

Sim, sim, já percebi tudo.

**Conde**

Então, doutor?

**Bartolo**

Sim, sim, que remédio! O que está feito, está feito.  
Ide-vos e que o Céu vos abençoe.

**Figaro**

Muito, muito bem. Um abraço;  
vinde cá, doutor.

**Rosina**

Ah, felizes de nós!

**Conde**

Oh, amor afortunado!

**Figaro**

Di sì felice innesto  
serbiam memoria eterna.  
io smorzo la lanterna,  
qui più non ho che far.

**Rosina**

Costò sospiri e pianti  
un sì felice istante:  
alfin quest'alma amante  
comincia a respirar.

**Coro**

Amore e fede eterna  
si vegga in voi regnar.

Fine

**Figaro**

De tão feliz união  
conservemos memória eterna.  
Eu vou apagando a lanterna,  
não tenho aqui mais que fazer.

**Rosina**

Custou suspiros e sofrimentos  
um instante tão feliz:  
por fim esta alma apaixonada  
começa a respirar.

**Coro**

Amor e fidelidade eterna  
venham reinar sobre vós.

Fim

Tradução do libreto para efeitos de legendagem  
e publicação (na íntegra) no programa  
Jorge Rodrigues

Filipe Carvalheiro

## Il barbiere di Siviglia *in breve*

### O compositor

Gioachino Antonio Rossini nasceu a 29 de Fevereiro de 1792 em Pesaro, cidade italiana na costa do Adriático. Começou por estudar música para agradar à mãe mas depressa demonstrou uma extraordinária aptidão musical, o que lhe valeu a entrada no prestigiado Liceo Musicale, quando a família se mudou para Bolonha, em 1805.

Tornou-se um aluno muito promissor em vários instrumentos e também na composição. Aos 18 anos abandonou a escola e iniciou a sua brilhante carreira como compositor de ópera marcada, logo em 1812, pelo sucesso de *La pietra del paragone* em Milão. Em menos de um ano e meio Rossini havia composto sete óperas, das quais apenas uma não era cómica.

A produção incessante continuou, agora em resposta às encomendas de teatros de Veneza, para os quais escreveu *Tancredi* e *L'italiana in Algeri*. Mas em 1815 a partida para Nápoles, para desempenhar a função de director do Teatro San Carlo, levou-o a orientar a sua criação sobretudo para a ópera séria. Até 1823 Rossini produziu para o teatro que dirigia, algumas das suas mais importantes óperas, destacando-se neste período *Otello* e *Semiramide*.

Porém, ainda que ligado ao Teatro San Carlo de Nápoles, Rossini podia continuar a compor para outros teatros, e foi nesse contexto que surgiram, nesta época, duas das suas mais famosas óperas cómicas – *Il barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola* – escritas para teatros de Roma.

### A obra

Por contrato com o Teatro Argentino de Roma, Rossini tinha que escrever duas óperas cómicas entre final de 1815 e início de 1816. A primeira, *Torvaldo e Dorliska*, estreou a 26 de Dezembro de 1815, sem grande sucesso. Terá sido nessa ocasião que o Conde Cesarini, director do teatro, entregou a Rossini o libreto de Cesare Sterbini sobre *Il barbiere di Siviglia*, ficando o compositor de terminar a ópera até ao início de Fevereiro, ou seja, pouco mais de um mês depois. O mesmo tema tinha já sido tratado, anos antes, por Giovanni Paisiello (1740-1816), compositor italiano então muito respeitado, por isso, para evitar possíveis intrigas contra a sua obra, Rossini tomou a decisão de lhe alterar o nome para *Almaviva, ossia l'Inutile Precauzione*. A partitura foi escrita em muito pouco tempo e sob grande pressão mas, surpreendentemente, esta veio a ser a mais conhecida das suas óperas. Incluindo algumas das árias mais famosas do repertório operático, *Il barbiere di Siviglia* apresenta uma música brilhante e bem-humorada, porém, uma observação mais atenta, permite descobrir nela imenso material musical já utilizado noutras óperas de Rossini, procedimento aliás bastante comum nesses dias. Por exemplo, a abertura original, que seria baseada em temas do folclore espanhol, acabou por se perder e foi substituída por outra, já usada em *Elisabetta, regina d'Inghilterra* que, por sua vez tinha já servido em *Aureliano in Palmira*.



Rossini retratado por Mayer (1820).



Pormenor da Piazza Grande, em Pesaro, numa gravura publicada na *Illustrazione Popolare* (1892)

## ***Il barbiere di Siviglia* de relance**

### **Sinfonia (Abertura)**

#### **Primeiro Acto**

##### **N.º 1**

Introdução (Fiorello, Almaviva, Coro)  
– *Piano, pianissimo*  
Cavatina (Almaviva)  
– *Ecco ridente in cielo*  
Continuação da Introdução (Almaviva, Fiorello, Coro)  
– *Ehi, Fiorello*  
Recitativo (Almaviva, Fiorello)  
– *Gente indiscreta!...*

##### **N.º 2**

Cavatina (Figaro)  
– *Largo al factotum della città!*  
Recitativo (Figaro, Almaviva, Rosina, Bartolo)  
– *Ah ah! Che bella vita!*  
Recitativo (Almaviva, Figaro, Bartolo)  
– *Povera disgraziata!*

##### **N.º 3**

Canzone (Almaviva)  
– *Se il mio nome saper voi bramate*  
Recitativo (Almaviva, Figaro)  
– *Oh cielo!...*

##### **N.º 4**

Dueto (Figaro, Almaviva)  
– *All'idea di quel metallo*  
Recitativo (Fiorello)<sup>1</sup>  
– *Evviva il mio Padrone!*

##### **N.º 5**

Cavatina (Rosina)  
– *Una voce poco fa*  
Recitativo (Rosina)  
– *Sì, sì, la vincerò*  
Recitativo (Figaro, Rosina)  
– *Oh, buon dì Signorina*  
Recitativo (Bartolo, Rosina, Berta, Ambrogio)  
– *Ah disgraziato Figaro!*  
Recitativo (Bartolo, Basilio)  
– *Ah! Barbiere d'inferno!*

##### **N.º 6**

Ária (Basilio)  
– *La calunnia è un venticello*  
Recitativo (Basilio, Bartolo)  
– *Ah che ne dite?*  
Recitativo (Figaro, Rosina)  
– *Ma bravi! Ma benone!*

##### **N.º 7**

Dueto (Rosina, Figaro)  
– *Dunque io son... tu non m'inganni?*  
Recitativo (Rosina, Bartolo)  
– *Ora mi sento meglio*

##### **N.º 8**

Ária (Bartolo)  
– *A un dottor della mia sorte*  
Recitativo (Rosina)<sup>1</sup>  
– *Brontola quanto vuoi*  
Recitativo (Berta, Almaviva)  
– *Finora in questa camera*

##### **N.º 9**

Finale I (Almaviva, Bartolo, Rosina, Berta, Basilio, Figaro, Oficial, Coro)  
– *Ehi di casa... buona gente...*

#### **Segundo Acto**

Recitativo (Bartolo)  
– *Ma vedi il mio destino!*

##### **N.º 10**

Dueto (Almaviva, Bartolo)  
– *Pace e gioia sia con voi*  
Recitativo (Bartolo, Almaviva, Rosina)  
– *Insomma, mio Signore*  
Recitativo (Bartolo, Almaviva, Rosina)  
– *Venite, signorina*

##### **N.º 11**

Ária (Rosina)  
– *Contro un cor che accende amore*  
Recitativo (Almaviva, Rosina, Bartolo)  
– *Bella voce! Bravissima!*

##### **N.º 12**

Arietta (Bartolo)  
– *Quando mi sei vicina*  
Recitativo (Bartolo, Figaro, Rosina, Almaviva)  
– *Bravo, signor Barbiere*

##### **N.º 13**

Quinteto (Rosina, Almaviva, Figaro, Bartolo, Basilio)  
– *Don Basilio!...*  
Recitativo (Bartolo, Berta, Ambrogio)  
– *Ah! Disgraziato me!...*

##### **N.º 14**

Ária (Berta)  
– *Il vecchiotto cerca moglie*  
Recitativo (Bartolo, Basilio, Rosina)  
– *Dunque voi Don Alonso, non conoscete affatto?*  
Recitativo (Bartolo, Rosina)  
– *Per forza o per amore*

##### **N.º 15**

Temporal  
Recitativo (Figaro, Almaviva, Rosina)  
– *Alfine eccoci qua*

##### **N.º 16**

Terceto (Rosina, Almaviva, Figaro)  
– *Ah! Qual colpo*  
Recitativo (Figaro, Almaviva, Rosina, Basilio, Notário, Bartolo, Oficial, Soldados)  
– *Ah disgraziati noi!*

##### **N.º 17**

Recitativo acompanhado (Bartolo, Almaviva)<sup>1</sup>  
– *Il Conte! Ah, che mai sento!...*

##### **N.º 18**

Ária (Almaviva, Coro)<sup>1</sup>  
– *Cessa di più resistere*  
Recitativo (Bartolo, Figaro, Basilio, Almaviva, Rosina)  
– *Insomma io ho tutti i torti!...*

##### **N.º 19**

Finaletto II (Figaro, Berta, Bartolo, Basilio, Rosina, Almaviva, Coro)  
– *Di sì felice innesto.*

## ***Il barbiere di Siviglia* em S. Carlos**

O espectáculo de Carnaval da Temporada de 1819 no Teatro de S. Carlos foi a ocasião para o público desta sala conhecer, pela primeira vez, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. A récita contou com a direcção do maestro José António Gomes Pinzetti e com as interpretações de Luigia Franconi (Rosina), Giuseppina Franconi (Berta), Giovanni Maria Decapitani (Conde d'Almaviva), Ercole Fasciotti (Figaro), Fabrizio Piacentini (Dr. Bartolo), Angelo Ferri (Don Basilio), Francesco Barlassina (Fiorello) e Carlo Barlassina (Oficial).

Desde então esta ópera já foi incluída em mais de setenta temporadas, com particular relevo para o período entre 1851 e 1869, durante o qual a sua presença foi anual.

<sup>1</sup> Números omitidos nesta representação embora o texto se encontre reproduzido no libreto.

## Il barbiere di Siviglia *in breve*

### El compositor

Gioachino Antonio Rossini nació el 29 de febrero de 1792 en Pesaro, ciudad italiana en la costa del Adriático. Comenzó estudiando música para agradar a su madre pero rápidamente demostró una extraordinaria aptitud musical, lo que le sirvió para entrar en el prestigioso Liceo Musicale, cuando la familia se mudó para Bolonha, en 1805.

Se convirtió en un alumno muy promisorio en varios instrumentos y también en la composición. A los 18 años abandonó la escuela e inició su brillante carrera como compositor de ópera marcada en 1812 por el éxito de *La pietra del paragone* en Milán. En menos de un año y medio Rossini había compuesto siete óperas, de las cuales sólo una no era cómica.

La producción incesante continuó, ahora como respuesta a los pedidos de teatros de Venecia, para los cuales escribió *Tancredi* e *L'italiana in Algeri*, pero en 1815 la partida para Nápoles, para desempeñar la función de director del Teatro San Carlo, lo llevó a orientar su creación sobre todo para la ópera seria. Hasta 1823 Rossini produjo para el teatro que dirigía, algunas de sus más importantes óperas, destacándose en este período *Otello* y *Semiramide*.

Sin embargo, aunque unido al Teatro San Carlo de Nápoles, Rossini podía continuar componiendo para otros teatros, y fue en ese contexto que surgieron, en esta época, dos de sus más famosas óperas cómicas – *Il barbiere di Siviglia* y *La Cenerentola* – escritas para teatros de Roma.

### La obra

Por contrato con el Teatro Argentino de Roma, Rossini tenía que escribir dos óperas cómicas entre final de 1815 e inicio de 1816. La primera, *Torvaldo e Dorliska*, se estrenó el 26 de diciembre de 1815, sin gran éxito. Habrá sido en esa ocasión que el Conde Cesarini, director del teatro, entregó a Rossini el libreto de Cesare Sterbini sobre *Il barbiere di Siviglia*, comprometiéndose el compositor de terminar la ópera hasta el inicio de febrero, o sea, poco más de un mes después. El mismo tema ya había sido tratado, años antes, por Giovanni Paisiello (1740-1816), compositor italiano muy respetado en el aquel entonces, por eso, para evitar posibles intrigas contra su obra, Rossini tomó la decisión de alterar el nombre para *Almaviva, ossia l'Inutile Precauzione*. La partitura fue escrita en muy poco tiempo y bajo gran presión pero, sorprendentemente, esta sería la más conocida de sus óperas. Incluyendo algunas de las arias más famosas del repertorio operático, *Il barbiere di Siviglia* presenta una música brillante y bien humorada, sin embargo, una observación más atenta, permite descubrir en ella inmenso material musical ya utilizado en otras óperas de Rossini, procedimiento además bastante común en aquellos días. Por ejemplo la obertura original, que sería basada en temas del folclore español, acabó por perderse, y fue sustituida por otra, ya usada en *Elisabetta, regina d'Inghilterra* que, por su vez había ya servido en *Aureliano in Palmira*.

## Il barbiere di Siviglia de relance

### Sinfonía (Obertura)

#### Primer Acto

##### N.º 1

Introducción (Fiorello, Almaviva, Coro)  
– *Piano, pianissimo*  
Cavatina (Almaviva)  
– *Ecco ridente in cielo*  
Continuación de la Introducción (Almaviva, Fiorello, Coro)  
– *Ehi, Fiorello*  
Recitativo (Almaviva, Fiorello)  
– *Gente indiscreta!...*

##### N.º 2

Cavatina (Figaro)  
– *Largo al factotum della città!*  
Recitativo (Figaro, Almaviva, Rosina, Bartolo)  
– *Ah ah! Che bella vita!*  
Recitativo (Almaviva, Figaro, Bartolo)  
– *Povera disgraziata!*

##### N.º 3

Canzone (Almaviva)  
– *Se il mio nome saper voi bramate*  
Recitativo (Almaviva, Figaro)  
– *Oh cielo!...*

##### N.º 4

Dueto (Figaro, Almaviva)  
– *All'idea di quel metallo*  
Recitativo (Fiorello)<sup>1</sup>  
– *Evviva il mio Padrone!*

##### N.º 5

Cavatina (Rosina)  
– *Una voce poco fa*  
Recitativo (Rosina)  
– *Sì, sì, la vincerò*  
Recitativo (Figaro, Rosina)  
– *Oh, buon di Signorina*  
Recitativo (Bartolo, Rosina, Berta, Ambrogio)  
– *Ah disgraziato Figaro!*  
Recitativo (Bartolo, Basilio)  
– *Ah! Barbiere d'inferno!*

##### N.º 6

Aria (Basilio)  
– *La calunnia è un venticello*  
Recitativo (Basilio, Bartolo)  
– *Ah che ne dite?*  
Recitativo (Figaro, Rosina)  
– *Ma bravi! Ma benone!*

##### N.º 7

Dueto (Rosina, Figaro)  
– *Dunque io son... tu non m'inganni?*  
Recitativo (Rosina, Bartolo)  
– *Ora mi sento meglio*

##### N.º 8

Aria (Bartolo)  
– *A un dottor della mia sorte*  
Recitativo (Rosina)<sup>1</sup>  
– *Brontola quanto vuoi*  
Recitativo (Berta, Almaviva)  
– *Finora in questa camera*

##### N.º 9

Finale I (Almaviva, Bartolo, Rosina, Berta, Basilio, Figaro, Oficial, Coro)  
– *Ehi di casa... buona gente...*

### Segundo Acto

Recitativo (Bartolo)  
– *Ma vedi il mio destino!*

##### N.º 10

Dueto (Almaviva, Bartolo)  
– *Pace e gioia sia con voi*  
Recitativo (Bartolo, Almaviva, Rosina)  
– *Insomma, mio Signore*  
Recitativo (Bartolo, Almaviva, Rosina)  
– *Venite, signorina*

##### N.º 11

Aria (Rosina)  
– *Contro un cor che accende amore*  
Recitativo (Almaviva, Rosina, Bartolo)  
– *Bella voce! Bravissima!*

**N.º 12**

Arietta (Bartolo)  
 – *Quando mi sei vicina*  
 Recitativo (Bartolo, Figaro, Rosina, Almaviva)  
 – *Bravo, signor Barbiere*

**N.º 13**

Quinteto (Rosina, Almaviva, Figaro, Bartolo, Basilio)  
 – *Don Basilio!...*  
 Recitativo (Bartolo, Berta, Ambrogio)  
 – *Ah! Disgraziato me!...*

**N.º 14**

Aria (Berta)  
 – *Il vecchiotto cerca moglie*  
 Recitativo (Bartolo, Basilio, Rosina)  
 – *Dunque voi Don Alonso, non conoscete affatto?*  
 Recitativo (Bartolo, Rosina)  
 – *Per forza o per amore*

**N.º 15**

Temporal  
 Recitativo (Figaro, Almaviva, Rosina)  
 – *Alfine eccoci qua*

**N.º 16**

Terceto (Rosina, Almaviva, Figaro)  
 – *Ah! Qual colpo*  
 Recitativo (Figaro, Almaviva, Rosina, Basilio,  
 Notario, Bartolo, Oficial, Soldados)  
 – *Ah disgraziati noi!*

**N.º 17**

Recitativo acompañado (Bartolo, Almaviva)<sup>1</sup>  
 – *Il Conte! Ah, che mai sento!...*

**N.º 18**

Aria (Almaviva, Coro)<sup>1</sup>  
 – *Cessa di più resistere*  
 Recitativo (Bartolo, Figaro, Basilio, Almaviva, Rosina)  
 – *Insomma io ho tutti i torti!...*

**N.º 19**

Finaletto II (Figaro, Berta, Bartolo, Basilio, Rosina,  
 Almaviva, Coro)  
 – *Di sì felice innesto.*

***Il barbiere di Siviglia en S. Carlos***

El espectáculo de Carnaval de la temporada de 1819 en el Teatro Nacional de S. Carlos fue la ocasión para que el público de esta sala conociera, por primera vez, *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. Las partes recitadas fueron bajo la dirección del maestro José António Gomes Pinzetti y con las interpretaciones de Luigia Franconi (Rosina), Giuseppina Franconi (Berta), Giovanni Maria Decapitani (Conde Almaviva), Ercole Fasciotti (Figaro), Fabrizio Piacentini (Bartolo), Angelo Ferri (Don Basilio), Francesco Barlassina (Fiorello) y Carlo Barlassina (Oficial). Desde entonces esta ópera ya ha sido incluida en más de setenta temporadas, con particular relevancia para el período entre 1851 y 1869, durante el cual su presencia fue anual.

***Il barbiere di Siviglia in breve*****The composer**

Gioachino Antonio Rossini was born on 29<sup>th</sup> February 1792 in Pesaro, an Italian city in the Adriatic coast. He started to study music to please his mother but soon showed an extraordinary musical aptitude which led to be admitted to the reputed Liceo Musicale, when his family moved to Bologna, in 1805.

He became a very promising student in several musical instruments as well as in composition. He left the school when he was 18 years old and started his successful career as an opera composer in 1812 with the success of *La pietra del paragone* in Milan. In less than one year and a half Rossini had composed seven operas, of which only one was not comic.

The incessant production continued, at the time, to fulfil the orders received from Venice theatres for which he wrote *Tancredi* and *L'italiana in Algeri*, but in 1815 when he left to Naples to work as the director of the San Carlo Theatre, made him turn his creation mostly to serious opera. Until 1823 Rossini produced for the theatre he was directing some of his most important operas with *Otello* and *Semiramide* as the most outstanding during this period.

However, although he was working for the San Carlo Theatre in Naples, Rossini could also continue to compose for other theatres and it was within this scope that two of his most famous comic operas appeared – *Il barbiere di Siviglia* and *La Cenerentola* – written for theatres of Rome.

**The work**

According to the contract with the Argentinian Theatre of Rome, Rossini had to write two comic operas between the end of 1815 and the beginning of 1816. The first one, *Torvaldo and Dorliska*, had its premiere on 26<sup>th</sup> December 1815, without much success. It is believed that it was at this time that Count Cesarini, director of the theatre, handed to Rossini Cesare Sterbini's libretto about *Il barbiere di Siviglia*, and the composer would have to finish the opera until the beginning of February, that is a bit more than one month later. The same theme had already been used, some years before, by Giovanni Paisiello (1740-1816), a much respected Italian composer at the time; therefore, in order to avoid possible schemes against his work, Rossini decided to alter its name to *Almaviva, ossia l'Inutile Precauzione*. The score was written in a very short time and under great pressure but, surprisingly, it became one of his most well-known operas. Including some of the most famous arias of the opera repertoire, *Il barbiere di Siviglia* has brilliant and good humoured music, however, a more attentive observation will allow us to discover that it has much musical material already used in other Rossini's operas, which was, anyway, a very common procedure in those days. For example, the original overture, which was based on themes of the Spanish folklore, got lost and was replaced by another one which had already been used in *Elisabetta, regina d'Inghilterra* which, in turn had already been used in *Aureliano in Palmira*.

<sup>1</sup> Numeros omitidos nesta representación aunque el texto se reproduza en el libreto.



