

Il recupero del grande repertorio della Scuola Napoletana, che nel '700 ha dominato l'Europa e fortemente influenzato il mondo sinfonico e operistico, anche di Mozart, arricchisce la conoscenza della nostra civiltà musicale e ci consente di comprendere meglio le radici sulle quali si sviluppò l'800.

Grazie ai Festival di Salisburgo e di Ravenna che hanno sostenuto questo progetto, alcuni titoli, scelti fra le migliaia di opere che giacciono nella biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella, sono stati rappresentati in prestigiosi teatri, segno di un interesse verso questo repertorio che va crescendo in Europa.

L'attenzione e il calore, che hanno accolto ovunque queste produzioni di Scuola Napoletana, indicano che il pubblico è pronto a recepire i prodotti della storia della musica che non siano i capolavori già ben noti.

Un riconoscimento particolare va, perciò, alla casa editrice bolognese Ut Orpheus, che ha condiviso il progetto, come preziosissimo partner.

Grazie alla dedizione e alla perizia del suo staff, oggi queste opere escono, in edizioni moderne di rara chiarezza ed eleganza, dagli scrigni delle biblioteche per essere a disposizione di tutti.

Die Wiederentdeckung des großen Repertoires der Neapolitanischen Schule, die im 18. Jahrhundert Europa dominierte und die Symphonik sowie das Opernschaffen, selbst jenes von Mozart, stark beeinflusste, bereichert die Kenntnis unserer Musikkultur und ermöglicht es uns, die Wurzeln, aus denen sich das kompositorische Schaffen im 19. Jahrhundert entwickelte, besser zu verstehen.

Dank der Festivals von Salzburg und Ravenna, die dieses Projekt unterstützt haben, wurden aus Tausenden von Werken, die in der Bibliothek von San Pietro a Majella liegen, einige Titel ausgewählt und auf renommierten Bühnen aufgeführt, ein Zeichen für das wachsende Interesse für dieses Repertoire in Europa.

Die Aufmerksamkeit und wohlwollende Aufnahme, die diese Produktionen der Neapolitanischen Schule überall erfahren, belegen, dass das Publikum bereit ist, sich auch Oeuvres der Musikgeschichte zu öffnen, die nicht zu den wohlbekanntesten Meisterwerken zählen.

Eine besondere Anerkennung gebührt auch dem Bologneser Verlag Ut Orpheus, der dieses Projekt als wertvoller Partner unterstützt.

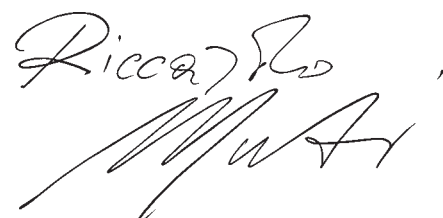
Dank des Engagements und der Fachkenntnis seiner Mitarbeiter wurden diese Werke aus den Archiven der Bibliotheken geholt und stehen nun in modernen Ausgaben von besonderer Qualität und Eleganz jedermann zur Verfügung.

The recovery of the great repertoire of the Neapolitan School of music that dominated Europe in the 18th century and exerted a strong influence on opera and symphony including Mozart, enriches our knowledge of musical culture and allows us to better appreciate the roots by which the 19th century developed.

Thanks to the support of the Salzburg and Ravenna Festivals, a few titles, chosen among the thousands stacked in the library of the Conservatorio di San Pietro a Majella, were represented in prestigious theatres – a sign of Europe's growing interest in this repertoire.

The warmth and attention which have everywhere greeted these productions of the Neapolitan School point to a public's readiness to receive elements of musical history that are not the well-known masterpieces.

Particular recognition goes to the publisher Ut Orpheus, from Bologna, our valuable partner in this project. Thanks to the skill and dedication of its staff, these operas today, in modern editions of rare clarity and elegance, are available to everyone.



PREFAZIONE*

Dalla commedia di Martelly al libretto di Romani

La fonte letteraria del libretto *I due Figaro* è nella commedia in cinque atti *Les deux Figaro ou le sujet de comédie*, scritta da Martelly verso il 1795, una *pièce* che ottenne un notevole successo nei turbolenti anni rivoluzionari. Honoré-Antoine Richard Martelly (1751-1817), attore comico apprezzato nei teatri della Francia meridionale, sulla scorta del notissimo testo di Beaumarchais, riscrisse l'opera con il proposito di criticare il grande scrittore e allo stesso tempo ridimensionare i tratti spiritosi e ingegnosi del carattere di Figaro. Il pubblico dell'epoca recepì le «allusions plus malignes»¹ contro un personaggio che, nel periodo postrivoluzionario, non suscitava più unanime simpatia, anzi alimentava asti e polemiche; queste però ben presto persero ogni ragion d'essere per il ristabilirsi di condizioni socio-politiche più stabili, tanto che ancora nel 1817 ci si ricordava della *pièce* per le sue «fourberies si vif et si bien sustenu» che facevan sì «la revoit toujours avec un extrême plaisir».²