## *Il barbiere di Siviglia at a glance*

### **Symphony (Ouverture)**

#### **First Act**

##### **Nr. 1**

Introduction (Fiorello, Almaviva, Coro)  
– *Piano, pianissimo*  
Cavatina (Almaviva)  
– *Ecco ridente in cielo*  
Continuation of the introduction (Almaviva, Fiorello, Chorus)  
– *Ehi, Fiorello*  
Recitative (Almaviva, Fiorello)  
– *Gente indiscreta!...*

##### **Nr. 2**

Cavatina (Figaro)  
– *Largo al factotum della città!*  
Recitative (Figaro, Almaviva, Rosina, Bartolo)  
– *Ah ah! Che bella vita!*  
Recitative (Almaviva, Figaro, Bartolo)  
– *Povera disgraziata!*

##### **Nr. 3**

Canzone (Almaviva)  
– *Se il mio nome saper voi bramate*  
Recitative (Almaviva, Figaro)  
– *Oh cielo!...*

##### **Nr. 4**

Duet (Figaro, Almaviva)  
– *All'idea di quel metallo*  
Recitative (Fiorello)<sup>1</sup>  
– *Evviva il mio Padrone!*

##### **Nr. 5**

Cavatina (Rosina)  
– *Una voce poco fa*  
Recitative (Rosina)  
– *Sì, sì, la vincerò*  
Recitative (Figaro, Rosina)  
– *Oh, buon di Signorina*  
Recitative (Bartolo, Rosina, Berta, Ambrogio)  
– *Ah disgraziato Figaro!*  
Recitative (Bartolo, Basilio)  
– *Ah! Barbiere d'inferno!*

##### **Nr. 6**

Aria (Basilio)  
– *La calunnia è un venticello*  
Recitative (Basilio, Bartolo)  
– *Ah che ne dite?*  
Recitative (Figaro, Rosina)  
– *Ma bravi! Ma benone!*

##### **Nr. 7**

Duet (Rosina, Figaro)  
– *Dunque io son...tu non m'inganni?*  
Recitative (Rosina, Bartolo)  
– *Ora mi sento meglio*

##### **Nr. 8**

Aria (Bartolo)  
– *A un dottor della mia sorte*  
Recitative (Rosina)<sup>1</sup>  
– *Brontola quanto vuoi*  
Recitative (Berta, Almaviva)  
– *Finora in questa camera*

##### **Nr. 9**

Finale I (Almaviva, Bartolo, Rosina, Berta, Basilio, Figaro, Officer, Chorus)  
– *Ehi di casa... buona gente...*

#### **Second Act**

Recitative (Bartolo)  
– *Ma vedi il mio destino!*

##### **Nr. 10**

Duet (Almaviva, Bartolo)  
– *Pace e gioia sia con voi*  
Recitative (Bartolo, Almaviva, Rosina)  
– *Insomma, mio Signore*  
Recitative (Bartolo, Almaviva, Rosina)  
– *Venite, signorina*

##### **Nr. 11**

Aria (Rosina)  
– *Contro un cor che accende amore*  
Recitative (Almaviva, Rosina, Bartolo)  
– *Bella voce! Bravissima!*

##### **Nr. 12**

Arietta (Bartolo)  
– *Quando mi sei vicina*  
Recitative (Bartolo, Figaro, Rosina, Almaviva)  
– *Bravo, signor Barbiere*

##### **Nr. 13**

Quintet (Rosina, Almaviva, Figaro, Bartolo, Basilio)  
– *Don Basilio!...*  
Recitative (Bartolo, Berta, Ambrogio)  
– *Ah! Disgraziato me!...*

##### **Nr. 14**

Aria (Berta)  
– *Il vecchiotto cerca moglie*  
Recitative (Bartolo, Basilio, Rosina)  
– *Dunque voi Don Alonso, non conoscete affatto?*  
Recitative (Bartolo, Rosina)  
– *Per forza o per amore*

##### **Nr. 15**

Temporal  
Recitative (Figaro, Almaviva, Rosina)  
– *Alfine eccoci qua*

##### **Nr. 16**

Tercet (Rosina, Almaviva, Figaro)  
– *Ah! Qual colpo*  
Recitative (Figaro, Almaviva, Rosina, Basilio, Notary, Bartolo, Officer, Soldiers)  
– *Ah disgraziati noi!*

##### **Nr. 17**

Accompanied recitative (Bartolo, Almaviva)<sup>1</sup>  
– *Il Conte! Ah, che mai sento!...*

##### **Nr. 18**

Aria (Almaviva, Chorus)<sup>1</sup>  
– *Cessa di più resistere*  
Recitative (Bartolo, Figaro, Basilio, Almaviva, Rosina)  
– *Insomma io ho tutti i torti!...*

##### **Nr. 19**

Finaletto II (Figaro, Berta, Bartolo, Basilio, Rosina, Almaviva, Chorus)  
– *Di sì felice innesto.*

## *Il barbiere di Siviglia in S. Carlos*

The Carnival show in the opera season of 1819 in *Teatro Nacional de S. Carlos* (National Theatre of S. Carlos) was the very first time that the public saw Rossini's *Il barbiere di Siviglia*. The recital was conducted by maestro José António Gomes Pinzetti and the performance of Luigia Franconi (Rosina), Giuseppina Franconi (Berta), Giovanni Maria Decapitani (Count Almaviva), Ercole Fasciotti (Figaro), Fabrizio Piacentini (Bartolo), Angelo Ferri (Don Basilio), Francesco Barlassina (Fiorello) and Carlo Barlassina (Officer).

Since then this opera has been included in more than seventy opera seasons, particularly during the period between 1851 and 1869, during which it was performed annually.

<sup>1</sup> Numbers not sung in this performance even though the text is fully reproduced in the libretto.

## Il barbiere di Siviglia *in breve*

### Le compositeur

Gioachino Antonio Rossini est né le 29 février 1792 à Pesaro, en Italie, au bord de l'Adriatique. Il commença à étudier la musique pour plaire à sa mère, mais il manifesta rapidement des dons musicaux indéniables. Lorsque sa famille partit pour Bologne en 1805, il fut admis dans le prestigieux Liceo Musicale.

Il se révéla être un élève très prometteur tant pour les instruments que pour la composition. À 18 ans, il abandonna l'école et débuta une brillante carrière en tant que compositeur d'opéra. Il obtint dès 1812 un énorme succès à Milan avec *La pietra del paragone*. En moins d'un an et demi, Rossini avait composé sept opéras, dont un opéra non comique.

Il continua à composer, mais en réponse à des commandes de théâtres de Venise pour lesquels il écrivit *Tancredi* et *L'italiana in Algeri*. Mais en 1815, son départ à Naples pour assumer le poste de directeur du Théâtre San Carlo l'amena à se consacrer surtout à l'opéra sérieux. Jusqu'en 1823, Rossini créa, pour le théâtre qu'il dirigeait, quelques-uns de ses opéras les plus importants, dont *Otello* et *Semiramide*.

Bien que lié au Théâtre San Carlo de Naples, Rossini pouvait continuer à composer pour d'autres théâtres. C'est donc pour le compte de théâtres de Rome que sont nés, à cette époque, deux de ses plus célèbres opéras comiques – *Il barbiere di Siviglia* et *La Cenerentola*.

### L'œuvre

Conformément au contrat conclu avec le Théâtre Argentino de Rome, Rossini devait écrire deux opéras comiques entre fin 1815 et début 1816. Le premier, *Torvaldo e Dorliska*, eu sa première le 26 décembre 1815, mais ne remporta pas un grand succès. Ce fut probablement à cette occasion que le Comte Cesarini, directeur du théâtre, remit à Rossini le livret de Cesare Sterbini, intitulé *Il barbiere di Siviglia*, afin qu'il lui compose un opéra jusqu'au début du mois de février, c'est-à-dire, moins d'un mois après. Le même thème avait déjà été traité quelques années auparavant par Giovanni Paisiello (1740-1816), compositeur italien alors très respecté. Afin d'éviter toute intrigue contre son œuvre, Rossini prit le parti de changer le titre en *Almaviva, ossia l'Inutile Precauzione*. La partition fut écrite en très peu de temps et sous grande tension, mais ce fut là, contre toute attente, le plus célèbre de ses opéras. *Il barbiere di Siviglia*, qui inclut quelques-unes des arias les plus connues du répertoire opératique, présente une musique remarquable et joyeuse. Cependant, une oreille plus attentive permet de découvrir que de nombreux morceaux musicaux avaient déjà été utilisés dans d'autres opéras de Rossini, procédé assez courant à cette époque. Par exemple, l'ouverture d'origine, qui s'inspirait du folklore espagnol, finit par se perdre et fut remplacée par une ouverture déjà utilisée dans *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, et avant cet opéra, dans *Aureliano in Palmira*.

## Il barbiere di Siviglia d'un coup d'oeil

### Symphonie (Ouverture)

#### Premier Acte

##### N.° 1

Introduction (Fiorello, Almaviva, Chœur)  
– *Piano, pianissimo*

Cavatine (Almaviva)  
– *Ecco ridente in cielo*

Suite de l'Introduction (Almaviva, Fiorello, Chœur)  
– *Ehi, Fiorello*

Récitatif (Almaviva, Fiorello)  
– *Gente indiscreta!...*

##### N.° 2

Cavatine (Figaro)  
– *Largo al factotum della città!*

Récitatif (Figaro, Almaviva, Rosina, Bartolo)  
– *Ah ah! Che bella vita!*

Récitatif (Almaviva, Figaro, Bartolo)  
– *Povera disgraziata!*

##### N.° 3

Canzone (Almaviva)  
– *Se il mio nome saper voi bramate*

Récitatif (Almaviva, Figaro)  
– *Oh cielo!...*

##### N.° 4

Duo (Figaro, Almaviva)  
– *All'idea di quel metallo*

Récitatif (Fiorello)<sup>1</sup>  
– *Evviva il mio Padrone!*

##### N.° 5

Cavatine (Rosina)  
– *Una voce poco fa*

Récitatif (Rosina)  
– *Sì, sì, la vincerò*

Récitatif (Figaro, Rosina)  
– *Oh, buon dì Signorina*

Récitatif (Bartolo, Rosina, Berta, Ambrogio)  
– *Ah disgraziato Figaro!*

Récitatif (Bartolo, Basilio)  
– *Ah! Barbiere d'inferno!*

##### N.° 6

Aria (Basilio)  
– *La calunnia è un venticello*

Récitatif (Basilio, Bartolo)  
– *Ah che ne dite?*

Récitatif (Figaro, Rosina)  
– *Ma bravi! Ma benone!*

##### N.° 7

Duo (Rosina, Figaro)  
– *Dunque io son...tu non m'inganni?*

Récitatif (Rosina, Bartolo)  
– *Ora mi sento meglio*

##### N.° 8

Aria (Bartolo)  
– *A un dottor della mia sorte*

Récitatif (Rosina)<sup>1</sup>  
– *Brontola quanto vuoi*

Récitatif (Berta, Almaviva)  
– *Finora in questa camera*

##### N.° 9

Premier final (Almaviva, Bartolo, Rosina, Berta, Basilio, Figaro, Officier, Chœur)  
– *Ehi di casa... buona gente...*

### Deuxième Acte

Récitatif (Bartolo)  
– *Ma vedi il mio destino!*

##### N.° 10

Duo (Almaviva, Bartolo)  
– *Pace e gioia sia con voi*

Récitatif (Bartolo, Almaviva, Rosina)  
– *Insomma, mio Signore*

Récitatif (Bartolo, Almaviva, Rosina)  
– *Venite, signorina*

##### N.° 11

Aria (Rosina)  
– *Contro un cor che accende amore*

Récitatif (Almaviva, Rosina, Bartolo)  
– *Bella voce! Bravissima!*

**N.º 12**

Arietta (Bartolo)  
 – *Quando mi sei vicina*  
 Récitatif (Bartolo, Figaro, Rosina, Almaviva)  
 – *Bravo, signor Barbieri*

**N.º 13**

Quintette (Rosina, Almaviva, Figaro, Bartolo, Basilio)  
 – *Don Basilio!...*  
 Recitativo (Bartolo, Berta, Ambrogio)  
 – *Ah! Disgraziato me!...*

**N.º 14**

Aria (Berta)  
 – *Il vecchiotto cerca moglie*  
 Récitatif (Bartolo, Basilio, Rosina)  
 – *Dunque voi Don Alonso, non conoscete affatto?*  
 Récitatif (Bartolo, Rosina)  
 – *Per forza o per amore*

**N.º 15**

Tempête  
 Récitatif (Figaro, Almaviva, Rosina)  
 – *Alfine eccoci qua*

**N.º 16**

Trio (Rosina, Almaviva, Figaro)  
 – *Ah! Qual colpo*  
 Récitatif (Figaro, Almaviva, Rosina, Basilio,  
 Notaire, Bartolo, Officier, Soldats)  
 – *Ah disgraziati noi!*

**Nº 17**

Récitatif accompagné (Bartolo, Almaviva)<sup>1</sup>  
 – *Il Conte! Ah, che mai sento!...*

**Nº 18**

Aria (Almaviva, Chœur)<sup>1</sup>  
 – *Cessa di più resistere*  
 Récitatif (Bartolo, Figaro, Basilio, Almaviva, Rosina)  
 – *Insomma io ho tutti i torti!...*

**N.º 19**

Second final (Figaro, Berta, Bartolo, Basilio,  
 Rosina, Almaviva, Chœur)  
 – *Di sì felice innesto.*

***Il barbiere di Siviglia* au Théâtre S. Carlos**

Le spectacle de Carnaval de la saison 1819 au Théâtre National S. Carlos fut l'occasion de faire connaître au public de cette salle *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. La direction musicale fut du maestro José António Gomes Pinzetti et les interprètes, Luigia Franconi (Rosine), Giuseppina Franconi (Berta), Giovanni Maria Decapitani (Comte Almaviva), Ercole Fasciotti (Figaro), Fabrizio Piacentini (Dr. Bartholo), Angelo Ferri (Basile), Francesco Barlassina (Fiorello) et Carlo Barlassina (Officier).

Depuis lors, cet opéra fut présenté pendant plus de soixante-dix saisons, mais, entre 1851 et 1969, il fut présenté chaque année.



Rosina e Bartolo (Desenhos de Émile Bayard, século XIX).

<sup>1</sup> Numéros omis dans cette représentation bien que le text soit entièrement reproduit dans le livret.

## Argumento

### Acto I

Sevilha ao amanhecer. Uma praça frente à casa do Doutor Bartolo.

O garboso Conde de Almaviva esforça-se por chamar a atenção da bela Rosina, a jovem pupila do Doutor Bartolo, com uma serenata debaixo da sua varanda. Tendo-se apaixonado por ela em Madrid, tinha-a seguido até Sevilha, onde, para conquistar o seu amor sem que a deslumbrasse com a sua condição de nobre, se faz passar por um estudante de nome Lindoro. Rosina não aparece. O Conde paga aos músicos que o acompanharam na serenata e fica à espera na praça. Aparece então Figaro, que se apresenta como «barbeiro de categoria» e alcoviteiro, sem o qual «nenhuma rapariga se casa em Sevilha». O Conde reconhece-o como sendo um seu antigo criado e Figaro oferece-lhe os seus préstimos de intermediário para conquistar Rosina, pois é o barbeiro pessoal do Doutor Bartolo e tem grande influência na casa.

Finalmente, Rosina aparece à varanda por breves instantes e deixa cair uma carta, na qual manifesta o seu interesse em conhecer Lindoro e em que se lamenta do estado de cativo em que vive dia e noite, sob o controlo tirânico do velho avarento Doutor Bartolo. Este, com efeito, prepara-se, com a ajuda de Dom Basilio, o professor de música de Rosina, para se casar com a jovem o mais rapidamente possível, a fim de poder usufruir da sua herança. Depois de uma segunda serenata acompanhada com o seu próprio bandolim, o Conde aceita os serviços de Figaro, que lhe explica os efeitos prodigiosos de uma boa bolsa com ouro. Ambos traçam um plano para introduzir o Conde na casa e libertar Rosina da vigilância do Doutor Bartolo.

Em casa do Doutor Bartolo.

Rosina confessa-se apaixonada por Lindoro e manifesta o seu firme propósito de entrar em contacto com ele. Entra Figaro e dá-lhe a conhecer a sua cumplicidade, mas tem de se esconder rapidamente pois chega o Doutor Bartolo, que suspeita de algo e interroga os criados sobre a presença do barbeiro na casa. Entra Basilio, que tinha sabido que efectivamente o Conde de Almaviva se encontrava em Sevilha. Há que conseguir que ele se vá embora o

## Argumento

### Acto I

Sevilla al amanecer. Una plaza delante de la casa del Doctor Bartolo.

El apuesto Conde de Almaviva se esfuerza por llamar la atención de la bella Rosina, joven pupila del Doctor Bartolo, mediante una serenata bajo su balcón. Habiéndose enamorado de ella en Madrid, la ha seguido hasta Sevilla, donde, para conquistar su amor y evitar deslumbrarla con su condición de noble, se hace pasar por un estudiante de nombre Lindoro. Rosina no aparece. El Conde paga a los músicos que le han acompañado en la serenata y se queda esperando en la plaza. Entonces hace su aparición Figaro, que se presenta como «barbero de calidad» y alcahuete, sin el cual «no se casa en Sevilla una muchacha». El Conde lo reconoce como un antiguo criado y Figaro le ofrece sus servicios de intrigante para conquistar a Rosina, ya que él es el barbero personal del Doctor Bartolo y tiene gran influencia en la casa.

Por fin Rosina sale al balcón durante breves instantes y deja caer una carta en la que manifiesta su interés por conocer a Lindoro y se lamenta del estado de cautividad en el que vive, día y noche bajo el tiránico control del viejo avaro Doctor Bartolo. Éste, en efecto, se dispone, con ayuda de Don Basilio, el maestro de música de Rosina, a casarse con la muchacha lo antes posible, a fin de poder disponer de su herencia. Tras una segunda serenata acompañado de su propia mandolina, el Conde acepta los servicios de Figaro, que le explica los prodigiosos efectos de una buena bolsa de oro. Ambos urden un plan para introducir al Conde en la casa y liberar a Rosina de la vigilancia del Doctor Bartolo.

Habitación en casa del Doctor Bartolo.

Rosina se confiesa enamorada de Lindoro y manifiesta sus firmes intenciones de entrar en contacto con él. Entra Figaro y le muestra su complicidad, pero tiene que esconderse rápidamente porque llega el Doctor Bartolo, que sospecha algo e interroga a los criados acerca de la presencia del barbero en la casa. Entra Basilio, que se ha enterado de que efectivamente el Conde de Almaviva se encuentra en Sevilla. Hay que hacer que el Conde se marche lo antes posible y para

## Synopsis

### Act I

Seville at dawn. A square in front of Doctor Bartolo's home.

The elegant Count of Almaviva tries hard to get beautiful Rosina's attention, Doctor Bartolo's young ward, with a serenade under her balcony. Having fallen in love with her in Madrid, he had followed her to Seville, where, in order to win over her heart without using his status of a nobleman to dazzle her, he says he is a student named Lindoro. Rosina does not show up. The Count pays the musicians that played while he serenaded her and remains waiting in the square. Then Figaro shows up introducing himself as a «barber of class» and matchmaker, without whom «no girl gets married in Seville». The Count recognizes him as having been once his servant and Figaro offers his services as an intermediary to win Rosina's favours as he is the personal barber of Doctor Bartolo and has much influence in the latter's house.

Finally, Rosina comes to the balcony for a few moments and drops a letter, in which she shows her interest in meeting Lindoro and in which she laments her fate of living in a state of captivity day and night, under the tyrannical control of stingy old Doctor Bartolo. The latter, in fact, is preparing with the aid of Don Basilio, Rosina's music teacher, to marry the young girl as soon as possible in order to get hold of her inheritance. After a second serenade in which the Count played his own mandolin, he accepts Figaro's services who explains to the Count the prodigious effects of a good pouch with gold. Both make a plan to help the Count to enter into the house and to free Rosina from Doctor Bartolo's surveillance.

At Doctor Bartolo's home.

Rosina confesses her love for Lindoro and manifests her firm intention of contacting him. Figaro walks in and tells her about his complicity but he has to hide quickly as Doctor Bartolo arrives, who suspects something is amiss and questions the servants about the barber's presence at his home. Basilio walks in as he had found out that the Count of Almaviva was in Seville. They will have to make something for him to leave as soon as possible and the best way is to

## Argument

### Acte I

Séville aux premières lueurs de l'aube. Une place devant la maison du Docteur Bartolo.

L'élégant Comte Almaviva s'efforce d'attirer l'attention de la belle Rosina, la jeune pupille du Docteur Bartolo, en chantant une romance sous son balcon. Tombé amoureux d'elle à Madrid, il la suit jusqu'à Séville où il se fait passer pour un pauvre étudiant appelé Lindor afin de la séduire sans l'éblouir avec son titre de noblesse. Rosina ne se montre pas. Le Comte paie les musiciens qui l'ont accompagné et attend sur la place. C'est alors qu'apparaît Figaro qui se présente comme «barbier-chirurgien» et entremetteur, sans qui «aucune jeune fille de Séville ne trouve de mari». Le Comte reconnaît en Figaro son ancien valet, lequel lui propose son aide pour gagner le cœur de Rosina: étant le barbier personnel du Docteur Bartolo, il a en effet grande influence dans la maison.

Rosina apparaît enfin au balcon pendant un court instant et laisse tomber un billet dans lequel elle manifeste son souhait de connaître Lindor et déplore la vie de captive qu'elle mène jour et nuit sous le contrôle tyrannique du vieil avare, le Docteur Bartolo. Celui-ci, en effet, se prépare, avec l'aide de Basilio, le maître de musique de Rosina, à s'unir à la jeune femme dans les plus brefs délais, afin de pouvoir toucher sa dot. Après une deuxième romance qu'il accompagne de sa mandoline, le Comte accepte les services de Figaro qui lui explique les effets prodigieux d'une bourse bien remplie. Ils échafaudent un plan afin d'introduire le Comte dans la maison et de soustraire Rosina à la surveillance du Docteur Bartolo.

Chez le Docteur Bartolo.

Rosina avoue être amoureuse de Lindor et manifeste la ferme intention de le contacter. Figaro apparaît et dit qu'il est son complice, mais il doit se cacher promptement car le Docteur Bartolo arrive. Celui-ci soupçonne que quelque chose se trame et demande à ses domestiques si le barbier se trouve chez lui. Basilio surgit et affirme avoir eu vent que le Comte Almaviva se trouve effectivement à Séville. Il importe donc de faire en sorte qu'il quitte la ville au plus vite

mais rapidamente possível e, para isso, o melhor é difamá-lo espalhando calúnias pela cidade. O Doutor Bartolo decide casar-se com Rosina nesse mesmo dia. Figaro, escondido, ouviu tudo e assim pode informar Rosina quanto aos planos do seu tutor, bem como declarar-lhe o amor de Lindoro. A jovem, em resposta, entrega-lhe uma carta dirigida ao seu amado. Quando Figaro sai, entra o Doutor Bartolo que, ciumento, suspeita de algum pormenor e acusa Rosina. Batem à porta. É Almaviva disfarçado de soldado que, usando um documento falso, exige a Bartolo o direito de ficar alojado em sua casa. Para criar confusão, finge-se embriagado e começa a discutir com o Doutor. Num momento de distração deste, Almaviva entrega a Rosina uma carta. Bartolo apercebe-se, mas Rosina substitui a tempo a carta por uma lista de roupa lavada. A jovem queixa-se amargamente das acusações do seu tutor e, então, Almaviva não podendo conter-se arremete, de espada em riste, contra o Doutor Bartolo, que grita por socorro. Acodem as forças da ordem pública. Quando iam prender o suposto soldado, este dá a conhecer ao Oficial a sua verdadeira condição de Conde ficando em liberdade, perante o espanto de todos.

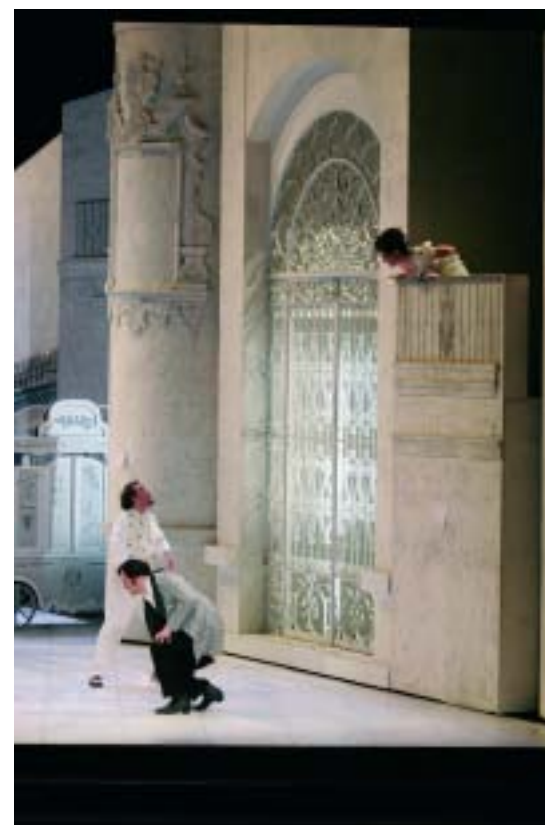
ello lo mejor es difamarlo a base de difundir calumnias por la ciudad. El Doctor Bartolo decide casarse con Rosina ese mismo día. Figaro, escondido, lo ha oído todo y puede informar a Rosina sobre los planes de su tutor, así como declararle el amor de Lindoro. La joven, en respuesta, le entrega una carta dirigida a su amado. Cuando se va Figaro entra el Doctor Bartolo, que, celoso, sospecha de cualquier detalle y acusa a Rosina. Llamam a la puerta. Es Almaviva disfrazado de soldado, que, mediante un documento falso, exige a Bartolo el derecho a ser alojado en la casa. Para crear confusión se finge borracho y comienza a discutir con el Doctor. En un momento de descuido de éste, Almaviva le entrega a Rosina una carta. Bartolo se da cuenta, pero Rosina cambia a tiempo la carta por una lista del lavado. La muchacha se queja amargamente de las acusaciones de su tutor y entonces Almaviva no puede contenerse y arremete, espada en mano, contra el Doctor Bartolo, que pide auxilio. Acude la fuerza pública. Al ir a prender al supuesto soldado, éste da a conocer al oficial su verdadera condición de Conde y queda en libertad ante el asombro de todos.

calumniate him, spreading the vilest lies throughout the city. Doctor Bartolo decides to marry Rosina in that very same day and Figaro, who is hidden, heard everything and thus could inform Rosina about her tutor's plans and reveal Lindoro's love for her. The young girl, as a reply, hands in a letter addressed to her loved one. When Figaro leaves, the jealous Doctor Bartolo enters and suspecting something accuses Rosina. Someone knocks at the door. It is Almaviva disguised as a soldier, who, using a forged document, demands from Bartolo the right to be lodged in his house. To generate more confusion he pretends to be drunk and starts to argue with the Doctor. Taking advantage of Bartolo's moment of distraction, Almaviva hands a letter to Rosina. Bartolo notes it, but Rosina quickly replaces it for a laundry list. The young girl bitterly bemoans her tutor's accusations and then, Almaviva could not stand it anymore and sword in hand advances towards Doctor Bartolo, who cries for help. Public order entities come to his aid. When they were about to arrest the so called soldier, he tells the official in charge about his true identity and remains free, much to everyone's surprise.

et la meilleure solution pour ce faire est de colporter des calomnies à son sujet. Le Docteur Bartolo décide d'épouser Rosina ce jour-même. Figaro qui, de sa cachette, a tout entendu, informe Rosina des intentions de son tuteur et lui déclare l'amour de Lindoro. La jeune femme, lui remet, en réponse, un billet à l'attention de son aimé. Figaro sort et le Docteur Bartolo apparaît aussitôt. Jaloux, il soupçonne Rosina de manigances et l'accuse. Quelqu'un frappe à la porte. C'est le Comte Almaviva déguisé en soldat qui, en montrant un faux document, exige de Bartolo le droit de loger chez lui. Pour mieux égarer les soupçons, il feint d'être ivre et devient insolent avec le Docteur Bartolo. Dans un moment de distraction de ce dernier, Almaviva en profite pour remettre un billet à Rosina. Bartolo s'en aperçoit, mais Rosina remplace à temps le billet par une liste de linge. La jeune femme se plaint amèrement des accusations de son tuteur et, Almaviva, n'en pouvant plus, dégaine son épée et la pointe vers le Docteur Bartolo qui appelle à l'aide. Les forces de l'ordre viennent à son secours. Lorsqu'elles sont sur le point d'arrêter le soi-disant soldat, celui-ci révèle à l'officier sa véritable identité et est relâché à la surprise générale.



Fotografias do ensaio antepiano (Acto I). Em cima: Luís Rodrigues (*Fiorello*), Marius Brenciu (*Conte d'Almaviva*), Coro do Teatro Nacional de São Carlos e figuração; em baixo: Franco Vassallo (*Figaro*) e figuração.



Fotografias do ensaio antepiano (Acto I). À esquerda: Franco Vassallo (*Figaro*), Marius Brenciu (*Conte d'Almaviva*) e Kate Aldrich (*Rosina*); à direita: Bruno Praticò (*Bartolo*) e Kate Aldrich (*Rosina*).



Fotografias do ensaio antepiano (Acto I). Em cima: Enrico Iori (*Basilio*) e Bruno Praticò (*Bartolo*); em baixo: Kate Aldrich (*Rosina*), Franco Vassallo (*Figaro*) e Bruno Praticò (*Bartolo*).



Fotografias do ensaio antepiano (Acto I). Em cima: Bruno Praticò (*Bartolo*), Enrico Iori (*Basilio*), Kate Aldrich (*Rosina*), Franco Vassallo (*Figaro*) e Elvira Ferreira (*Berta*); em baixo: Marius Brenciu (*Conte d'Almaviva*), Kate Aldrich (*Rosina*), Elvira Ferreira (*Berta*), Bruno Praticò (*Bartolo*), Enrico Iori (*Basilio*), Franco Vassallo (*Figaro*), Coro do Teatro Nacional de São Carlos e figuração.

## Acto II

Em casa do Doutor Bartolo.

Bartolo, sozinho, exprime de novo as suas suspeitas em relação ao suposto soldado. Batem à porta e aparece de novo Almaviva, desta vez disfarçado de professor de música. Trata-se de um novo plano de Figaro: fazer crer ao Doutor que o verdadeiro professor, Dom Basilio, estava doente e que tinha enviado este seu jovem aluno, Dom Alonso, para o substituir, e ajudá-lo no seu plano de casar com Rosina. Para o provar, entrega-lhe a carta de amor que Rosina lhe tinha feito chegar, como se a tivesse obtido por meios obscuros e quisesse utilizá-la a favor do Doutor.

Começa a aula. Enquanto cantam o rondó de *L'inutil precauzione*, a nova ópera na moda, segundo Rosina, Almaviva promete à jovem tirá-la de casa. Entra Figaro, que se dispõe a fazer a barba ao Doutor para lhe desviar a atenção. Bartolo entrega-lhe as chaves do armário onde se encontram os utensílios de barbear. Entre eles está a chave da varanda de Rosina, que Figaro habilmente subtrai. Para desgraça de todos, entra Dom Basilio, que Bartolo julgava doente. Para evitar complicações, Almaviva oferece dinheiro a Dom Basilio para que se vá embora e este aceita sem entender o que está a acontecer. Enquanto Figaro faz a barba a Bartolo, Almaviva dá instruções a Rosina: deverá estar preparada para fugir pela varanda à meia-noite em ponto. Então, o Doutor Bartolo, sempre alerta, ouve algo de suspeito na conversa entre os dois amantes e acaba por desmascarar o suposto professor de música, que foge juntamente com Figaro. Entra a criada Berta que se queixa da confusão que reina na casa. Na cena seguinte, Dom Basilio declara desconhecer completamente o tal Dom Alonso, suposto substituto seu. O Doutor Bartolo manda-o buscar o Notário para estabelecer imediatamente o contrato de casamento com a sua pupila. Basilio sai e o Doutor tem uma ideia para desacreditar o seu rival: fazer crer a Rosina que «Lindoro» e Figaro conspiram contra ela no intuito de a levar para os braços de outro: o Conde de Almaviva, como se este e Lindoro fossem duas pessoas diferentes. Para o provar, mostra ter em seu poder a carta que o falso professor de música lhe tinha entregue. Confusa e despeitada, a jovem concorda finalmente em casar com o velho tutor e confessa-lhe as intenções de Lindoro de a ir buscar nessa noite. O Doutor Bartolo decide deixar o seu rival levar por diante o plano, para o surpreender em flagrante.

## Acto II

Habitación en casa del Doctor Bartolo.

Bartolo, a solas, expresa de nuevo sus sospechas con respecto al supuesto soldado. Llamen a la puerta y se presenta de nuevo Almaviva, esta vez disfrazado de maestro de música. Se trata de un nuevo plan de Figaro: hacer creer al Doctor que el verdadero maestro, Don Basilio, se encuentra enfermo y ha enviado a este joven alumno suyo, llamado Don Alonso, para sustituirle, el cual está de su parte en el asunto de Rosina. Para demostrárselo le entrega la carta de amor que le hizo llegar Rosina, como si la hubiera conseguido por medios oscuros y quisiera utilizarla en favor del Doctor.

Comienza la lección. Mientras entonan el rondó de *L'inutil precauzione*, la nueva ópera de moda, según Rosina, Almaviva promete a la joven sacarla de la casa. Entra Figaro, que se dispone a afeitarse al Doctor para distraer su atención. Bartolo le entrega las llaves del armario donde se encuentran los utensilios para el afeitado. Entre ellas se encuentra la llave del balcón de Rosina, que Figaro sustrae con habilidad. Para desgracia de todos, entra Don Basilio, al que Bartolo cree enfermo. Para evitar dificultades Almaviva ofrece dinero a Don Basilio para que se marche, y éste acepta sin entender lo que está ocurriendo. Mientras Figaro afeita a Bartolo, Almaviva da instrucciones a Rosina: deberá estar preparada para escapar por el balcón a las doce en punto. Entonces el Doctor Bartolo, siempre alerta, oye algo sospechoso en la conversación de los amantes y acaba desenmascarando al supuesto maestro de música, que se apresura a huir junto con Figaro. Entra la criada Berta y se queja de la confusión que reina en la casa. En la siguiente escena Don Basilio declara no conocer en absoluto al tal Don Alonso, supuesto sustituto suyo. El Doctor Bartolo le envía a buscar al Notario para estipular inmediatamente el contrato de boda con su pupila. Sale Basilio y al Doctor se le ocurre una idea para desacreditar a su rival: hace creer a Rosina que «Lindoro» y Figaro conjuran contra ella para conducirla a los brazos de otro: el Conde de Almaviva, como si éste y Lindoro fuesen dos personas diferentes. Para demostrárselo se muestra en posesión de la carta que le entregó el supuesto maestro de música. En su confusión y por despecho, la muchacha accede por fin a casarse con el viejo tutor y le confiesa las intenciones de Lindoro de venir a buscarla esa noche. El Doctor Bartolo decide dejar hacer a su rival para sorprenderlo «in fraganti».

## Act II

At Doctor Bartolo's home.

Bartolo, on his own, expresses once more his suspicions regarding the so called soldier. Someone knocks at the door and it is once more Almaviva, this time disguised as a music teacher. This is a new plan from Figaro: to make the Doctor believe that the true teacher, Don Basilio, was sick and that he had sent his young pupil, named Don Alonso, to replace him, and that the latter would be on Bartolo's side regarding the plan about Rosina. To prove it, he hands the love letter that Rosina had sent him as if he had obtained it through shady actions and wanted to use it to benefit the Doctor.

The music class starts. While they sing the *L'inutil precauzione rondo*, the new trendy opera, according to Rosina, Almaviva promises her that he will take her away from that house. Figaro walks in and prepares to shave the Doctor to divert his attention. Bartolo gives him the keys of the cabinet where he keeps the shaving instruments. Among all the keys is Rosina's balcony key, which Figaro deftly removes. For everyone's disgrace, Don Basilio, who Bartolo thought was sick, walks in. To avoid any trouble, Almaviva offers money to Don Basilio so that he will leave and the latter accepts it without understanding what is going on. While Figaro shaves Bartolo, Almaviva gives instructions to Rosina: she should be prepared to escape through the balcony at midnight sharp. Doctor Bartolo, always alert, hears something suspicious in the conversation between the two lovers and ends up unmasking the supposed music teacher, who runs away together with Figaro. In walks Berta the maid who complains about the confusion in the house. In the next scene, Don Basilio declares that he does not know any Don Alonso, his supposed replacement. Doctor Bartolo sends him to fetch the Notary to establish immediately the marriage contract with his ward. Basilio leaves and the Doctor has an idea to discredit his rival: to make Rosina believe that «Lindoro» and Figaro are plotting against her with the purpose of taking her to the arms of another man: the Count of Almaviva, as if the latter and Lindoro were two different persons. To prove what he says, he shows her the love letter that the music teacher had given him. Bewildered and hurt, the young girl finally agrees to marry her old tutor and tells him about Lindoro's intentions to take her away that night. Doctor Bartolo decides to let his rival carry out his plan and to surprise him red handed.

## Acte II

Chez le Docteur Bartolo.

Bartolo, soupçonneux, s'interroge sur l'identité du soldat. Quelqu'un frappe à la porte et Almaviva apparaît de nouveau, cette fois déguisé en maître de musique. Il s'agit d'un nouveau plan de Figaro : faire croire au médecin que le vrai maître de musique, Basilio, étant souffrant, envoyait son jeune élève, Alonso, pour le remplacer et que ce dernier se rangerait à ses côtés pour le plan concernant Rosina. Pour le prouver, il lui remet le billet doux que Rosina lui avait fait parvenir, comme s'il l'avait obtenu par d'obscurs moyens et voulait l'utiliser au bénéfice du Docteur Bartolo.

La leçon commence. Alors qu'ils entonnent la *Précaution Inutile*, le nouvel opéra à la mode, selon Rosina, Almaviva promet à la jeune femme de la libérer de son geôlier. Figaro apparaît et s'apprête à raser le Docteur Bartolo afin de détourner son attention. Bartolo lui remet les clefs de l'armoire où se trouve le nécessaire à raser. Parmi les clefs du trousseau se trouve celle de la porte du balcon de Rosina que Figaro arrive habilement à subtiliser. Au grand dépit de tous, Basilio, que le Docteur Bartolo croyait souffrant, apparaît. Afin d'éviter toute complication, Almaviva offre de l'argent à Basilio pour qu'il se retire et celui-ci accepte sans vraiment comprendre ce qui se passe. Tandis que Figaro rase Bartolo, Almaviva donne des instructions à Rosina: elle doit être prête à minuit pile pour la fuite. Le Docteur Bartolo, toujours sur le qui-vive, entend quelque chose de suspect dans la conversation des deux amants et finit par démasquer le soi-disant maître de musique, qui prend la fuite avec Figaro. Berta, la servante de Bartolo, surgit et se plaint de la confusion qui règne dans la maison. Basilio déclare catégoriquement ne pas connaître cet Alonso, son soi-disant remplaçant. Le Docteur Bartolo lui demande d'aller chercher le Notaire afin d'établir sur le champ le contrat de mariage qui l'unira à sa pupille. Basilio sort et Bartolo a une idée pour déjouer les plans de son rival: faire croire à Rosina que Lindoro et Figaro conspirent contre elle dans le but de la jeter dans les bras d'un autre, le Comte Almaviva, comme si celui-ci et Lindoro étaient deux personnes distinctes. Pour le prouver, il lui montre le billet que le faux maître de musique lui a remis. Confuse et dépitée, la jeune femme accepte d'épouser son vieux tuteur et avoue que Lindoro a l'intention de venir la chercher cette nuit. Le Docteur Bartolo décide de laisser son rival poursuivre son plan afin de le surprendre sur le fait.



## Tempestade

Figaro e Almaviva entram pela varanda, molhados da chuva e levantando uma lanterna. Aparece Rosina, que exprime a sua decepção pelo engano a que pensa ter sido sujeita. O Conde revela então a sua verdadeira identidade: Lindoro e Almaviva são a mesma pessoa. Rosina fica encantada e o par volta a declarar o seu amor. Quando finalmente vão a fugir de casa, a escada de mão para descer da varanda tinha desaparecido. Ouvem-se vozes e entra Dom Basilio, acompanhado pelo Notário. Uma vez mais, o Conde consegue subornar Dom Basilio, de tal modo que o casamento entre Rosina e Almaviva se celebra imediatamente, aproveitando a presença do Notário. Uma vez casados os dois apaixonados, entra Dom Bartolo, que era quem tinha retirado a escada da varanda. Isto não fez mais do que acelerar o casamento que ele tanto queria evitar: foi de facto uma *inutil precauzione*.

## Tormenta

Entran Figaro y Almaviva por el balcón, mojados por la lluvia y elevando un farol. Aparece Rosina, que expresa su decepción por el engaño al que cree que ha sido sometida. Entonces el Conde revela su verdadera identidad: Lindoro y Almaviva son la misma persona. Rosina queda maravillada y la pareja vuelve a declarar su amor. Cuando por fin van a huir de la casa, la escalera de mano para bajar por el balcón ha desaparecido. Se oyen voces y entra Don Basilio, acompañado del Notario. De nuevo el Conde consigue sobornar a Don Basilio, de modo que la boda entre Rosina y Almaviva se celebra de inmediato, aprovechando la presencia del Notario. Una vez casados los dos amantes, entra Don Bartolo, que ha sido quien retiró la escalera del balcón. Esto no ha hecho más que acelerar el matrimonio que él quería evitar: ha sido una *inutil precauzione*.

Elena Mendoza

## Storm

Figaro and Almaviva enter the balcony, wet from the rain and carrying a lantern. Rosina shows up and expresses her deception for the deceit that she believes they played on her. The Count then reveals his true identity: Lindoro and Almaviva are the same person. Rosina is delighted and the two once again declare their love for each other. When finally, they are leaving the house, the ladder to climb down the balcony had disappeared. We hear voices and Don Basilio walks in with the Notary. Once again, the Count succeeds in bribing Don Basilio, in such a way that they get immediately wed, taking advantage of the Notary's presence. Once the two lovers are married, Don Bartolo walks in; he was the one who had removed the ladder from the balcony. His action only speeded up the wedding that he had tried so hard to prevent: in fact. It had been an *«inutil precauzione»* (*useless precaution*).