Nel testo di Martelly il personaggio di Figaro perdeva quei tratti d'ingegno sottile e multiforme, al punto da venire beffato e deriso da un più intelligente Cherubino, sotto il nome di Figaro. Una pubblicazione dell'epoca ben ne evidenziava i tratti salienti:

Le Figaro de M. Martelli est tout simplement un coquin qui veut faire épouser Inès, fille du comte d'Almaviva, à un laquais son camarade, déguisé en homme de qualité, sous le nom de dom Alvare. Le ci-devant page Chérubin, amoureux d'Inès, se fait recevoir chez le comte en qualité de valet de chambre : sous ce travestissement, il déjoue les projets de Figaro, lequel s'imagine que l'enfer a suscité un second Figaro contre lui. De la lutte des deux intrigants, il résulte de l'action, du mouvement, des effets pour ceux qui se prêtent sans réflexion aux prestiges de la scène. Le dialogue est vif ; mais l'intrigue n'est pas moins vicieuse, quoique Figaro l'indique à un mauvais poète comme un excellent sujet de comédie ; et voilà pourquoi l'un des titres de la pièce est le Sujet de Comédie.³

Proprio la presenza di due «Figaro» e la ricollocazione dei personaggi de *Le folle journée ou Le mariage de Figaro* quindici anni dopo erano mezzi funzionali a Martelly per lanciare critiche contro Beaumarchais. Martelly gestiva molto bene, oltretutto, la confusione creata con l'introduzione del secondo *jeune Figaro* – che tanti intrighi pianificherà contro l'altro Figaro – lasciando per il finale la rivelazione della sua vera identità: Cherubino.

Nel 1820 Felice Romani convertì la commedia di Martelly nel libretto *I due Figaro* per Michele Carafa (Teatro alla Scala, 1820). Parte dell'interesse verso il soggetto proveniva sicuramente dalle rappresentazioni de *Le nozze di Figaro* di Mozart allestite alla Scala nel 1815. *I due Figaro* seguiva fedelmente la commedia originale lasciando ampio spazio al protagonista, stimolo che Carafa valorizzò avendo a disposizione per la sua opera due grandi bassi ed attori efficaci: Nicola de Grecis (Figaro) e Filippo Galli (Cherubino). Il libretto ebbe una discreta diffusione grazie a numerosi adattamenti per altre produzioni operistiche: Giovanni Panizza (Trieste, 1824); Dionigi Broglialdi (Torino, 1827); Giovanni Speranza (Torino, 1839).

* Il presente testo è tratto dall'edizione critica dei *Due Figaro*, a cura di Paolo Cascio e Víctor Sánchez Sánchez, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2011, NAP 6, cui si rimanda per maggiori dettagli relativi all'opera, alla fonti e ai criteri di edizione.

¹ A. V. Arnault: *Souvenirs d'un sexagénaire. Livre VII, novembre 1795 a mars 1796*. Paris, 1833, p. 258.

² «Notice sur M. Martelli», *La Ruche d'Aquitaine. Journal de Littérature et de Sciences*, Bordeaux, 15 agosto 1817, p. 153.

³ *Cours de Littérature dramatique*. Paris, 1819, Tomo III, p. 355-356.

Mercadante in Spagna

Dopo gli studi a Napoli, Saverio Mercadante⁴ (1795-1870) fu presto considerato una delle principali promesse dell'opera italiana. Il suo più grande successo era stato *Elisa e Claudio* (1821) ove «la spontaneità delle melodie messe bellamente, l'accurata tessitura dei pezzi, ed un'elegante strumentazione piena di brio e di vivacità, produssero il più felice risultato».⁵ Negli anni successivi percorse tutta l'Italia, collaborò con i principali cantanti, librettisti ed impresari del tempo nella presentazione di numerose prime, tra le quali: *Il posto abbandonato*, *Amleto* e *Caritea Regina di Spagna*.