## Tempête

Figaro et Almaviva grimpent sur le balcon, trempés par la pluie, et font des signaux à l'aide d'une lanterne. Rosina apparaît et exprime sa déception car elle croit avoir été trompée. Le Comte révèle alors sa véritable identité: Lindoro et Almaviva sont une seule et même personne. Rosina est enchantée et les amoureux se livrent à des apartés passionnés. Lorsqu'ils décident enfin de fuir, l'échelle qui leur avait servi pour grimper avait entre-temps disparu. Des voix se font entendre et Basilio surgit, accompagné du Notaire. Le Comte parvient une fois encore à soudoyer Basilio. Afin de profiter de la présence du Notaire, le mariage entre Rosina et Almaviva est donc célébré. Une fois les deux amants unis par les liens du mariage, le Docteur Bartolo, qui avait fait retirer l'échelle, apparaît. Son acte n'a fait que précipiter le mariage qu'il voulait à tout prix éviter: ce fut effectivement une *Précaution inutile*.



Fotografias do ensaio antepiano (Acto II). Em cima: Marius Brenciu (*D. Alonso/Almaviva*) e Bruno Praticò (*Bartolo*); em baixo: Bruno Praticò (*Bartolo*), Elvira Ferreira (*Berta*), Kate Aldrich (*Rosina*), Marius Brenciu (*D. Alonso/Almaviva*) e figuração.



Fotografias do ensaio antepiano (Acto II). Em cima: Enrico Iori (*Basilio*), Marius Brenciu (*D. Alonso/Almaviva*), Bruno Praticò (*Bartolo*), Elvira Ferreira (*Berta*) e figuração; em baixo: Bruno Praticò (*Bartolo*), Kate Aldrich (*Rosina*) e Marius Brenciu (*D. Alonso/Almaviva*).



Fotografias do ensaio antepiano (Acto II). Em cima: Bruno Praticò (*Bartolo*) e Kate Aldrich (*Rosina*); em baixo: Kate Aldrich (*Rosina*), Marius Brenciu (*Conte d'Almaviva*) e Franco Vassallo (*Figaro*).



Fotografias do ensaio antepiano (Acto II). Em cima: Figurante (*Notário*), Enrico Iori (*Basilio*), Franco Vassallo (*Figaro*), Kate Aldrich (*Rosina*) e Marius Brenciu (*Conte d'Almaviva*); em baixo: Bruno Praticò (*Bartolo*), Franco Vassallo (*Figaro*), Kate Aldrich (*Rosina*), Marius Brenciu (*Conte d'Almaviva*), Elvira Ferreira (*Berta*), Coro do Teatro Nacional de São Carlos e figuração.



Emilio Sagi

### O Triunfo da Cor

Quando comecei a trabalhar no *Il barbiere di Siviglia*, tive sempre em mente que, ao ver o espectáculo, o público se apercebesse da genialidade da música de Rossini e de que foi dela que nasceu o projecto teatral. E assim, o cenário vai surgindo com a música da Abertura, vai emergindo da obscuridade, do vazio, do nada. Concebi a ópera como se fosse um quebra-cabeças delicado, no qual cada cena está montada como num *sketch*, formando uma espécie de mosaico unido pelo trepidante ritmo poético da música, perceptível ao longo de toda a ópera.

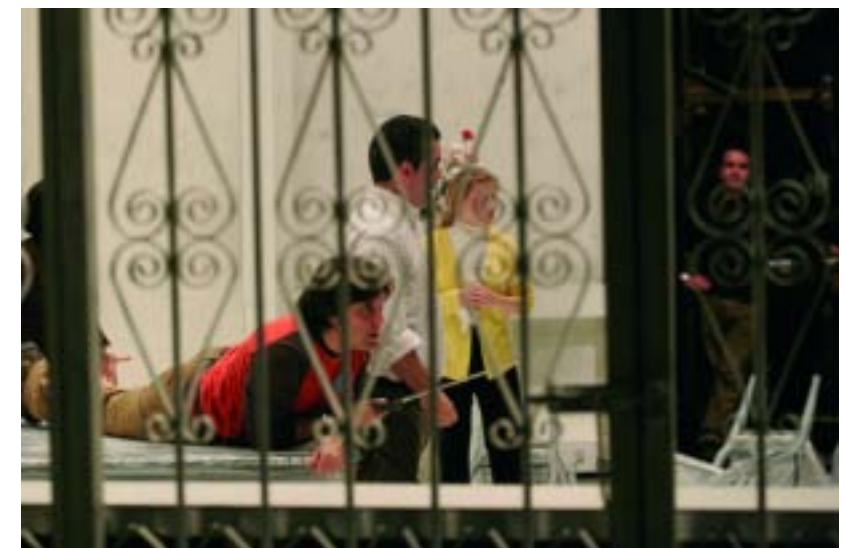
Embora a época da trama não esteja reflectida de maneira explícita, toda a cenografia remete para o século XVIII, quando o obscurantismo do *Ancien Régime* dá lugar à erudição, exibindo o germe da revolução burguesa. Este momento de instabilidade levou-me a conceber a obra como uma engenhosa *folle organisée*, na qual tudo se move, nada é definitivo, incluindo o cenário que se forma e transforma constantemente perante os olhos do público. Neste sentido, quis diferenciar claramente o mundo das personagens ancoradas no passado, a preto e Branco, do mundo das que tentam alcançar a sua própria liberdade, tal como Rosina, que com a sua rebeldia vai introduzindo na cena uma nota de cor. A vitalidade, o bulício e a espontaneidade da «gente da rua» andaluza, com as suas sevilhanas e o seu gesticular inspirado no flamenco, são evocadas ao longo de toda a ópera.

Com o triunfo do amor vai-se rompendo a bicromia da cena, dando lugar a uma progressiva emergência das cores até à apoteose final. Os felizes enamorados partem num balão de ar quente, artefacto inseguro que voa na imensidade do céu, simbolizando a fragilidade dessa liberdade sonhada. Porque na obra de Beaumarchais que se seguiu, a rotina do casamento e as infidelidades do Conde Almaviva irão sufocar este amor idílico e celebrado: o balão terá de pousar, de novo, em terra.

(texto publicado na edição em DVD  
de *Il barbiere di Siviglia*)



Emilio Sagi durante os ensaios da ópera (em baixo com Luís Rodrigues).



Emilio Sagi dando indicações aos cantores Enrico Iori (*Basilio*), Filippo Morace (*Bartolo*), Luís Rodrigues (*Figaro*), Natalia Gavrilan (*Rosina*) e Elvira Ferreira (*Berta*). Em baixo: Mário João Alves (*Almaviva*), Luís Rodrigues (*Figaro*) e Natalia Gavrilan (*Rosina*).

David Cranmer

I

**Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais e  
*Le Barbier de Séville***

A dramaturgia constituía apenas uma parte de uma vida de actividade proteica, mas uma parte próxima e cara à sua alma, algo que tinha de fazer, uma expressão essencial da sua personalidade. Era igualmente, em diversas alturas ou em simultâneo, artesão, cortesão, músico, financeiro, diplomata, mercador e dono de navios, traficante de armas, agente secreto, editor, litigante, polemista em grande escala: conhecia os extremos de sucesso e insucesso, riqueza e pobreza, popularidade e rejeição, a vida intensa de Paris e a frustração do exílio, a liberdade de palácios e o constrangimento de prisões.

John Wood<sup>1</sup>

Um homem das mais variadas habilidades e fortunas, Pierre-Augustin Caron nasceu em Paris a 24 de Janeiro de 1732. Foi o sétimo de dez filhos de um pai originalmente calvinista que se tornou católico, um militar que se tornou relojoeiro, um provinciano radicado na capital francesa, adepto das novas descobertas e invenções da Idade das Luzes, mas ao mesmo tempo conhecedor e amador da literatura e da música. Não é difícil ver a quem saiu o filho nem perceber como durante a sua adolescência, sendo tão parecido com o seu pai, tenha entrado em conflito com este.

Aos dezoito anos fugiu de casa, mas, graças à intervenção da sua mãe, voltou e começou a trabalhar como relojoeiro com o pai. Tendo inventado um novo mecanismo para relógios, reclamado como seu por um tal Lepaute, mestre relojoeiro e relojoeiro da Corte,

Pierre-Augustin escreveu o primeiro dos seus muitos ensaios polémicos, defendendo de uma forma cuidadosa mas com um estilo brilhante e espirituoso a sua própria reclamação. O seu protesto foi deferido pela Academia de Ciências e o jovem de 22 anos foi nomeado não apenas mestre relojoeiro mas igualmente relojoeiro do Rei, Luís XV. Casou-se com a viúva rica do seu antecessor neste cargo e tomou o apelido de Beaumarchais – o nome de uma propriedade da sua mulher. Infelizmente, este casamento pouco durou. Com a separação, Beaumarchais perdeu grande parte do seu apoio financeiro e foi obrigado a entrar numa série de duradouros processos litigiosos com a família da sua mulher.

Em 1757 começou a aproveitar outros dos seus talentos na corte. Foi nomeado professor de harpa das quatro filhas do Rei, começando daí a organizar entretenimentos de diversos tipos na corte. Comprou um dos secretariados da Casa Real, em 1761, o que lhe concedeu o direito formal à condição de nobre. Tendo aceite o cargo de guardião da tapada real, em 1763, exercia, por inerência do seu ofício, funções judiciais. Durante cerca de vinte anos, mesmo quando ele próprio entrou em conflito com a judiciária real, continuou a exercer as suas próprias funções judiciais, exceptuando apenas os períodos em que se encontrava no estrangeiro.

A primeira destas ausências deu-se em 1764, quando se deslocou a Espanha, oficialmente para vindicar a sua irmã, abandonada em Madrid por um escritor espanhol, chamado Clavijo. Este caso, nas mãos polémicas de Beaumarchais, tornou-se rapidamente uma *cause célèbre*, conhecida por toda a Europa. Goethe, em Weimar, e Marsollier, em Paris, por exemplo, aproveitaram aspectos desta história em peças teatrais. O próprio Beaumarchais adaptou alguns episódios para serem incluídos na sua primeira peça, *Eugénie*.

No entanto, o caso da sua irmã não foi mais do que um subterfúgio para disfarçar os seus verdadeiros objectivos em Espanha: por um lado, o desenvolvimento de um projecto gigantesco de tráfico de escravos para a colónia espanhola de Louisiana

«Hoje em dia, o que não vale a  
pena dizer, canta-se.»

(*Le Barbier de Séville*, Acto I, Cena 2)

<sup>1</sup> Na introdução da sua tradução inglesa: *Beaumarchais: The Barber of Seville and the Marriage of Figaro*, Harmondsworth, Penguin, 1964; p. 11. A tradução portuguesa desta citação e das restantes ao longo deste texto são do presente autor.

e a importação de tabaco desta mesma colónia; por outro, para apoiar a Coroa Francesa no abastecimento de armas ao exército espanhol e fornecer ao herdeiro do trono espanhol uma amante francesa, que iria ser um instrumento da política francesa. Se estes projectos secretos acabaram por ser infrutíferos, Beaumarchais ganhou, pelo menos, com esta estadia na Península Ibérica um conhecimento próximo dos costumes e mentalidades espanhóis, matéria-prima para a sua produção dramática.

A estreia absoluta de *Eugénie*, um drama sentimental, realizou-se em Paris, na Comédie Française, em 1767. Após um acolhimento inicialmente hostil, o autor introduziu apressadamente uma série de alterações, que resultaram numa calorosa recepção por parte do público. Dois anos mais tarde, uma versão inglesa, do actor-dramaturgo David Garrick (1717/79), foi posta em cena em Londres com grande êxito, sob o título de *The School for Rakes*. Adaptada como libreto de ópera em três actos por Giuseppe Foppa (1760-1845), com música de Sebastiano Nasolini (1768?-ca. 1800), foi estreada como *Eugenia* no Teatro San Benedetto, em Veneza, na temporada de Carnaval de 1792. Esta ópera foi representada em Lisboa, no Teatro de S. Carlos, a 17 de Dezembro de 1794, para celebrar o aniversário natalício da Rainha D. Maria I, sob a direcção de António Leal Moreira.

O ano de 1770 foi um ano desastroso para Beaumarchais. Estreou-se a sua peça *Les Deux Amis ou le négociant de Lyon*, mas foi um fracasso. A sua segunda mulher, com quem casara havia dois anos, faleceu e o filho deste casamento sobreviveu apenas poucos meses. O seu consócio nos seus vários negócios, conhecidos e secretos, faleceu igualmente, deixando dívidas a Beaumarchais e a outros. O litígio que se seguiu entre ele e o executor testamentário, segundo o qual era Beaumarchais que devia montantes enormes ao seu consócio, durou vários anos altamente publicitados. Outros seus inimigos que por outros motivos julgavam possuir razões de queixa contra ele, iniciavam igualmente processos. A certa altura foi privado de todos os seus bens,

declarado um criminoso pelo Parlamento e mandado para a prisão, precisamente (e se calhar por isso mesmo) num dos pontos mais críticos do principal processo judicial em que estava envolvido. Embora a sua posição no processo instigado pelo executor do seu falecido consócio tenha acabado por ser vindicada e as suas acusações de corrupção contra o juiz deste processo tenham sido reconhecidas como comprovadas, foi apenas em 1778 que foi reabilitado.

*Le Barbier de Séville* foi completado, na sua versão original, em 1772, como *opéra comique*, isto é, uma peça teatral declamada com canções mais ou menos elaboradas. Contudo, a desagradável situação pessoal de Beaumarchais, no seu auge nesta conjuntura, dificultou qualquer tentativa de o encenar. Foi recusado pela Opéra Comique. O autor reescreveu-o como peça declamada em cinco actos, conseguindo obter a aprovação necessária da Real Mesa Censória para esta nova versão. No entanto, foi precisamente nesta altura que foi encarcerado, não conseguindo, assim, avançar mais. Quando saiu da prisão, a peça foi proibida pelas autoridades, que receavam (com razão) críticas sociais, sobretudo contra o sistema judicial.

Após uma missão secreta em Inglaterra, em nome da Coroa Francesa, Beaumarchais regressou em princípios de 1775 a Paris, onde reviu mais uma vez a sua peça. Foi estreada a 23 de Fevereiro na Comédie Française e muito mal recebida. O crítico Bachaumont descreveu-a como «uma parada aborrecida, uma farsa insípida, indigna do Teatro francês.» Segundo outro, estava «repleta de gracejos banais, brincadeiras descaradas, e mesmo de ideias repreensíveis.» Tal como *Eugénie*, foi reescrita apressadamente, numa versão em quatro actos (o texto que hoje em dia conhecemos), e reposta em cena dois dias mais tarde. O sucesso foi imediato. Nas palavras de Mme. du Deffand, no dia seguinte, «Na estreia recebeu assobios. Ontem teve um êxito estrondoso.» Nas palavras de outro crítico, «Não temos medo de dizer que esta peça deve ser posta ao lado das melhores farsas de Molière.»<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Todas as citações deste parágrafo se encontram na edição de *Le Barbier de Séville*, Paris, Librairie Marcel Didier, 1960; p. 10.

Em Maio do ano seguinte *Le Barbier* foi produzido em Leipzig, em tradução alemão, de G. F. W. Grossman (ca. 1745-96), e com música de Friedrich Benda (1752-92). Esta versão, bastante popular, continuou a ser representada no século XIX. Demorou pouco mais para chegar a Londres, onde foi representado em 1777 como *The Spanish Barber*, numa tradução inglesa de George Colman (1732-94) e música de Samuel Arnold (1740-1802). Em 1780 foi representada, na língua original, na corte russa, em S. Petersburgo, onde agradou bastante à Rainha Catarina. Dois anos mais tarde, na mesma corte, foi estreada a ópera cómica *Il barbiere di Siviglia*, com libreto de Giuseppe Petrosellini (1727-99?) e música de Giovanni Paisiello (1740-1816). Esta versão, bastante próxima do texto original, mantendo algumas secções quase *verbatim*, com música do mais alto calibre da parte do seu compositor, iria ser uma das óperas mais populares das duas últimas décadas do século XVIII, continuando a ser representada com frequência até à década de 1810, quando a nova versão de Sterbini e Rossini a eclipsou. Em Lisboa foi estreada no Verão de 1791 no Teatro da Rua dos Condes e repetida no Teatro de S. Carlos na temporada de 1796/7 senão antes. A última produção conhecida no Teatro de S. Carlos realizou-se em Novembro de 1810. Da popularidade da ópera de Rossini falaremos adiante.

Mas o que foi, exactamente, que entusiasmou tanto o público, continuando ainda hoje em dia a encantá-lo? A sua originalidade, talvez? À primeira vista, pelo menos, não parece. Foi reconhecido desde sempre que *Le Barbier de Séville* deve bastante a Molière (1622-73), sobretudo a *L'École des femmes*. As personagens, por exemplo, são, no fundo, iguais: um homem de idade que quer casar com a sua pupila; esta, que está presa na sua casa; um jovem que apesar de tudo consegue namorar com ela. O enredo em ambas as peças é constituído basicamente por uma série de tentativas do jovem de entrar em casa da namorada, terminando com o feliz casamento dos jovens e a frustração do velho.

No entanto, Beaumarchais, apesar de aproveitar este enquadramento, vai muito para além de Molière. Deixando de lado, por um momento, a figura central do barbeiro, Figaro, todas as restantes figuras principais são muito mais reais, muito menos caricaturadas. Em determinados momentos, Figaro descreve cada uma delas. Ao falar com o Conde Almaviva, do Doutor Bartholo, na cena quatro do primeiro acto, diz:

Ele é um jovem velhote, gordinho e baixinho, grisalho, manhoso, tosquiado, sem entusiasmo, bisbilhoteiro, mexeriqueiro, que choraminga e resmunga ao mesmo tempo. [...] Bruto, forreta, excessivamente amoroso e ciumento da sua pupila, que o odeia até à morte.

e de D. Bazile:

Um pobre diabo que ensina música à sua pupila [isto é, a do Dr. Bartholo], obcecado pela sua arte, velhaco, necessitado, bajulador por um tostão, de quem é fácil aproveitar [...]

Na primeira cena do segundo acto, a conversar com Rosine, Figaro identifica Lindoro (o Conde disfarçado) como:

Um jovem parente meu, um rapaz bastante promissor; inteligente, sensível, habilidoso e bem parecido.

enquanto, sem a nomear directamente, descreve a própria Rosine como:

[...] a menina mais bonita, doce, terna, encantadora, mesmo irresistível. Tão lesta, tão elegante, braços tão bem formados, lábios tão rosados. E as mãos, as bochechas, os dentes, os olhos!...

Através destas descrições as figuras de Bartholo e Bazile, em especial, tornam-se bastante vivas mas, ao mesmo tempo, são, de certa forma, «assassinadas».



Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais retratado por Marc Nattier.

Bartholo não é um mero velho pateta, fácil de enganar, por quem se possa, até certo ponto, sentir uma certa empatia, mas um maquinador malvado, manhoso que nem uma raposa; Bazile não é apaixonado pela sua arte, uma atitude louvável, mas sim obcecado; não apenas necessitado e merecedor da nossa caridade, mas sim sem qualquer escrúpulo quanto à forma de ganhar dinheiro. Se Bartholo exige toda a esperteza de Rosine e de Figaro para o vencer, Bazile, o seu aparente aliado, tornar-se-á o seu ponto de fraqueza mais acessível.

No entanto, a maior diferença entre a peça de Molière e a de Beaumarchais é o próprio protagonista, Figaro, o barbeiro de Sevilha. Uma criação original e única, derivada, sem dúvida, dos muitos criados espertos desde o teatro da Antiguidade até à *Commedia dell'Arte*, Figaro não é apenas esperto. É infatigável, de extraordinária versatilidade, respeitoso quando serve o seu objectivo (no serviço do Conde), cheio de si próprio quando não, absolutamente leal aos de quem ele gosta, implacável contra os seus inimigos. De facto, tal e qual como o próprio Beaumarchais na vida real. E pela mesma razão que admiramos a sua criação, devemos admirar o seu autor.

*Le Barbier de Séville* é, no entanto, mais do que uma peça com personagens vivas e um enredo bem concebido. Trouxe uma nova espécie de diálogo ao teatro francês, também mais viva, por ser mais real. Não há «monólogos interactivos», cada um com um princípio, meio e fim, mas sim intervenções mais curtas, às vezes interrompidas, sempre ao serviço da eficácia de expressão e do desenrolar da acção.

Quer no seu tempo, quer para nós, dois séculos e meio mais tarde, um dos aspectos mais atraentes de *Le Barbier de Séville* é a frequência de aforismos e observações críticas dos costumes, atitudes e crenças da época do seu autor. Beaumarchais faz referência, no geral, a comportamentos que considera injustos. Figaro, por exemplo, pergunta ao Conde «É que se quer que os pobres não tenham defeitos?» (Acto I, Cena 2). Pois era habitual, nesta época (e ainda hoje em dia) aqueles que estão no poder culparem os pobres e necessitados por todos os males da sociedade (serão criminosos, marginais, bêbedos/drogados, etc., etc.). Por outro lado, o famoso discurso de Bazile sobre a calúnia (Acto II, Cena 7), inspiração das duas

árias extraordinárias de Paisiello e de Rossini sobre este tema, não era mais do que uma exposição de como o próprio Beaumarchais sofrera deste mal. Ironicamente, tomando em conta a sua tentativa de se envolver no tráfico de escravos, Beaumarchais põe na boca de Rosine um pequeno discurso contra a escravidão: «A minha desculpa reside na minha infelicidade: sozinha, presa, sujeita à perseguição de um homem que odeio, constitui um crime procurar escapar da escravidão?» (Acto I, Cena 3)

Atitudes conservadoras face aos benefícios do Século das Luzes foram outro alvo de ataque. Bartholo caracteriza o seu século como um «século bárbaro». Para ele, produziu «Disparates de toda a espécie! A liberdade de pensar, a força da gravidade, a electricidade, a tolerância, a inoculação, a quinina, a enciclopédia, o *drame...*» (Acto I, Cena 3). Este último é uma referência ao novo género de drama criado por Diderot (1713-84), para substituir a tragédia clássica. Beaumarchais atribuiu o fracasso de *Les Deux Amis* à não-aceitação deste género da parte do público. Rosine, pelo contrário, defende a modernidade.

Contudo, as críticas mais virulentas foram dirigidas contra o sistema judicial e a corrupção endémica de que Beaumarchais fora alvo. É Bazile, à procura do dinheiro, como sempre, que explica, numa metáfora musical, como o ouro «resolve» qualquer injustiça:

E um casamento desigual, um julgamento iníquo, uma cunha patente são dissonâncias na harmonia da boa ordem, que se devem preparar e resolver com o acorde perfeito do ouro. (Acto II, Cena 8)

Por outro lado, julgaríamos inaceitável hoje em dia (e Beaumarchais deve ter percebido isto no seu próprio tempo) o que Bartholo diz ao seu criado La Jeunesse acerca do acesso à justiça «O que tem a justiça a ver convosco miseráveis? Sou o vosso amo, eu, por ter sempre razão.» (Acto II, Cena 7)

Beaumarchais quer que a justiça seja pelo bem público e pela felicidade pessoal. Nas palavras do Conde, interrompidas por Figaro:

O Conde: Castigar um patife e assim tornar-se feliz...  
Figaro: É fazer justiça simultaneamente pelo bem público e privado. (Acto I, Cena 4)



Em resumo, como aprendemos com o Conde, quase no fim da peça, «Os verdadeiros magistrados são o apoio de todos os oprimidos.» (Acto IV. Cena 8). Foi esta, sem dúvida, a intenção de Beaumarchais durante os vinte anos que exerceu funções judiciais.

Nos anos que seguiram *Le Barbier de Séville*, Beaumarchais escreveu mais duas peças com Figaro como personagem central, *Le Mariage de Figaro*, em 1784, e *La Mère Coupable*, em 1792. A primeira, uma comédia como *Le Barbier*, foi o grande êxito que conhecemos, a fonte da obra-prima de Mozart; a última, um *drame*, nunca encontrou grande sucesso. Para além dos seus esforços como dramaturgo, o autor ainda encontrou tempo para apoiar os Estados Unidos da América, na sua guerra de independência contra Inglaterra, como traficante de armas. Até à sua morte em Paris, a 18 de Abril de 1799, houve outras peripécias, alegrias e desgraças, como as de Figaro, demasiado numerosas para se contar aqui.

Victor Hugo, no prefácio de *Cromwell*, editado em 1827, com a vantagem de conhecer toda a obra de Beaumarchais e a passagem de duas gerações, tempo suficiente para chegar a uma perspectiva equilibrada, considerou serem os três grandes génios característicos do Teatro francês, Corneille, Molière e Beaumarchais. Mas Beaumarchais ultrapassou os seus dois colegas na sua luta infatigável pela justiça, quer na sua produção literária, quer na sua própria vida.

«Se confiar em toda a gente,  
terá uma mulher em casa que o engana,  
amigos que abusam,  
e criados para os ajudar.»  
(*Le Barbier de Séville*, Acto II, Cena 4)

## II

### **Almaviva, ossia L'inutile precauzione (Il barbiere di Siviglia) no seu contexto**

O ano era 1815, a data 26 de Dezembro e o local Roma. No fim do dia, o Teatro Valle encontrava-se cheio de gente, farta ainda das comemorações do Natal, com grandes expectativas, na inauguração da temporada de Carnaval. Ir-se-ia estrear uma ópera com o primeiro libreto de um jovem poeta amador romano, Cesare Sterbini (1784-1831), e música da nova estrela, Gioachino Rossini (1792-1868). Este, tendo iniciado a sua carreira como compositor de óperas aos 18 anos com *Il cambiale di matrimonio* (Veneza, Teatro S. Mosè, 1810), com vários êxitos já obtidos, estabelecera-se em 1813 como o mais prestigiado compositor de ópera então vivo, quer no género sério, com *Tancredi* (Veneza, Teatro La Fenice), quer no cómico, com *L'italiana in Algeri* (Veneza, Teatro S. Benedetto). Chegava de Nápoles, onde a sua 15.<sup>a</sup> ópera, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, havia sido um estrondoso sucesso. Estreada a 4 de Outubro de 1815, foi a primeira da sua série de óperas compostas para o Teatro di S. Carlo e a voz de Isabella Colbran, a sua futura esposa, a qual, no seu conjunto, iria estabelecer os paradigmas para o *melodramma* oitocentista, para as obras-primas de Donizetti, Bellini e Verdi.

Contudo, no Teatro Valle, nem tudo correu bem. A ópera, *Torvaldo e Dorliska*, uma ópera semi-séria, não agradou ao público. No envelope da carta dirigida a sua mãe para lhe dar notícias da estreia, Rossini desenhou um frasco para prevenir do *fiasco* que havia sido – um frasco mais pequeno, porém, do que o desenhado na carta correspondente do ano anterior, após a estreia catastrófica de *Sigismondo*, em Veneza, a 26 de Dezembro de 1814. *Torvaldo e Dorliska* foi rapidamente substituída pela farsa *L'inganno felice*, que havia já obtido bastante sucesso no norte do país.

Onze dias antes deste revés, a 15 de Dezembro, Rossini assinara um contrato com o Duque Francesco Sforza-Cesarini para fornecer uma nova ópera para o Teatro di Torre Argentina, do qual era dono e empresário. Este encomendou ao poeta Jacopo Ferretti (futuro autor do libreto de *La Cenerentola*) um texto para uma *opera buffa*, mas o enredo do libreto

que elaborou era fraco e nem o Duque nem Rossini quis avançar. Apesar do fracasso de *Torvaldo e Dorliska*, resolveram recorrer a Sterbini. Segundo Stendhal, na sua *Vie de Rossini*, a ideia de adaptar *Le Barbier de Séville*, de Beaumarchais, foi do empresário. Tendo sido concebida originalmente como uma *opéra comique*, esta peça possuía intrinsecamente excelentes oportunidades musicais, mesmo na versão revista como peça declamada. Tinha, no entanto, um problema. Entre as várias versões musicadas subsequentes, Giovanni Paisiello havia criado uma ópera, estreada em S. Petersburgo, em 1782, considerada uma obra-prima pelo público e ainda popular trinta e tal anos mais tarde. Paisiello continuava vivo em Nápoles, onde se contava, com outros conservadores que queriam manter paradigmas e tradições do século anterior, entre os críticos das novidades rossinianas. Rossini venerava sinceramente Paisiello e outros mestres da sua geração e não desejava alienar o público. Por outro lado, percebeu logo de início as potencialidades de uma ópera baseada na peça de Beaumarchais.

Tudo foi feito para acalmar todas as hostilidades, quer da parte do público, quer da do próprio Paisiello. Enquanto o libreto de Petrosellini usado por Paisiello se mantivera bastante fiel à estrutura e, muitas vezes à letra, do original, Sterbini introduziu algumas alterações de fundo. Acrescentou intervenções de coros, por exemplo, no *Introduzione* e no final do primeiro acto; substituiu os dois criados originais pela criada Berta; cortou bastante. Ironicamente, embora por vezes bastante longe do texto do original, consegue manter o espírito de vitalidade da comédia de Beaumarchais bastante melhor do que o texto de Petrosellini. Sterbini começou a trabalhar no seu libreto a 18 de Janeiro de 1816, entregando o primeiro acto no dia 25 e o segundo no dia 29.

Rossini, por sua vez, entregou o primeiro acto no dia 6 de Fevereiro, escrevendo, entretanto, uma carta a Paisiello, com o intuito de o apaziguar antecipadamente. Como relata Stendhal, no capítulo XVI da sua *Vie de Rossini*:

[Rossini] escreveu apressadamente uma carta a Paisiello, que vivia nessa altura em Nápoles; e o velho *maestro*, que não era completamente alheio a um sentido de humor algo malévolo



Fachada do Teatro La Fenice

e que, para além disso, era mortalmente ciumento do sucesso de *Elisabetta*, escreveu-lhe uma resposta bastante educada, exprimindo a sua sincera aprovação do gosto estético demonstrado pela Polícia Papal [por ter autorizado o uso deste texto]. Não pode haver dúvidas de que Paisiello contava com um fracasso retumbante e catastrófico.

Mas uma catástrofe houve, ainda maior e de uma forma completamente imprevisível. O patrono e empresário, o Duque Sforza-Cesarini, sofreu uma trombose, falecendo na noite de 6 para 7 de Fevereiro. Tinha apenas quarenta e quatro anos de idade. Houve pouco tempo para luto. Os contratos continuavam em vigor, e a viúva e filhos precisavam do rendimento das receitas da ópera. A empresa foi assumida por Nicola Ratti, com o apoio prático de todos os envolvidos na produção.

Querendo apaziguar os adeptos de Paisiello, o empresário resolveu alterar o título da ópera para *Almaviva, ossia L'inutile precauzione*, elaborando igualmente uma espécie de apologia, publicada como prefácio do libreto impresso:

A comédia do Senhor Beaumarchais intitulada *O Barbeiro de Sevilha, ou A Inútil Precaução*, será apresentada em Roma, adaptada como *dramma comico* sob o título de *Almaviva, ou a Inútil Precaução*, assim com o intuito de convencer o público plenamente dos sentimentos de respeito e veneração que animam o criador da música do presente *dramma* para com o muito célebre Paisiello, que tratou deste assunto sob o título original.

Solicitado para que assumisse a mesma difícil tarefa, o senhor *maestro* Gioachino Rossini, desejando não merecer a acusação de uma rivalidade temerária com o imortal compositor que o antecedeu, pediu especificamente que *O Barbeiro de Sevilha* fosse versificado completamente de novo com o acréscimo de situações que permitissem a introdução de novas árias, pedindo adicionalmente que tomassem em consideração o gosto teatral moderno, tão alterado desde a época em que o famoso Paisiello compôs a sua música.

Como era de prever, todas as precauções foram inúteis. Esteve presente uma *claque* de *Paisiellisti* na estreia absoluta, a 20 de Fevereiro. Apesar de um elenco de grande qualidade – o célebre tenor Manuel Garcia (*Almaviva*), pai das futuras estrelas Maria Malibran e Pauline Viardot, Geltrude Righetti-Giorgi (*Rosina*), uma amiga de infância do compositor, Luigi Zamboni (*Figaro*), Bartolomeo Botticelli (*Dr. Bartolo*), Zenobio Vitarelli (*D. Basilio*), Elisabetta Loyselet (*Berta*) e Paolo Biagelli (*Fiorello*) – à ópera nunca iria ser dada qualquer hipótese de sucesso. O primeiro acto correu mal. Não se chegou a terminar o segundo. Tal como aconteceu à peça que a inspirou, foi na segunda *récita* que esta ópera foi calorosamente recebida, dando assim início ao mais duradouro êxito do compositor. Na produção original, realizaram-se sete *récitas* antes do encerramento do Teatro para a época penitencial de Quaresma.

A partir da produção dada em Bolonha em Setembro de 1816, o título reverteu para *Il barbiere di Siviglia*. As primeiras representações desta ópera no estrangeiro realizaram-se em 1818 em Londres e em Barcelona. No ano seguinte, chegou a Paris, Munique, Madrid e Nova Iorque. A estreia lisbonense teve lugar igualmente em 1819, provavelmente no mês de Abril, no Teatro de S. Carlos. Foi executada em 1821 no Teatro de S. João, no Rio de Janeiro, onde a família real portuguesa ainda residia, como consequência das invasões francesas, e no Teatro de S. João, no Porto, em 1822.

## Curiosidades...

1 – Paolo Biagelli (*fl.* 1804-25), o *Fiorello* da produção original foi contratado para o Teatro de S. João, no Porto, de 1820 a 1822, onde cantou papéis menores em várias óperas de Rossini. Se cantou o papel de *Fiorello* na produção de 1822 é desconhecido (embora provável), visto que o libreto desta produção não indica o intérprete.

2 – Para Paolo (Pablo) Rosich (*fl.* 1807-23), um *basso buffo* de antecedentes espanhóis, Pietro Romani compôs a ária «*Manca un foglio*», para substituir a ária original e demasiado difícil, na produção realizada no Teatro alla Pergola, em Florença, em Novembro de 1816. Esta ária tornou-se uma substituição normal, impressa em bastantes edições. Rosich cantou no Teatro de S. Carlos de 1820 a 1822, mas não existe qualquer registo de uma *récita* de *Il barbiere di Siviglia* neste Teatro durante estes anos.



Postais da colecção do autor



3 – O célebre barítono português Francisco d' Andrade (1856-1921) desempenhava ao longo da sua carreira o papel de *Figaro* na ópera de Rossini, sendo neste papel que terminou a sua vida artística, na produção realizada em Lisboa, no Coliseu, a 24 de Maio de 1918, sob a direcção de Pedro Blanch. A 9 de Janeiro de 1888, no Teatro de S. Carlos, havia cantado nesta ópera lado a lado com Adelina Patti.

### III

#### Aspectos musicais de *Il barbiere di Siviglia*

A natureza do texto original de Beaumarchais, reforçada pelos precedentes criados pela ópera de Paisiello, criou oportunidades musicais para Sterbini como libretista, e para Rossini como compositor da música, difíceis de recusar. Cinco dos números encontrados na ópera de Rossini são, de facto, resultado desta oportunidade/exigência: no primeiro acto, a Cavatina de Almaviva (na *Introduzione*) e a sua *Canzona*, ambas acompanhadas por viola; e, no segundo, a canção da aula de música de Rosina, a *Arietta* de Bartolo, na mesma cena, e o temporal. Em termos dramático-musicais, o resto foi sujeito a alterações substanciais, em comparação com a versão de Paisiello. A forma de apresentação de Figaro e Rosina nas célebres cavatinas «Largo al factotum della città» e «Una voce poco fa», por exemplo, é inteiramente nova. Há igualmente uma insistência maior em números de conjunto: dois duetos no primeiro acto, um terceto no segundo e os vários ensembles – sobretudo, o extenso final do primeiro acto, com o seu ensemble de estupefacção («Freddo ed immobile») e o quinteto no segundo.

De uma forma geral, é reconhecido que nem todas as alterações desta versão são melhoramentos. Em particular, o segundo acto não possui o mesmo dinamismo do primeiro. Duas das árias têm o efeito de impedir o avanço da acção, devendo a sua existência apenas a motivos convencionais e ocasionais – a gavota de Berta, «Il vecchiotto cerca moglie» constitui uma *aria di sorbetto*, uma oportunidade dada a uma personagem menor para ter a sua vez (enquanto o público habitualmente tomava sorvetes), enquanto a ária de Almaviva, logo antes do final da ópera, foi composta meramente para exibir mais uma vez a excepcional voz de Garcia. Visto que era habitual na época de Rossini introduzir cortes, substituições e acrescentamentos em sucessivas produções, foram estas duas árias, assim como a ária de Bartolo, «A un dottor della mia sorte», de dificuldade extrema de execução, que eram especialmente sujeitas a instabilidade, quer na época de Rossini, quer posteriormente.

A título de exemplo, na estreia desta ópera no Teatro de S. Carlos, em 1819, foi acrescentada, no primeiro acto, uma ária a Bartolo, «Se una ragazza vego per caso», entre a cavatina de Figaro e o dueto «All'idea di quel metallo», tendo sido cortado «A un dottor della mia sorte» mais tarde no mesmo acto. No segundo acto, apesar de ter mantido intacta a ária de Berta, a de Almaviva, antes do Final, foi substituída por outra destinada a Rosina.

A ária de Rosina na aula de canto foi entendida sempre como inteiramente substituível. Luigia Franconi, a intérprete de Rosina na estreia lisbonense, cantou, por exemplo, uma com as primeiras palavras «Se il fato barbaro». Adelina Patti, que conhecera Rossini pessoalmente e tinha plena consciência do desgosto do compositor face aos seus excessos, tornou a aula de música numa espécie de espectáculo independente, incluindo no seu alinhamento de canções «Il bacio» de Arditi, seguido pelo Bolero de *I vespri siciliani*, de Verdi, a chamada «Canção da Sombra» de Dinorah, de Meyerbeer e *Home sweet home*, do compositor inglês Henry Bishop. Claro que Patti era uma soprano, enquanto a voz de Geltrude Righetti-Giorgi, a Rosina original, era de contralto mas com uma extensão que atingia o Si bemol agudo. Este papel, até meados do século XX era cantado frequentemente por sopranos, para quem era necessário transpor ou adaptar a linha melódica.

*Il barbiere di Siviglia* tem sido alvo, efectivamente, de frequente e substancial abuso, quer em termos dos números cantados, quer em termos das vozes dos intérpretes, para não falar dos caprichos no que diz respeito à ornamentação introduzida pelos cantores. Contudo, em 1969 foi publicada uma edição crítica elaborada por Alberto Zedda, através da qual se tornou possível verificar, com facilidade, exactamente o que Rossini escreveu, e que serve como ponto de referência para qualquer produção actual.

O acesso ao que realmente escreveu o compositor é especialmente importante, por exemplo, na articulação e na orquestração, sujeitas ao capricho e gosto de sucessivos maestros com entendimentos e sentidos estéticos diferentes dos do autor. Rossini dava bastante importância à questão da acentuação,



Geltrude Righetti-Giorgi a criadora do papel de Rosina.

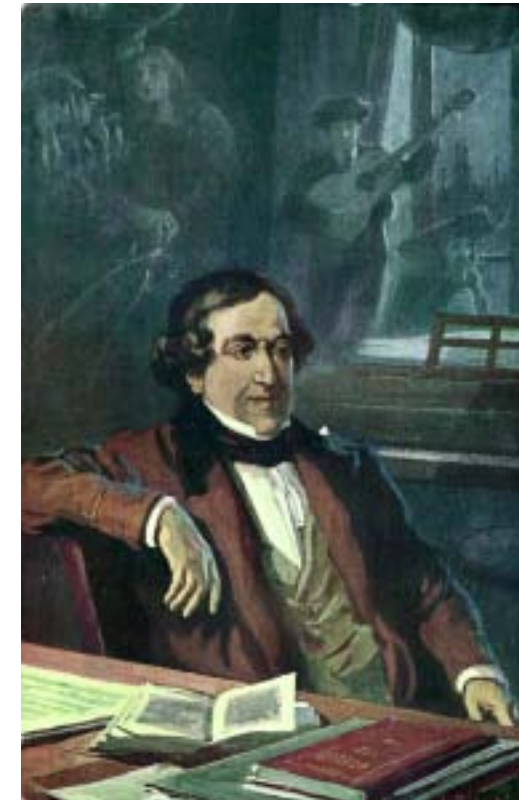
especialmente de notas normalmente não acentuadas (devido à sua posição no compasso), mas que para um efeito especial expressivo precisavam de ênfase. Alterar estas articulações altera significativamente a intenção do compositor.

Com o aumento geral do tamanho das orquestras ao longo do século XIX, houve igualmente uma tendência para acrescentar instrumentos de sopro e de percussão à instrumentação exigida, mas a partitura de Rossini é bastante explícita neste respeito. No caso da percussão, o compositor pede apenas *gran cassa* (bombo) e *sistri*, mas tornou-se frequente dobrar a parte do bombo com címbalos (pratos) e substituir os *sistri* por um triângulo. Claro que o efeito é bastante diferente, para pior.

Por outro lado, nas madeiras, a partitura exige para o corpo da ópera (excluindo a abertura) dois flautins, duas flautas, um oboé, dois clarinetes e dois fagotes. A ausência de um segundo oboé chama logo a atenção, mas a esta curiosidade deve acrescentar-se a distribuição do único oboé e das flautas e flautins. De facto, ao longo da ópera nunca tocam ao mesmo tempo (no mesmo número, ou secção de um número multiseccional) mais do que dois destes instrumentos: um oboé e uma flauta (o mais frequente), um destes e um flautim, duas flautas ou dois flautins. Uma vez que Rossini, como qualquer compositor de óperas do seu tempo, era absolutamente pragmático, só podemos atribuir esta distribuição à disponibilidade de apenas um oboísta, que tocava igualmente flauta e flautim, e outro músico que tocava flauta e flautim mas não oboé. Nesta interpretação temos de tomar em consideração dois factores. Em primeiro lugar, por surpreendente que possa parecer para nós, em pleno século XXI, no século XVIII era inteiramente normal oboístas e flautistas serem os mesmos indivíduos, sendo comum, sobretudo nas óperas cómicas, existirem árias com dois oboés ou duas flautas, mas nunca ao mesmo tempo. O oboísta de quem dispunha Rossini deve ter sido um destes instrumentistas multifacetados. Por outro lado, com a crescente popularidade do clarinete (introduzido esporadicamente na orquestra apenas a partir de meados do século XVIII e com maior regularidade apenas na última década), houve uma redução correspondente na formação de oboístas.