L'opera italiana godeva di straordinario interesse in Europa e nel mondo, e dal 1815 invase con nuova forza Madrid quale potente fenomeno culturale di moda.⁶ Mesonero Romanos ricordava che la passione per l'opera «produjo en los madrileños un verdadero frenesí».⁷ In questo contesto, nell'aprile del 1826, i direttori del Teatro Príncipe inviarono a Milano un agente per contrattare la migliore compagnia d'opera da portare a Madrid.⁸ In una lettera datata 3 aprile, questi informava i suoi direttori di aver concluso le trattative con il «célebre Mercadante» in qualità di maestro direttore. Secondo Florimo «l'impresario del teatro italiano di Madrid scritturò Mercadante per sette anni, con l'assegno di duemila colonnati, a condizione però che dovesse scrivergli due opere ogni anno».⁹ In aggiunta alle vantaggiose clausole economiche, anche l'altissimo livello artistico della compagnia – che annoverava cantanti del calibro di Isabella Fabbrica, Letizia Cortesi o Giovanni Battista Montresor – influì sull'accettazione della proposta da parte del compositore.

Ai primi di maggio del 1826 la compagnia italiana era dunque arrivata a Madrid, presentandosi al pubblico il 13 giugno con la *Zelmira* di Rossini e portando in scena nei mesi successivi *Elisa e Claudio*, *Il Barbiere di Siviglia* e *Il posto abbandonato*. Gli obblighi contrattuali del «Maestro Director y Compositor» comprendevano svariati aspetti della gestione teatrale: dall'assistenza al pianoforte di tutte le prove, alle revisioni dei brani secondo le necessità dei cantanti,¹⁰ fino all'impegno diretto nella programmazione della stagione: in una interessante lettera Mercadante propone ai direttori del Teatro la ripresa del *Barbiere* prima della complessa opera *Il posto abbandonato*, scelta per il debutto della Fabbrica, che era «de mucho aparato y necesitan estudiarla todas las partes cantantes».¹¹

La composizione de *I due Figaro* per Madrid

Tra prove e rappresentazioni Mercadante iniziò a comporre la nuova opera, come da contratto. La scelta de *I due Figaro* gli consentiva di proporre luoghi, situazioni e personaggi ben noti al pubblico spagnolo: Figaro, oltretutto, era molto caro ai frequentatori di teatro grazie all'enorme successo de *Il Barbiere di Siviglia* di Rossini.

La prima notizia della nuova opera compare in una lettera che il soprano Letizia Cortesi indirizza ai direttori del teatro, chiedendo a suo beneficio la prima de *I due Figaro*, ovvero che parte del ricavato dalle vendite dei biglietti andasse direttamente a lei, pretesa che ogni artista della compagnia, una volta per stagione, poteva vantare. I direttori le risposero che l'opera era già stata scelta da Mercadante per il suo beneficio (scelta che avrà nefaste conseguenze sulle vicissitudini dell'opera) e che per questo motivo «el Maestro Don Saverio» la stava «escribiendo de nuevo».¹² Questa notizia fa riferimento alla compo-

⁴ Cfr. S. Palermo: *Saverio Mercadante. Biografia, epistolario*. Fasano, Schena Editore, 1985; G. L. Petrucci e G. Moramarco (a cura di.): *Saggi su Saverio Mercadante*. Cassano delle Murge, Messaggi, 1997.

⁵ F. Florimo: *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*. Napoli, Rocco, 1869, p. 649.

⁶ Cfr. L. Carmena Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid*. Madrid, 1878. n. ed.: Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

⁷ R. Mesonero Romanos: *Memorias de un setentón, Tomo II: 1824-1850*. Madrid, Ilustración Española y Americana 1881, p. 16.

⁸ P. Cascio: «Un modelo de temporada de ópera italiana en el Teatro del Príncipe. La correspondencia desde Milán del empresario D. Cristóbal Fernández de la Cuesta en 1826» in: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 17 (2009), pp. 64-77.

⁹ F. Florimo cit., p. 645.

¹⁰ Contratto di Ramón Carnicer, 20 marzo 1827. Madrid, Archivo de Villa, Secretaría, segn. 3.478.22

¹¹ Lettera di Mercadante a E. Cristiani, Madrid 4 luglio 1826. Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, segn. 3.478.25

¹² Lettera di B. Gil ed E. Cristiani a Letizia Cortessi, Madrid 2 ottobre 1826. Madrid, Archivo de Villa, Secretaría, segn. 3.478.22.04

VORWORT*

Von der Komödie Martelly's zum Libretto Romani's

Die literarische Quelle des Libretto von *I due Figaro* findet man in der Komödie (mit fünf Akten) Martelly's *Les deux Figaro ou le sujet de comédie* die um das Jahr 1795 verfasst wurde, eine *pièce* die in den turbulenten Jahren der Revolution einen beachtlichen Erfolg hatte. Honoré-Antoine Richard Martelly (1751-1817), ein geschätzter, komischer Schauspieler der Theater Südfrankreichs, schrieb eine Neufassung des Werks in Anlehnung an den sehr bekannten Beaumarchais'schen Text, mit der Absicht den großen Schriftsteller zu kritisieren und gleichzeitig die lustigen und einfallreichen Merkmale in Figaro's Charakter revidierend. Das damalige Publikum nahm die „allusions plus malignes“¹ an, da es um eine Persönlichkeit ging, die in der nachrevolutionären Zeit nicht mehr die einmütige Sympathie erregte, sonder vielmehr Missgunst und Kontroversen nährte. Durch die Wiederherstellung stabilerer sozialer und politischer Umstände, verlor sich aber das Interesse daran. Noch 1817 erinnerte man sich der *pièce* wegen seiner „lebhaften und gut gehaltenen Späße, die man sich immer wieder mit großen Vergnügen“² ansah.