Rossini, como todos os seus contemporâneos e como o autor do presente texto, deixava a Abertura para o fim. Com os cantores abastecidos com as partituras que tinham de memorizar, o compositor podia dedicar-se à composição da Abertura, que muitas vezes seria apresentada ao público após apenas um ensaio (às vezes nem tanto). Nestas circunstâncias era frequente reutilizar, mais ou menos indiscriminadamente, uma Abertura já composta para outra ópera ainda desconhecida pelo público.

Existe uma lenda, com alguma base de credibilidade, que Rossini compôs uma Abertura para *Almaviva* que usava melodias folclóricas espanholas. No entanto, se alguma vez existiu, esta Abertura foi perdida, tendo sido substituída por outra já composta para *Aureliano in Palmira* (Milão, Teatro alla Scala, 1813) e reutilizada com ligeiras modificações para *Elisabetta regina d'Inghilterra* (Nápoles, Teatro di S. Carlo, 1815). Se foi esta a usada para a primeira produção, terá sido necessário adaptar as partes dos oboés e flautas para apenas um de cada instrumento e seria essa a verdadeira Abertura de *Il barbiere di Siviglia*.



«G. Rossini (1792-1868) compond *Il barbiere di Siviglia*.  
Desenho de L. Balestrieri num postal impresso por I. Lapina,  
Paris, ca. 1910 (colecção do autor).

#### IV

##### O ofício de Barbeiro – uma pequena bagatela

Barbeiro demorador,  
Não me pilhas outra vez,  
Mal haja o pai que te fez,  
Devera ser malfeitor.

Com a barba em sangue, em fogo,  
Tanto tempo aqui sentado,  
Que outra nova tem brotado,  
Mal que a rapas cresce logo.



Extracção de dentes no barbeiro (pintura de Adriaen Jansz van Ostade (1610-1685))

##### Bocage

Reparou alguma vez como Figaro, o barbeiro de Sevilha, passa muito pouco tempo a fazer barbas? Quando faz a sua tentativa de barbear Dr. Bartolo, no segundo acto da ópera, não é no contexto de um homem cujo dia está repleto de barbas para fazer. Antes pelo contrário, só quer barbear o Doutor para o distrair, para que assim Rosina e Lindoro (o Conde) possam trocar algumas palavrinhas. Não, Figaro não é um mero barbeiro, nem sequer barbeiro e cabeleireiro, por muito que possua cinco perucas na vitrina da sua loja, como conta ao Conde. Figaro é o «factotum della città»: «Là dentro io son barbieri, parruchier, chirurgo, botanico, spezial, veterinario, il facciender di casa.» Em casa de Bartolo, para além de barbeiro e cabeleireiro, é cirurgião, herbário e boticário, veterinário, o faz-tudo da casa.

Na peça de Beaumarchais, encontramos mais pormenores sobre o que mais exactamente faz Figaro, omitidos na ópera de Rossini como resultado inevitável dos cortes necessários à redução de uma peça declamada para um libreto de ópera. Antes de chegar a Sevilha, Figaro havia sido, de facto, auxiliar de um veterinário de cavalos. Informa o Conde que «tendo ao meu cargo a administração de pensos e de drogas, vendia muitas vezes aos homens boas medicinas de cavalo». Escrevia igualmente peças de teatro (como Beaumarchais) mas chegou à conclusão de que «o útil rendimento da navalha é preferível às honras vazias da caneta.» (Acto I, Cena 2)

Quanto ao seu serviço em casa de Dr. Bartholo, Figaro acrescenta: «Mais ainda, sou o seu barbeiro, seu cirurgião, seu boticário. Não há golpe de navalha, nem de lanceta, nem de seringa a não ser da mão do seu humilde servo.» (Acto I, Cena 5). Para Dr. Bartholo, porém, Figaro não é apenas uma bênção. Queixa-se: «Aquele maldito barbeiro que vem avariar toda a minha casa, num só golpe: dá um soporífico a L'Éveille [lit. Acordado – um criado que tem sempre sono], um esternutatório a La Jeunesse [lit. A Juventude – um criado de idade]; sangrou o pé de Marceline [uma criada que nunca aparece no palco]. Mesmo à mula – aplicou uma cataplasma nos olhos de um pobre bicho cego!» (Acto II, Cena 4)

Embora Figaro tenha sido excepcionalmente versátil nas suas habilidades, havia, no fundo, muitos barbeiros no século XVIII que não tratavam apenas da barba e do cabelo. Desde a antiguidade que os ofícios de barbeiro e cirurgião se juntaram nos mesmos indivíduos – temos de nos lembrar que as intervenções cirúrgicas não eram, obviamente, como hoje em dia, mas sim tarefas mais superficiais. No entanto, com os avanços na medicina desde o Renascimento, tornou-se inevitável a separação das duas profissões. Em França, por exemplo, Louis XV decretou esta separação em 1743. A partir de 1756, os que haviam recebido uma formação teórica nas faculdades de medicina praticavam a cirurgia mais complexa e profunda. Os que tinham aprendido de uma forma mais empírica, praticavam a cirurgia mais simples e superficial: incisão de abscessos, cauterização, aplicação de sanguessugas, redução de fracturas, extracção de dentes, aplicação de cataplasmas e pensos, etc.

A figura do barbeiro, quer no sentido mais restrito, quer no sentido mais lato, aparece não apenas no teatro francês. Nos entremezes e outras pequenas peças oitocentistas da tradição portuguesa, é uma personagem frequentemente presente, o que não surpreende, tendo em conta a importância do barbeiro no quotidiano desta época e a maneira como as peças do chamado «teatro de cordel» retratavam este mundo.

A importância do barbeiro na sociedade como simples agente de fazer barbas torna-se bastante clara, por exemplo, num entremez com o título *As Filhotes do*

*Entrudo feitas em caza de Pantufo Rombo sapateiro, e sua Mulher Mona Xorina, com assistência de seus compadres Sérgio Caroso, Barbeiro, e sua Mulher Tramoia Morena.*

Escrito por um autor que assinou o seu nome apenas A. da R., e editado em Lisboa em 1785, esta peça descreve, exactamente como indicado no título, dois casais no dia do Entrudo, os homens a conversar, comer e beber bastante, as mulheres a conversar enquanto fazem filhós para se comer. Mas no fim da festa – mesmo num dia de descanso e convívio – a importância de Sérgio, o barbeiro, é tal que tem obrigação de voltar a trabalhar. Isto porque os clientes queriam a barba já feita a tempo e horas para a procissão de Quarta-Feira de Cinzas, no dia seguinte. Como ele próprio diz, «[...] e já agora quando acabarmos a meza he noite, e vamos para caza, que andem vir hoje os freguezes para lhe fazer a barba para amanhã.»

A vida de um barbeiro português no século XVIII era sempre difícil. Como Figaro, ganha pouco. Num outro entremez, *A Grandebulha, que teve huma mulher com seu marido, por deitar o dinheiro nas sortes, e lhe sahir em branco*, publicado anonimamente em Lisboa em 1787, o marido em questão, João Vaz de la Relva, é um barbeiro. Na esperança ilusória de ganhar dinheiro, aposta o pouco que possui em lotarias, perdendo tudo.

Que o ofício de barbeiro não era nada gratificante é um tema recorrente noutros entremezes. Em *O Astrologo por nova invenção* (Lisboa, da década de 1780), Pascoal, um barbeiro, é pai de duas filhas que querem casar contra a sua vontade. Visto ter estudado qualquer coisa de astrologia, procura mudar de profissão para astrólogo. Devido à sua estupidez na loucura da astrologia, deixa-se ser enganado por um futuro genro, autorizando às suas filhas que se casassem com os namorados. Assim é curado da sua loucura.

Tal e qual como Figaro, muitos dos barbeiros do teatro português pertenciam a uma raça bastante musical. O mesmo Pascoal, o barbeiro-astrólogo, que no início do entremez canta dos males do seu ofício, termina cantando assim:

Rebolo, navalhas,  
Á pedra, ás lancetas,  
Torno arrependido  
Da minha demência.

Na «pequena peça» anónima, *O libertino castigado, e a prizão no jogo de bilhar*, o cabeleireiro Farfante começa com uma modinha – um raro exemplo de um cabeleireiro contente com a sua profissão.

Que lindo cabelo,  
Que bello toucado,  
Que gosto mimoso  
De tão bom riçado.  
Ai lo lé, lo lé dinheiro,  
Bem posso por timbre andar  
Penteando o mundo inteiro.

Muitos destes barbeiros tocavam igualmente viola, ou «bandurra» como é frequentemente designada. É o caso do mestre barbeiro Roberto no título de *A Casa Desordenada, ou o Barbeiro de Bandurra*, outra «pequena peça», da autoria de José Daniel Rodrigues da Costa, publicada em Lisboa em 1788. A certo momento na peça, Valentim, um surdo apaixonado pela música, pergunta se o barbeiro tinha tocado alguma coisa. A resposta é que sim: as folias de Espanha.

De todos os barbeiros do teatro português oitocentista o preferido do presente autor é, sem dúvida, o barbeiro sem nome, do entremez *O Barbeiro Pobre*. Anónimo, como grande parte deste repertório, esta peça foi publicada originalmente em 1769, mas sofreu várias reedições até ao século XIX. O barbeiro em causa canta e toca viola (que aprendeu com o seu pai). O enredo revela bem a vida difícil de um barbeiro, não apenas a pobreza, mas igualmente a maneira como toda a gente quer que ele faça qualquer coisa e depressa. Tem simultaneamente na sua loja um marujo que quer que faça a barba, um almocreve que quer que lhe corte o cabelo e uma velha que desmaiou por causa de um dente que tem de arrancar. Esta situação não tem solução e a peça termina à pancada. Sempre que a leio vêm aos meus ouvidos ecos de «Figaro qua, Figaro là, Figaro su, Figaro giù».

No entanto, a passagem mais singular deste entremez aparece no monólogo do barbeiro, no início da peça, uma descrição da sina do barbeiro pobre, mas contada numa série de imagens musicais:

[...] hum barbeiro honrado como eu, limpo de mãos, cazado com huma barbeirinha de bom gosto, sem ter com que a sustente! Os filhos chorão por pão, e com huma entoada musica, hum daqui, outro dali alternando a voz, e seguindo a clave de b mol, ou pão mol; diz hum, pão, pão, outro búá, búá; e a mulher porque lhe faltam os enfeites, responde em tom de contrabaixo, com voz de segunda pessoa, pós, pentes, fitas, e outras semelhantes ninharias; e cá hum homem, se lhe diz em contraponto não ha, não tenho, não cobro; ella levantando a voz já em contralto, ou tiple lhe diz: pois venha isto, se não ..... aquelle se não quer dizer que fará, o que hum homem de bem não quer que ella faça; e se lhe repito a solfa de não ha, ella batendo o compasso, ou o pé na caza, e com voz desentoadada porque a musica lhe não corre a seu gosto tudo são ralhos, e desfeitas; em quanto com as unhas não toca arpa cá no corpo do homem.

Estes, senhores, são os incommodos que soffre hum pobre homem que quer viver honrado, e da sua argencia; mas que hei de fazer, vou tocando nesta vióla, e ao som della disfarçando a minha pena.





Jonathan Webb  
Direcção musical

Já dirigiu óperas de Strauss, Mozart e Donizetti, em Viena; óperas de Verdi, Bizet e Weill na Deutsche Oper de Berlim; óperas de Verdi, em Colónia; *West Side Story* de Bernstein, na Ópera de Manchester; *The Rape of Lucretia* de Britten, com encenação de Daniele Abbado, em Sevilha, no Teatro de La Maestranza.

É regularmente convidado por festivais internacionais, destacando-se o Festival de Caesarea em Israel (*Turandot* de Puccini, com encenação de Hugo de Ana), Festival Litúrgica de Jerusalém, Festival de Wexford, «Settembre Musica» de Turim com o Coro e Orquestra do Teatro La Fenice de Veneza num concerto dedicado a Stravinski. Desde 2001 que, a convite de Seiji Ozawa, se apresenta todos os anos no Festival do Saito Kinen e do Teatro da Ópera Ongaku-juku.

Convidado por Gary Bertini dirigiu *Peter Grimes* (Britten) no Teatro Carlo Felice de Génova, ao qual tem regressado todos os anos para dirigir óperas e concertos. Em Roma, no âmbito do «Colosseo 2000», dirigiu a obra de Mendelssohn para *Edipo a Colono* de Eurípides e um concerto com a Academia Nacional de Sta. Cecilia para o Teatro do Maggio Musicale Fiorentino (Florença), seguindo-se um concerto em homenagem a Hans Werner Henze. Apresenta-se regularmente em concerto em Verona (Teatro Filarmonico), Palermo (Teatro Massimo) e na Camerata Strumentale Città di Prato, onde regressa todos os anos. No Teatro São Carlos dirigiu *Four Saints in Three Acts* (Virgil Thomson), com encenação de Robert Wilson. Dirigiu em Ferrara e Modena a primeira execução italiana de *The Death of Klinghoffer* (John Adams), com encenação de Denis Krief. Recentemente, obteve grande êxito à frente da produção de *La traviata* (Verdi) e *A Midsummer Night's Dream* (Britten), com encenação de Lindsay Kemp, nos Teatros da Toscana. Convidado pelo Reggio Emilia a apresentar-se no Teatro Romolo Valli, repôs a bela produção de Daniele Abbado, *The Rape of Lucretia* (Britten), a qual dirigiu igualmente em Modena e em Parma (Teatro Regio).



Emilio Sagi  
Encenação

Depois de se ter licenciado em Filosofia e Literatura na Universidade de Oviedo, fixou residência em Londres para estudar Musicologia. Em 1980 estreou-se na encenação com *La traviata* (Verdi), em Oviedo, a sua cidade natal. Entre Dezembro de 1990 e 1999 ocupou o cargo de Director do Teatro da Zarzuela, em Madrid, no qual a sua primeira produção, em 1982, *Don Pasquale* (Donizetti), foi seguida por inúmeras produções de ópera e de zarzuelas. Entre Outubro de 2001 e Agosto de 2005 desempenhou as funções de Director Artístico do Teatro Real de Madrid.

A sua experiência de palco abrange os períodos da Zarzuela Barroca à ópera contemporânea tendo apresentado as suas encenações nos principais teatros e festivais do panorama internacional, nomeadamente, Teatro Comunale de Bolonha, La Fenice de Veneza, Teatro alla Scala de Milão, Teatro Comunale de Florença, Teatro Carlo Felice de Génova, Teatro Nacional de São Carlos, Théâtre de l'Odéon de Paris, Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Municipal de Santiago de Chile, Ópera de Los Angeles, Ópera de Washington, Ópera de S. Francisco, Grand Opera de Houston, New Israel Opera de Telavive, Volksoper de Viena, Deutsch Oper am Rhein de Düsseldorf, Opéra de Estrasburgo, Opéra de Bordeaux, Opéra de Nice, Opéra de Monte-Carlo, Opéra de Genève, Rossini Opera Festival de Pesaro, Nissei Theatre e Bunka Kaikan Theatre de Tóquio, Festival de Ópera de Hong-Kong, Teatro de la Maestranza de Sevilha, Palacio Euskalduna de Bilbao, Gran Teatro del Liceu de Barcelona e Teatro Real de Madrid.

Futuros compromissos incluem produções no New National Theatre de Tóquio, Théâtre du Châtelet de Paris, Théâtre du Capitole de Toulouse, Ópera de Los Angeles, Ópera de Washington, Grand Opera de Houston, New Israel Opera em Telavive, Teatro Comunale de Florença, Opéra de Nice, Palacio Euskalduna de Bilbao, Teatro Real de Madrid e Teatro Campoamor de Oviedo.

Llorenç Corbella  
Cenografia



Efectuou os seus estudos em Barcelona, na Escola de Design «Elisava» e no Instituto de Teatro, assim como no Piccolo Teatro de Milão. Aperfeiçoou-se no Teatro Lliure de Barcelona no qual foi assistente de F. Puigserver, M. Amenós e I. Prunés. Trabalhou com Àngels Margarit e Maria Muñoz em espectáculos de dança contemporânea que pisaram os palcos do mundo inteiro. Colaborou nos Teatros Nacional de Catalunha, Romea de Barcelona, Companhia Nacional de Teatro Clássico e Centro Nacional de Drama de Espanha. Trabalhou com encenadores, tais como Calixto Bieito, M. Dueso, J. C. Pérez de la Fuente, F. Madico, Alonso de Santos e Mario Gas, entre outros.

Dos seus trabalhos, destacam-se *La Dama Duende*, *Mesura per Mesura* (que obteve o Prémio da Crítica de Barcelona), *Peribañez*, *Terra Baixa*, *Don Carlo*, *Guys and Dolls* (que obteve o Prémio «Max» pela cenografia, 1988).

Assinou os cenários de diversas produções líricas (*Il trovatore*, *I pagliacci*, *Il cappello di paglia*, *Un ballo in maschera*, *Lucrezia Borgia*, *Carmen*, *Marina*, *Viva la mamma*) para os Teatros Zarzuela e Real de Madrid, Festival Peralada, Liceu de Barcelona, Campoamor de Oviedo, Euskalduna de Bilbao, Bellas Artes do México, Ópera de Montecarlo, entre outros. A maioria das produções em que trabalhou teve a encenação assinada por Emilio Sagi. Actualmente, e paralelamente ao seu trabalho de cenógrafo, ocupa o cargo de Director Artístico da Feira Internacional de Teatro de Tàrraga.

Renata Schussheim  
Figurinos



Desde 1966 que exhibe os seus óleos e esboços em exposições individuais nas mais importantes galerias de arte da Argentina, México, Venezuela e Itália. Também ilustra livros e é publicada em revistas de Buenos Aires, México e Nova Iorque.

No Festival de Nantes apresentou a instalação «Homenaje a Carlos Gardel» e no Teatro de Caracas, a exposição-espectáculo «Confidencial». Destaque-se também as obras «Travesía» e «Nave» no Centro Cultural Recoleta e no Centro Parque España (Rosário, Argentina), que já receberam a visita de 150.000 pessoas.

A partir de 1968 dedicou-se também ao desenho de arte, realizando trabalhos para teatro, ópera, bailado, comédias musicais, rock, cinema e vídeo. Apresentou os seus desenhos em locais, tais como Grand Théâtre de Genebra, Teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo, Teatros Regio de Turim, Colón, San Martín, Nacional Cervantes, Estadio Luna Park de Buenos Aires e nos Festivais de Asti e Ville Vesuviane de Itália, entre outros. Dirigiu, com O. Araiz, «Boquitas Pintadas» (Manuel Puig), tendo também concebido os figurinos (Teatros San Martín, Alvear e Avenida de Buenos Aires).

Em 2001 criou os figurinos para *Roméo et Juliette* (Teatros Principal de Valência e Municipal do Rio de Janeiro) e para *Lady Macbeth* (Teatros Real de Madrid e Colón), com direcção de Rostropovich. Trabalhou com L. Pasqual em *Edipo XXI* (Teatro Grec de Barcelona) e em *Mariana Pineda*, de García Lorca (Companhia Flamenca de Sara Baras), em Sevilha e Barcelona. Recebeu o Prémio «Konex» e o Prémio do Fundo Nacional das Artes pelo seu percurso profissional no Teatro e os Prémios «Florencio Sánchez» e «ACE» por várias ocasiões. Recentemente, criou os figurinos para *Il barbiere di Siviglia* (Teatro Real de Madrid).





Nuria Castejón  
Coreografia

Nascida numa família há muito ligada ao Teatro, estudou Dança na Escola Nacional de Bailado de Espanha, integrando posteriormente a Companhia em 1986. Colaborou nas Companhias de Antonio Gades, Manuela Vargas e nos Ballets Españoles de José Antonio. Posteriormente, iniciou a sua carreira de coreógrafa, destacando-se a sua assinatura nos seguintes espectáculos de Zarzuela: *Tonadillas escénicas* (Emilio Sagi, 1997); *La Viejecita – Gigantes y Cabezudos* (José Luis García Sánchez, 1998); *La Mala Sombra – El Mal de Amores* (Francisco Nieva, 2004); *El Asombro de Damasco* (Jesús Castejón, 2004); *La Parranda* (Emilio Sagi, 2005) nos Teatros de La Zarzuela, La Maestranza de Sevilha, Campoamor de Oviedo, Murcia e Valladolid.

Assinou a coreografia de produções líricas, tais como *Carmen* (Mario Pontiggia, 2002 e 2004); *La Rondine* (Mario Pontiggia, 2003); *Il barbiere di Siviglia* (Emilio Sagi, 2005); *Don Giovanni* (Lluís Pasqual, 2005); *El Gato con Botas* (Emilio Sagi, 2005) nos Teatros «Verdi» de Sassari, Festival de Ópera de Las Palmas, Ópera de Oviedo, Real de Madrid, ABAO de Bilbao e Liceu de Barcelona, entre outros. A convite de Pedro Almodóvar, colaborou no filme *Volver* (a estrear em Março próximo), com Penélope Cruz.



Eduardo Bravo  
Desenho de luzes

Nascido em Madrid, iniciou a sua carreira como técnico de iluminação no Teatro de La Zarzuela, no qual permaneceu até 1991, colaborando também no Festival Internacional de Teatro Clássico de Almagro. Em 1991 passou a responsável pelo departamento de iluminação do Teatro de La Maestranza de Sevilha durante a Expo 92. Em 1993 regressou ao Teatro de La Zarzuela como Adjunto da Direcção Técnica desempenhando estas funções até 2003. É membro da Associação de Autores de Iluminação.

Já colaborou com a maioria de teatros e festivais líricos espanhóis, assim como no estrangeiro (Teatro Nissei de Tóquio, Opéra Comique de Paris, Bellas Artes do México, Opera de Gante, Festival de Edimburgo, Porto Rico, Opéra de Nice, Ente Concerti Sassari (Itália), Opéra de Montecarlo, Teatro Verdi de Trieste). Trabalhou com os encenadores Emilio Sagi, com quem colabora regularmente, M. Pontiggia, H. R. Aragón, S. Guiscafré, J. Miller, G. Ventura, C. F. de Castro, J. Ulacia, G. Vick, J. Abulafia,

F. Saura, J. Dew e F. Matilla.

Desenhou as luzes de produções líricas de, entre outros, Mozart, Verdi, Puccini, Ciléa, Leoncavallo, Mascagni, Rossini, Poulenc, Massenet, Bizet, assim como de inúmeros espectáculos de zarzuela. Dos seus últimos trabalhos, destacam-se *Madama Butterfly* (Opéra de Montecarlo), *Salomé e Erwartung* (Festival de Opera Olbe-Abao, Bilbao), *L'elisir d'amore* (Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canarias), *Lucrezia Borgia* (Festival de Ópera de Oviedo), *Il barbiere di Siviglia* (Teatro Real de Madrid), *Julio Cesar* (Auditório de Murcia) e *La Parranda* (Teatro de La Zarzuela).

Giovanni Andreoli  
Maestro Titular do Coro



Estudou Piano, Composição e Direcção Coral e de Orquestra. Iniciou a sua actividade na qualidade de maestro residente e, posteriormente, foi nomeado responsável pela preparação musical das companhias de canto.

Na qualidade de maestro de coro colaborou na RAI de Milão, Arena de Verona, Teatro La Fenice de Veneza e Teatro Carlo Fenice de Génova. Trabalhou com os maestros Delman, Muti, Chailly, Barshai, Karabtchevsky, Arena, Santi, Campori, R. Abbado e Renzetti. Na Biennale Musica de Veneza foi responsável por estreias mundiais de obras de Guarneri, De Pablo, Clementi e Manzoni.

A partir de 1996 dirigiu séries de concertos, destacando-se *Carmina Burana* e *Petite Messe solennelle* com o Coro e Orquestra do La Fenice, repondo esta última no Teatro Municipal de São Paulo. Seguiu-se «L'esperienza corale nel '900 italiano», no qual dirigiu obras de Dallapiccola, Rota e Petrassi. De 1998 destacam-se actuações, tais como: *L'elisir d'amore* em Rejkjavik; *Missa da Coroação* (Mozart) e *Missa n.º 9* em Ré Menor (Nelson) de Haydn, em São Paulo; *Via Crucis* de Liszt (Festival de Orvieto), com o Coro do Teatro La Fenice; *Les Noces* (Stravinski), no Festival de Granada; *Otello* (Rossini), no Theater an der Wien, com a Orquestra Sinfonica de Varsóvia (Festival Klangbogen); e a primeira audição moderna da *Missa Amabilis* e *Missa Dolorosa* de Antonio Caldara, com a Orquestra e Coro do La Fenice. Em 1999 dirigiu *Il barbiere di Siviglia* (Teatro dei Vittorale, Gardone-Riviera), *La traviata* (Teatro Real de Copenhaga), *Una cosa rara* de M. Soler (Teatro Goldoni, Veneza), com a Orquestra e Coro do La Fenice. Em 2000 dirigiu duas produções de *La Bohème*, uma no Teatro Grande de Brescia com Giuseppe Sabbatini, e outra em Lanciano, com a Orquestra Giovanile Internazionale.

A sua discografia encontra-se na BMG Ricordi, Fonit Cetra e Mondo Musica Munchen, destacando-se uma gravação com Kristjan Johannsson; *Orfeo cantando...tolse* (A. Guarneri) no Auditório da RAI (Florença, 1996); e os *Carmina Burana* com a Companhia do Teatro La Fenice. Desde 1994 que é o responsável artístico pela Temporada Lírica do Teatro Grande de Brescia.



Marius Brenciu  
tenor

Concluiu os seus estudos na Universidade de Música de Bucareste. Venceu inúmeros concursos, destacando-se o Concurso «Singer of the World» em Cardiff (2001), no qual obteve os Prémios «Singer of the World» e «Lied». O seu repertório inclui os papéis de Idomeneo, Titus, Gennaro (*Lucrezia Borgia*), Eisenstein (*Die Fledermaus*), Alfredo (*La traviata*), Macduff (*Macbeth*), Fenton (*Falstaff*), Conte Almaviva (*Il barbiere di Siviglia*), Prunier (*La Rondine*), Lenski (*Evgeni Onegin*) e Nemorino (*L'elisir d'amore*). Cantou sob a direcção de, entre outros, Herbert Blomstedt, Ivan Fischer, Lawrence Foster, Valery Gergiev, Paul Goodwin, James Judd, Ton Koopman, Charles Mackerras, Riccardo Muti, Gianandrea Noseda, Krzysztof Penderecky, Alexander Rahbari, Mstislav Rostropovitch, Tugan Sokhiev, Marc Soustrot e Zubin Mehta, com as Orquestras Filarmónica de Roterdão, Sinfónica da NDR, Nacional do País de Gales da BBC, Filarmónica da BBC, da Academia de Música Antiga, Filarmónica da Radio France, Nacional de Lyon, Nacional de Espanha e Filarmónica do Scala de Milão.

Futuros compromissos incluem a interpretação dos papéis de Adorno (*Simon Boccanegra*), na Ópera dos Países-Baixos, Lenski na Ópera de Tóquio Nomori (a sua estreia asiática), e a sua estreia nos EUA nos papéis de Ruggero (*La Rondine*) na Ópera de S. Francisco, e Prunier (*La Rondine*) na Metropolitan Opera.

Recentemente gravou *Vox Maris* (George Enescu) para a EMI, estando prevista para a mesma etiqueta, a gravação de *Les sept chansons de Clément Marot* (G. Enescu), sob a direcção de Lawrence Forster.



Mário João Alves  
Tenor

Nascido em Perafita, estudou Canto com Fernanda Correia, nos Conservatórios do Porto e Gaia aperfeiçoando-se depois com Elio Battaglia. Trabalha repertório com João Paulo Santos e Enza Ferrari. Em 1996 foi 2.º classificado no Concurso «Luísa Todí». Estreou-se no Teatro Nacional de São Carlos (1998) com Hylas (*Les Troyens*), seguindo-se *Adina*, *Four Saints in Three Acts*, *La Borghesina*, *The English Cat*, *Jeanne d'Arc au Bûcher*, *Manon Lescaut*, *Manfred*, *Il turco in Italia* e *La donna del lago*. Interpretou os seguintes papéis principais: Nemorino (TNSC/CAE); Ferrando (Porto 2001); Tamino (MusicAtlântico); Conde de Almaviva (COP/ON); Albert Herring, e Captain MacHeath em *The Beggar's Opera* (Teatro Aberto); Paolino em *Il matrimonio segreto* (CAE); Proteu em *As Variedades de Proteu* (Alcobaça/Artemrede); Sempronio em *Lo Speciale* (TNSJ); e Governador em *O Doido e a Morte* (Drama per musica). Destaquem-se ainda *La fanciulla del West* e *Billy Budd* (Teatro

Regio de Turim), *Neues vom Tage* (Teatro Aberto), *Guerras de Alecrim* e *Manjerona* (Acarte) e *L'Enfant et les sortilèges*, *Carmen* e *Falstaff* (CPO). Em concerto já colaborou com a Orquestra e Coro Gulbenkian, Sinfónica Portuguesa, Orquestra do Norte, Metropolitana, Nacional do Porto, «Buhoslav Martinů», Clássica da Madeira, Coro da Sé Catedral do Porto e Segréis de Lisboa. A temporada de 2005/06 inclui os papéis de Aronne (*Mosè in Egitto*) no Teatro Verdi de Sassari; Nemorino (*L'Elisir d'Amore*) em Tóquio, Kyoto, Sapporo e Takamatsu; Monostatos (*Die Zauberflöte*) no Teatro de La Fenice; Pedro de Alvarada (*La Conquista*) no Teatro Regio de Turim; e Pedrillo (*Die Entführung aus dem Serail*) em San Sebastian, papel que estreou no São Carlos em Dezembro de 2005.

Bruno Praticò  
Baixo-barítono



Nascido em Aosta, estudou com Giuseppe Valdenigo e Rodolfo Celletti. Cantou na Royal Opera House em *La cenerentola* (2001) e nos Teatros de Nova Iorque, Milão, Nápoles, Viena, Florença, Bolonha, Palermo, Genebra, Madrid, Sevilha, Zurique, Veneza, Roma, Génova, Parma e Tóquio, sob a direcção dos maestros Abbado, Campanella, Chailly, Gatti, Gelmetti, Renzetti e Rizzi.

Desde 1993 que se apresenta regularmente no Rossini Opera Festival e, em 1998, venceu o Prémio «Rossini d'Oro» pela sua interpretação do papel de Don Magnifico.

O seu repertório também inclui *Falstaff*, *Don Pasquale*, Figaro e Bartolo, de Rossini, Zurga (*Les Pêcheurs de perles*), Taddeo (*L'italiana in Algeri*), Geronio (*Il turco in Italia*) e Dulcamara (*L'elisir d'amore*).

Futuros compromissos incluem a sua participação nas produções de *Il barbiere di Siviglia* no Teatro Comunale de Bolonha e no Metropolitan, *Il signor Bruschino* em Amesterdão, *La cenerentola* na Staatsoper da Baviera e em Catania, *Un Episodio della Vita di Mozart* em Bolonha, *L'Equivoco stravagante* na Deutsche Oper de Berlim e *La Fille du régiment* em Tóquio e em Florença.

Filippo Morace  
Baixo-barítono



Diplomou-se em Canto com P. Schettino, no Conservatório de Salerno, com classificação máxima. O seu talento musical e interpretativo deu origem ao convite de R. De Simone para actuar no Teatro San Carlo de Nápoles, em *Le Convenienze e le Inconvenienze Teatrali* (Director de Cena), com direcção de P. Maag e no Teatro di Corte de Nápoles, em *Livietta e Tracollo* (Tracollo), com direcção de R. Piemontese, sempre com encenação de R. De Simone. Venceu o Concurso «G. Belli» de Spoleto (1999), no qual se estreou no papel de Oberto (*Oberto Conte di S. Bonifacio*).

Recentemente, participou nas seguintes produções: *Socrate immaginario* no Teatro San Carlo de Nápoles; *Il viaggio a Reims* (Opéra de Montecarlo); *Il barbiere di Siviglia* de Paisiello (Bruxelas); *Flaminio* (Festivais de Beaune e «Pergolesi», Spontini de Jesi); *Il trionfo delle belle* no Rossini Opera Festival; *Il turco in Italia* e *L'elisir d'amore* (Teatro San Carlo).

Já colaborou com alguns dos mais importantes Teatros italianos, destacando-se os seguintes: Scala de Milão (*La Bohème*); San Carlo de Nápoles (*La cenerentola*, *Il marito disperato*, *L'osteria di Marchiare*, *Jenufa*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Bohème*); La Fenice de Veneza (*Il barbiere di Siviglia*, de Paisiello e Rossini; *Domino Noir*); Comunale de Bolonha (*Il viaggio a Reims*, *Notte di maggio*, *La Bohème*); Opera de Roma (*L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*); Arena Sferisterio de Macerata (*La Bohème*); «Verdi» de Trieste (*Peter Grimes*, *L'elisir d'amore*); e Festival de Martina Franca (*La Zingara*, *Jvanhoé*).



Kate Aldrich  
Meio-soprano

Foi alvo da atenção internacional na produção de ópera de câmara de *Aida*, assinada por Franco Zeffirelli, no âmbito do centenário da morte de Verdi, em Busseto (2001). Diplomou-se pela Escola de Música de Manhattan tendo obtido o Primeiro Prémio do Concurso de Vocal de Ópera e Operalia de Palm Beach.

Apresentou-se com os New York Handel Project nos papéis de Ruggiero (*Alcina*), Ariodante e Ulisse (*Deidemia*) no Festival Caramoor. Participou nas seguintes produções: *Nabucco* (Fenena) e *La forza del destino* (Preziosilla) em Verona; *Werther* (Charlotte), com Roberto Alagna (gravada em vídeo pela EMI), no Teatro Regio de Turim; *La Damnation de Faust* (Marguerite), Idamante (*Idomeneo*) e *Nabucco* (Fenena) na Ópera de Los Angeles; *Norma* (Adalgisa), com a Concert Association da Flórida (Miami), em Palm Beach e Montreal; *Anna Bolena* (Smeton) e *Mignon* (Frederic), com a Orquestra da Ópera de Nova Iorque, no Carnegie Hall; *Don Quichotte* (Dulcinée)

no Teatro Colón de Buenos Aires; *Giulio Cesare*, no papel titular, na Staatsoper de Hamburgo; *Il barbiere di Siviglia* (Rosina) na Opera Carolina.

Futuros compromissos incluem um primeiro recital no Carnegie Hall, e os papéis de Carmen na New York City Opera, Sesto (*La clemenza di Tito*) em Praga e Elisabetta (*Maria Stuarda*) na Ópera de San Diego.



Natalia Gavrilan  
Meio-soprano

Nascida na Moldávia, estudou no Conservatório «Gavriil Musicescu» com Polina Botezat e Vladimir Dragose. Paralelamente, cantou em concerto com a Orquestra Filarmónica Moldava e participou em festivais da Europa de Leste. Aperfeiçoou-se, posteriormente, com Luciana Serra, Irina Arkipova e Leyla Gencer. Ganhou, em 1997, o Concurso Nacional «Alexei Stircea», seguindo-se a atribuição do Prémio Especial do Concurso Internacional «Mikail Glinka» e «Francisco Viñas» em 1999.

Frequentou a Academia de Canto do Teatro alla Scala (1999/01) estreando-se em *La Bohème* e *Rigoletto* (Paggio) e foi «cover» nas produções de *Ariadne auf Naxos* e *Un giorno di regno*. Seguiram-se *Chi dell'altrui si veste presto si spoglia* (Cimarosa), em Milão; *Cecchina, o la buona figliola* de Picinni, nos Teatros do Circuito Lombardo; *Iolanta* (Laura) no Teatro alla Scala, sob a direcção de Yuri Temirkanov; *Il barbiere di Siviglia* e *Il turco in Italia* (Zaida) em Lecce; *La Bohème* numa digressão pelos Países-Baixos;

*L'equivoco stravagante* no Rossini Opera Festival, sob a direcção de Donato Renzetti; *Belisario* (Irene) em Istambul; *A Midsummer Night's Dream* no Teatro alla Scala de Milão; e *Il barbiere di Siviglia* no Reggio Calabria e no Teatro alla Scala. Participou em diversos concertos no seu país, para a UNESCO e em concertos sob a direcção de Daniele Callegari, Riccardo Muti e Stefano Ranzani programados pelo Teatro alla Scala.

Franco Vassallo  
Barítono



Depois de se ter estreado em Novara e em importantes teatros do Norte de Itália, em *L'amico Fritz* e *L'elisir d'amore* (Belcore), ganhou reconhecimento internacional. Recentemente estreou-se, com êxito, na Staatsoper de Viena, no papel de Enrico (*Lucia di Lammermoor*), em Mannheim e Filadélfia; na Deutsche Oper de Berlim cantou em *La traviata*; e na Opernhaus de Zurique em *Don Carlo* (Rodrigo). Cantou o seu primeiro Conte di Luna (*Il trovatore*) em Catania, e de seguida, em Parma e Busseto, obtendo grande êxito em *Giovanna D'Arco* no Festival de Saint-Denis e em Génova. Seguiram-se *Il barbiere di Siviglia* (Figaro) no Teatro alla Scala e na Staatsoper de Viena; *I vespri siciliani* em Bilbao; *Lucia di Lammermoor*, *Ernani*, *Madama Butterfly* e *La Bohème* em Nápoles; *Manon Lescaut* em Florença; *Axur re d'Ormus* (Axur) e *Lucia di Lammermoor* em Zurique; estreou-se no papel titular de *Macbeth* (Jesi e Fermo); *L'elisir d'amore* em Veneza; *Aroldo* em Piacenza e Ravenna; *Lucia di Lammermoor* na Ópera de Los Angeles; *Don Carlo* (Rodrigo) na Ópera de Filadélfia; *Les Pêcheurs de perles* em Bilbao; *Il barbiere di Siviglia* (Figaro) na sua estreia na Metropolitan Opera; *I Puritani* (Riccardo Forth) em Berlim; e *Un ballo in maschera* na sua estreia em Leipzig.

De temporadas anteriores destacam-se os êxitos obtidos em *Il barbiere di Siviglia* (Figaro), *Madama Butterfly* (Sharpless), *La Bohème* (Marcello), *Don Carlo* (Rodrigo), *Aida* (Amonasro), *Attila* (Ezio), *Otello* (Jago), *Le nozze di Figaro* (Conte d'Almaviva), *Falstaff* (Ford) e *Don Pasquale* (Malatesta) nos principais palcos internacionais. Futuros compromissos incluem *Ernani* (Don Carlo) em Las Palmas, *Un ballo in maschera* (Renato) em Munique, *I puritani* e *La favorite* em Viena.

Luís Rodrigues  
Barítono



Estudou no Conservatório Nacional e na Escola Superior de Música de Lisboa. Em 1995 foi laureado com o 1.º Prémio no II Concurso de Interpretação do Estoril e ganhou, com o pianista David Santos, o Prémio Jovens Músicos da RDP (Música de Câmara). Em 1996 foi vencedor do 4.º Concurso de Canto Luís Todt.

Intérprete de reconhecida versatilidade tem-se afirmado no domínio da ópera em papéis como Schaunard (*La Bohème*), Masetto (*Don Giovanni*), Conde Robinson (*Il matrimonio segreto*), St. Ignatius (*Four Saints in Three Acts*), Harlekin (*Ariadne auf Naxos*), Ping (*Turandot*), Johann (*Werther*) e Bustamante (*La Navarraise*) no Teatro Nacional de São Carlos; Mr. Gedge (*Albert Herring*) e Eduard (*Neues vom Tage*) no Teatro Aberto; Semicúpio (*Guerras do Alecrim e Mangerona*) no Acarte e Teatro da Trindade (Prémio Bordalo da Imprensa 2000 para Música Erudita); Marcello (*La Bohème*) com o Círculo Português de Ópera e a Orquestra Nacional do Porto no Coliseu desta cidade; Tom (*The English Cat*) com a Cornucópia e a ONP no Rivoli e São Carlos; Giorgio Germont (*La traviata*) com a Orquestra do Norte; Belcore (*L'elisir d'amore*) e Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) com a Eventos Ibéricos e a ON. Recentemente estreou-se no papel de Yoshio, na estreia em Portugal da ópera *Hanjo* (Toshio Hosokawa), na Culturgest, em co-produção com o São Carlos.



Enrico Giuseppe Iori  
Baixo

Estreou-se no Teatro Regio de Parma, em *La Bohème*, após o que se apresentou nos principais teatros italianos, a saber: Parma, Verona, Milão, Turim, Reggio Emilia, Ferrara e Veneza.

Ganhou o Primeiro Prémio de quatro importantes Concursos Internacionais de ópera, nomeadamente «Città di Roma», «Voci Verdiane» em Busseto, «Giuseppe Verdi» em Parma e «Corradetti» em Pádua. Foi finalista do Concurso Internacional «Maria Callas».

Em 2001 interpretou o papel de *Ramfis* na nova produção de *Aida* encenada por Franco Zeffirelli, a qual foi transmitida pela televisão e registada em DVD. Na Temporada de 2004/05 cantou o papel de Fiesco, em *Simon Boccanegra*, no Teatro Nacional de São Carlos.

O seu repertório inclui, entre outras, as seguintes óperas: *Simon Boccanegra*, *Oberto Conte di San Bonifacio*, *Nabucco*, *Il trovatore*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *I Vespri Siciliani*, *Don Carlo*, *Attila*, *Luisa Miller*, *La fanciulla del West*, *Turandot*, *Il barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *El Retablo de Maese Pedro*, *L'amico Fritz*, *Mefistofele* e *La forza del destino*.

Elvira Ferreira  
Soprano



Iniciou os seus estudos de Música e Canto no Porto, com Gemma Sala e Anne Rose Gilek, no Curso de Música Silva Monteiro. Posteriormente, trabalhou Técnica Vocal e Interpretação de ópera e concerto com Lola Aragón, na Casa de Mateus, e com Helena Pina Manique, Gino Bechi e Marimi del Pozo, em Lisboa. Frequentou também a Academia Verdiana, em Busseto, onde estudou com Carlo Bergonzi.

Foi cantora residente do Teatro Nacional de São Carlos. Cantou nas óperas *Die Zauberflöte*, *Rinaldo*, *L'Enfant et les sortilèges*, *Dido and Aeneas*, *Lo Spirito di Contradizione*, *Aida*, *Carmen*, *Un ballo in maschera*, *L'elisir d'amore*, *Così fan tutte*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Der Rosenkavalier*, *L'italiana in Algeri*, *Falstaff*, *Rigoletto*, *La sonnambula*, *Fidelio*, *Nabucco*, *Gianni Schicchi*, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Giovanni*, *Os Dias Levantados*, *The Man who Mistook his Wife for a Hat*, *Le nozze di Figaro*, *Help, Help, the Globolinks* e *Parsifal*. Do repertório de concerto interpretou a *Missa* em Dó Menor de W. A. Mozart, a cantata *Carmina Burana* (Orff), o *Requiem à Memória de Luís de Freitas Branco* de Joly Braga Santos, *Te Deum* de Silva Leite, *Te Deum* de Charpentier, *Missa de Santa Cecília* de Haydn, *Stabat Mater* de Rossini, *Nona Sinfonia* de Beethoven, *Quatro Madrigales Amatorios* de Joaquín Rodrigo, *Le Martyre de Saint Sébastien* de Debussy e *Requiem* de Verdi.

Foi premiada no Concurso da BRT (Bélgica). Recebeu o Prémio «Tomás Alcaide» e o Troféu «Nova Gente» pela sua interpretação de Gilda em *Rigoletto* de Verdi.



Diogo Oliveira  
Barítono

Nascido em Lisboa em 1979, é licenciado em Engenharia da Linguagem e do Conhecimento pelas Faculdades de Ciências e de Letras da Universidade de Lisboa. Iniciou os estudos musicais em 1994, em Guitarra Clássica. Frequentou o curso de Canto da Escola de Música do Conservatório Nacional, na classe de José Carlos Xavier. Realizou concertos no Salão Nobre do Teatro Nacional de São Carlos, Auditório Luísa Todi (Setúbal), Salão Nobre da Escola de Música do Conservatório Nacional, Museu da Música, Palácio Foz, Palácio Galveias e CCB. Participou nas Master Class de canto e interpretação de Sarah Walker (2002) e Low Siew-Tuan (2004). Estreou-se no papel de Marullo (*Rigoletto*), no Teatro Camões (2002), dirigido por Manuel Ivo Cruz. Interpretou Papagueno (*Die Zauberflöte*), com encenação de Jorge Listopad, no Teatro da Trindade, no Centro Cultural de Cascais e nas Quintas da Regaleira e da Bacalhoa. Participou na peça de Wassily Kandinski (*A Noite e O Som Amarelo*), com música original e direcção de Bruno Soeiro,

no Pequeno Auditório do CCB. Interpretou várias personagens em *O Gabinete do Doutor Caligari* (Teatro da Trindade; Recreios da Amadora) e o Conde de Fricandó (*As Damas Trocadas*), sob a direcção de Armando Vidal. Desde 2003 que interpreta o papel de Fantasma na produção alemã de *O Fantasma da Ópera* em digressão por toda a Alemanha. Actuou no espectáculo do 40.º aniversário da Academia de Música Sta. Cecília, no Grande Auditório da Culturgest. Em 2005 foi vencedor do Primeiro Prémio do Concurso Nacional de Canto «Luísa Todi».

Simeon Dimitrov  
Baixo-Barítono



Nascido em Sófia, em 1969, iniciou os seus estudos de Música e de Canto na Escola daquela cidade, na classe do tenor búlgaro Nikola Nikolov. Frequentou aulas de aperfeiçoamento com Reni Brambarova na Academia Nacional de Música, tendo integrado o Coro daquela academia (1989 e 1991). Entre 1990 e 1994 foi membro do agrupamento «Joan Kukuzel» e, ao mesmo tempo, solista do Coro da Catedral de Sto. Aleksandr Nevski (Sófia).

Em 1996 interpretou árias de W. A. Mozart, com a Orquestra Metropolitana de Lisboa, dirigida por Jean-Marc Burffin e, no ano seguinte, participou no Primeiro Concurso Internacional de Canto «Tomás Alcaide» (Estremoz). No Teatro Nacional de São Carlos integrou o elenco das óperas *Le Grand macabre*, *Jenůfa* e *Manon Lescaut*. Actualmente, é membro do Coro do Teatro Nacional de São Carlos.

## Teatro Nacional de São Carlos

Conselho Directivo

Director  
Paolo Pinamonti

Vogais  
Carlos Vargas  
Nuno Pólvora

Primeiro Maestro Convidado  
Donato Renzetti

Maestro Titular do Coro do Teatro Nacional de São Carlos  
Giovanni Andreoli

Director Técnico  
Francisco Vicente

Directora da Produção  
Alda Giesta

Coordenadora de Gestão Artística  
Alessandra Toffolutti

Coordenadora do Gabinete de Imagem,  
Comunicação e Publicações  
Paula Vilafanha

Relações Públicas  
Ana Fonseca | Maria Stella Cansado

Coordenadora Organizativa  
do Coro e da Orquestra  
Patrícia Ribeiro

## Orquestra Sinfónica Portuguesa

I Violinos  
Alexander Stewart (Concertino Adjunto)  
Pavel Arefiev (Concertino Adjunto)  
Leonid Bykov (Concertino Assistente)  
Veliana Hristova (Concertino Assistente)  
Alexander Mladenov  
Anabela Guerreiro  
António Figueiredo  
Asmik Bartikian  
Ewa Michalska  
Iskrena Yordonova  
Jorge Gonçalves  
Laurentiu Ivan Coca  
Luís Santos  
Margareta Sandros  
Marjolein de Sterke  
Natalia Roubtsova  
Nicholas Cooke  
Pedro Teixeira da Silva  
Regina Stewart

II Violinos  
Jan Schabowski (Coordenador de Naípe)  
Klara Erdei (Coordenador de Naípe Adjunto)  
Rui Guerreiro (Coordenador de Naípe Adjunto)  
Mário Anguelov (Coordenador de Naípe Assistente)  
Nariné Dellalían (Coordenador de Naípe Assistente)  
Aurora Voronova  
Carmélia Silva  
Inna Reshetnikova  
Isabel Barão  
Kamélia Dimitrova  
Katarina Majewska  
Maria Filomena Sousa  
Maria Lurdes Miranda  
Slavomir Sadlowski  
Sónia Carvalho  
Tatiana Gaivoronskaia  
Witold Dziuba

Violas

Pedro Saglimbeni Muñoz (Coordenador de Naípe)  
Céciliu Isfan (Coordenador de Naípe Adjunto)  
Galina Savova (Coordenador de Naípe Assistente )  
Cécile Pays (Coordenador de Naípe Assistente)  
Etelka Dudas  
Isabel Teixeira da Silva  
Joaquim Lima  
Maria Cecília Neves  
Maria Lurdes Gomes  
Massimo Mazzeo  
Rogério Gomes  
Ruth Forbes  
Sandra Moura  
Ventzislav Grigorov  
Vladimir Demirev

Violoncelos

Irene Lima (Coordenador de Naípe)  
Hilary Alper (Coordenador de Naípe Adjunto)  
Kenneth Frazer (Coordenador de Naípe Adjunto)  
Aida Zupancic (Coordenador de Naípe Assistente)  
Alberto Campos (Coordenador de Naípe Assistente)  
Diana Savova  
Emídio Coutinho  
Gueorgui Dimitrov  
Luís Clode  
Margarida Matias  
Maria Lourdes Santos

Contrabaixos

Pedro Wallenstein (Coordenador de Naípe)  
Petio Kalomenski (Coordenador de Naípe)  
Adriano Aguiar (Coordenador de Naípe Adjunto)  
Duncan Fox (Coordenador de Naípe Adjunto)  
Anita Hinkova (Coordenador de Naípe Assistente)  
João Diogo  
José Mira  
Manuel Póvoa  
Svetlin Chiskov

Flautas

Katharine Rawdon (Coordenador de Naípe)  
Nuno Ivo Cruz (Solista A)  
Anthony Pringsheim (Solista B)  
Anabela Malarranha (Solista B)

Oboés  
Hristo Kasmetski (Coordenador de Naípe)  
Ricardo Lopes (Solista A)  
Elizabeth Kicks (Solista B)  
Luís Marques (Solista B)

Clarinetes  
Francisco Ribeiro (Coordenador de Naípe)  
Joaquim Ribeiro (Solista A)  
Félcio Figueiredo (Solista B)  
Jorge Trindade (Solista B)

Fagotes  
David Harrison (Coordenador de Naípe)  
Carolino Carreira (Solista A)  
João Rolo Brito (Solista B)  
Piotr Pajak (Solista B)

Trompas  
António Nogueira (Coordenador de Naípe)  
Laurent Rossi (Solista A)  
Paulo Guerreiro (Solista A)  
António Rodrigues (Solista B)  
Carlos Rosado (Solista B)  
Tracy Nabais (Solista B)

Trompetes  
António Quítalo  
Jorge Almeida (Coordenador de Naípe)  
Latchezar Goulev (Solista B)  
Pedro Monteiro (Solista B)

Trombones  
Hugo Assunção (Coordenador de Naípe)  
Jarrett Butler (Solista A)  
Fernando Faria (Solista B)  
Vitor Faria (Solista B)

Tuba  
Ilídio Massacote (Solista A)

Tímpanos e Percussão  
Elizabeth Davis (Coordenador de Naípe)  
Richard Buckley (Solista A)  
Lídio Correia  
Pedro Araújo e Silva  
Carlos Almeida\*

Harpa  
Carmen Cardeal (Solista A)

Guitarra  
Nuno Sá \*

\* Reforços

## Coro do Teatro Nacional de São Carlos

Sopranos  
Ana Cosme  
Ana Luisa Assunção  
Ana Rita Cunha  
Angélica Neto  
Ana Maria Serro  
Filipa Lopes  
Glória Saraiva  
Isabel Biu  
Isabel Silva Pereira  
Luisa Brandão  
Luisa Tavares  
Maria do Anjo Albuquerque  
Patrícia Ribeiro  
Raquel Alão\*  
Rita Paiva Raposo  
Sandra Lourenço  
Sónia Alcobaça  
Susana Gaspar\*  
Teresa Gomes

Meio-sopranos  
Ana Cristina Carqueijeiro  
Ana Margarida Seródio  
Ana Maria Neto  
Ângela Roque  
Cândida Simplício  
Cátia Moreso\*  
Isabel Assis Pacheco  
Larissa Savchenko  
Lisete Marques  
Luisa Lucena  
Manuela Santos  
Manuela Teves  
Maria Antónia Andrade  
Maria da Conceição Martinho  
Natália Brito\*  
Neide Gil  
Olesya Nagieva\*  
Susana Moody

Tenores  
Alberto Lobo da Silva  
Alcino Vaz  
Álvaro de Campos  
Aníbal Real  
Arménio Afonso Granjo  
Carlos Pocinho  
Carlos Silva  
Diocleciano Pereira  
Fernando Carvalho  
Francisco Lobão  
João Carlos Azevedo\*  
João Gilberto Rodrigues\*  
João Miguel Queirós  
João Miguel Rodrigues  
Luís Castanheira  
Mário Silva  
Miguel Calado  
Nuno Cardoso  
Samuel Vieira\*  
Vitor Carvalho

Barítonos e baixos  
Alberto Silveira  
Aleksandr Jerebtsov  
António Louzeiro  
Carlos Homem  
Carlos Pedro Santos\*  
Ciro Telmo  
Costa Campos  
Daniel Paixão  
David Ruella  
Eduardo Viana  
Frederico Santiago  
João Miranda  
João Rosa  
Joel Costa  
Jorge Rodrigues  
Mário Pegado  
Oswaldo Sousa  
Simeon Dimitrov

\*Reforços

## Sector Técnico-Artístico

Director de Estudos Musicais e Director Musical de Cena  
João Paulo Santos

Directora Técnica Adjunta  
Margarida Clode

Director de Cena  
Bernardo Azevedo Gomes

Maestro Assistente do Coro  
Kodo Yamagishi

Maestro correpetidor  
Nuno Lopes

Pesquisa e Documentação Musical  
Paula Coelho da Silva

Assistentes da Direcção Técnica e Produção  
Paula Meneses  
Filomena Barros

Assistentes da Coordenação Organizativa  
do Coro e da Orquestra  
Beatriz Loureiro  
Joana Camacho\*

Gestão Artística  
Fátima Machado  
Lucília Varela

Serviço de Apoio à Orquestra  
Celeste Patarra\*  
Jerónimo Fonseca (Encarregado)  
Nuno Guimarães\*

Secretária do Coro  
Margarida Cruz

Arquivo Musical  
Agostinho Sorrilha  
José Carlos Costa

Sector de Maquinistas  
José Silvério (Chefe do Sector)  
Graciano Lopes (Maquinista Chefe)  
Augusto Baptista  
Luís Filipe Alves  
Fernando Correia  
José António Feio  
José Luís Reis  
Jacinto Matias  
Manuel Friães da Silva

Carlos Pires  
Nilo Lopes\*  
Romeu Grazinha\*  
Joaquim Cândido Costa\*  
Massimo Borsato\*

Sector de Electricistas  
Pedro Martins (Chefe do Sector)  
Serafim Baptista  
Victor Silva  
Carlos Vaz  
Carlos Santos  
Paulo Godinho\*  
José Diogo\*

Sector de Som e Vídeo  
Miguel Pessanha (Chefe do Sector)  
Luis Mateus dos Santos\*

Contra-regra  
João Lopes (Chefe do Sector)  
Arnaldo Ferreira  
Herlander Valente

Aderecista  
António Lameiro  
José Luís Barata

Sector das Costureiras  
Zita Pires (Chefe do Sector)  
Maria de Lurdes Landeiro  
Anabela Vicente  
Maria José Santos\*  
Ana Paula Simaria\*  
Mirian Mendonça\*

Gabinete de Imagem, Comunicação e Publicações  
Ana Rego (Designer)  
Anabela Tavares

Projectos Especiais  
Maria Gil

Serviço de Informática  
Pedro Penedo

Técnico de Segurança contra incêndios  
Álvaro Machado\*

Equipa de legendagem\*  
Paulo Lopes  
Frederico Bastos  
Miguel Durão  
João Godinho

## Sector Administrativo

Serviço de Assessoria  
Juliana Mimoso\*

Serviço Financeiro  
João Pereira (Coordenador)  
Ana Maria Peixeiro (Coordenadora Adjunta)  
Rui Amado  
António Pinheiro  
João Ruela\* (Inventário)  
Albano Pais (Tesoureiro)

Serviço de Pessoal  
Manuel Alves  
Teresa Serradas Duarte  
Marisa Leitão

Serviço de Bilheteiras  
Luisa Lourenço  
Rita Martins  
Jandira Chaves\*

Secretárias do Conselho Directivo  
Regina Sutre  
Gabriela Metéllo

Património  
Cassiano Vieira  
António Silva

Expediente e Arquivo Administrativo  
Susana Santos  
Miguel Vilhena  
Sandra Correia  
Bruno Ferreira\*

Serviço de Limpeza  
Lurdes Mesquita (Chefe do Sector)  
Maria de Lurdes Branco  
Maria do Céu Bilhó  
Maria Teresa Gonçalves  
Maria Conceição Pereira  
Maria Isabel Sousa  
Cesaltina Martins Pinto Marote\*  
Patrícia Pires \*

\* Colaboradores

# fevereiro

Segunda			6	13	20	27 lolanta
Terça			7 Os Concertos comentados do São Carlos (3 Temas...)	14 O Barbeiro de Sevilha	21	28
Quarta		1 Conferência Amigos do São Carlos	8 O Barbeiro de Sevilha	15 O Barbeiro de Sevilha	22 Conferência Amigos do São Carlos	
Quinta		2	9 O Barbeiro de Sevilha	16 O Barbeiro de Sevilha	23 Ritornello	
Sexta		3	10 O Barbeiro de Sevilha	17	24 lolanta	
Sábado		4 Jovens Intérpretes (Reitoria Univ. Nova de Lisboa)	11 O Barbeiro de Sevilha Jovens Intérpretes (Reitoria UNL)	18 Ano Mozart	25	
Domingo		5 Europa em Música [ Hungria	12 O Barbeiro de Sevilha	19 Ano Mozart	26 lolanta	

# 2006

# março

Segunda			6	13 Ritornello	20 Erwartung Sta. Susana O Dissoluto Absolvido	27
Terça			7 Os Concertos comentados do São Carlos (3 Temas...)	14	21 Os Concertos comentados do São Carlos (3 Temas...)	28
Quarta		1	8	15 Conferência Amigos do São Carlos	22 Erwartung Sta. Susana O Dissoluto Absolvido	29
Quinta		2	9	16	23	30
Sexta		3	10	17	24 Erwartung Sta. Susana O Dissoluto Absolvido	31
Sábado		4 Concerto OSP (CCB)	11	18 Erwartung Sta. Susana O Dissoluto Absolvido	25	
Domingo		5 Europa em Música [ França	12	19	26 Erwartung Sta. Susana O Dissoluto Absolvido	

# 2006



## Teatro Nacional de São Carlos

### Informações úteis

#### Bilhetes

O Teatro reserva-se o direito de alterar a sua programação em casos de força maior. A alteração substancial da sua programação constitui causa única para efeitos de reembolso de bilhetes adquiridos. Espectáculos para maiores de seis anos.

#### Reserva e aquisição de bilhetes

As reservas podem ser efectuadas pelo telefone e/ou fax da bilheteira, as quais serão garantidas por 48 horas após a reserva. Só serão aceites reservas até 48h antes do dia do espectáculo. Tel. 213 253 045/6 | Fax 213 253 047

#### Horário das bilheteiras

Dias úteis – das 13:00h às 19:00h; Dias de espectáculo – das 13:00h até trinta minutos após o início do espectáculo. Duas horas antes do início do mesmo apenas poderão ser adquiridos bilhetes para o próprio dia.

#### Descontos – válidos para os bilhetes avulso

Jovens até 30 Anos e Maiores de 65 Anos – 30% de desconto, sem limite temporal, para a plateia, frisas grandes e camarotes de 1.ª e 2.ª Ordem.

**Entidades Colectivas** – 30% de desconto na aquisição de, no mínimo, 10 bilhetes por espectáculo.

**Bilhetes de «Última Hora»** – Duas horas antes de cada espectáculo de ópera, os bilhetes disponíveis serão colocados à venda ao preço de 20€ para a plateia, frisas e camarotes grandes de 1.ª e 2.ª Ordem grandes. Os restantes lugares da sala poderão ser adquiridos a 15€. Duas horas antes de cada concerto, os bilhetes disponíveis serão colocados à venda ao preço de 10€.

#### Formas de pagamento

Numerário, Cheque, Multibanco e Visa.

#### Legendas

No caso de apresentação de óperas em língua estrangeira o Teatro garante um sistema de legendagem em português.

#### Pontualidade

Depois do início do espectáculo não é permitido o acesso à sala até que tenha lugar o primeiro intervalo, durante o qual os espectadores serão conduzidos aos seus lugares pelos assistentes de sala.

#### Gravações e fotografias

Não é permitida a utilização de qualquer tipo de gravadores ou máquinas fotográficas no interior do Teatro.

#### Bengaleiro

O Teatro conta com um serviço de bengaleiro situado dos dois lados exteriores da plateia.

#### Aparelhos sonoros

Agradecemos que sejam desligados telemóveis e relógios electrónicos no interior da sala de espectáculos.

#### Cafetarias

Para além da cafetaria no Foyer, o Teatro conta com um serviço de esplanada no Largo de São Carlos.

#### Transportes

Autocarros: 58, 100, 204\* (\*só serviço nocturno)  
Eléctrico: 28; Metro: Baixa-Chiado

#### Teatro Nacional de São Carlos

Rua Serpa Pinto, n.º 9 – 1200-442 Lisboa  
Tel. 213 253 000 – Fax 213 253 083

Consulte a programação em [www.saocarlos.pt](http://www.saocarlos.pt)

O Teatro Nacional de São Carlos é membro da Opera-Europa e observador da Pearle\*



Os televisores do Foyer foram gentilmente cedidos por



Apoio *Massimo Dutti*

Apoio na divulgação



Preço 6 €

Tiragem 3500 exemplares

Impressão Textype

Fotos de ensaio Alfredo Rocha

Espectáculo para maiores de seis anos. É expressamente proibido filmar, fotografar ou gravar durante os espectáculos. Não é permitida a entrada na sala após o início do espectáculo. Agradecemos que sejam desligados os telemóveis e relógios electrónicos. O programa pode ser alterado por motivos imprevistos.

MIC Ministério da Cultura

TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

Millennium  
Incp  
REGENAS EXCLUSIVO