In Martelly's Figarotext büßte die Figur des Figaro soweit den feinen vielgestaltigen Aspekt des Geistesreichen ein, dass er von einem intelligenteren Cherubino verspottet und ausgelacht wird. Eine zeitgenössische Veröffentlichung hebt gut die wesentlichen Merkmale hervor:

Le Figaro de M. Martelli est tout simplement un coquin qui veut faire épouser Inès, fille du comte d'Almaviva, à un laquais son camarade, déguisé en homme de qualité, sous le nom de dom Alvare. Le ci-devant page Chérubin, amoureux d'Inès, se fait recevoir chez le comte en qualité de valet de chambre : sous ce travestissement, il déjoue les projets de Figaro, lequel s'imagine que l'enfer a suscité un second Figaro contre lui. De la lutte des deux intrigants, il résulte de l'action, du mouvement, des effets pour ceux qui se prêtent sans réflexion aux prestiges de la scène. Le dialogue est vif ; mais l'intrigue n'est pas moins vicieuse, quoique Figaro l'indique à un mauvais poète comme un excellent sujet de comédie ; et voilà pourquoi l'un des titres de la pièce est *le Sujet de Comédie*.³

Zwei „Figaro“ Persönlichkeiten, durch zwei unterschiedliche Rollen dargestellt, im Stück *Le folle journée ou Le mariage de Figaro* fünfzehn Jahre später, waren für Martelly funktionelle Mittel um Kritik an Beaumarchais zu üben.

Martelly beherrschte ferner sehr gut die mit der Einführung des zweiten *jeune Figaro* gestiftete Verwirrung – welcher viele Intrigen gegen den anderen Figaro schmieden wird – dessen wahre Identität – die des Cherubino – erst im Finale zur Enthüllung kommt.

1820 arbeitete Felice Romani Martelly's Komödie als Libretto der *I due Figaro* für Michele Carafa (Teatro alla Scala, 1820) um. Ein Teil des Interesses für diesen Stoff rührte sicher von den 1815 an der Scala gegebenen Vorstellungen der Mozart'schen *Le nozze di Figaro* her. *I due Figaro* folgte treu der originalen Komödie, wobei sie der Hauptrolle große Bedeutung einräumte. Carafa nutzte diese Anregung, da er für seine Oper über zwei großartige Bass-Sänger verfügte, welche zugleich auch wirkungsvolle Schauspieler waren, nämlich Nicola de Grecis (Figaro) und Filippo Galli (Cherubino). Das Libretto wurde dank vieler Anpassungen für andere Opernkompositionen sehr bekannt. Als Komponisten sind hier zu nennen: Giovanni Panizza (Trieste, 1824); Dionigi Broglialdi (Torino, 1827); Giovanni Speranza (Torino, 1839).

* Exzerpt aus: *I due Figaro*, kritische Edition von Paolo Cascio und Víctor Sánchez Sánchez, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2011, NAP 6.

¹ A. V. Arnault: *Souvenirs d'un sexagénaire. Livre VII, novembre 1795 a mars 1796*. Paris, 1833, S. 258.

² „Notice sur M. Martelli“, *La Ruche d'Aquitaine. Journal de Littérature et de Sciences*, Bordeaux, 15. August 1817, S. 153.

³ *Cours de Littérature dramatique*. Paris, 1819, Tomo III, S. 355-356.

Mercadante in Spanien

Nach seinem Studium in Neapel, wurde Saverio Mercadante⁴ (1795-1870) schon bald als ein vielversprechender, sogar als einer der wichtigsten Komponisten der italienischen Oper betrachtet. Sein größter Erfolg war *Elisa e Claudio* (1821) in der „die Spontaneität der schön gesetzten Melodien, das akkurate Gefüge der Stücke und eine elegante, geistreiche und lebhaft Orchestrirung ein sehr geglücktes Ergebnis bewirkte“.⁵

In den darauf folgenden Jahren zog er durch ganz Italien, arbeitete mit den wichtigsten Sängern, Librettisten und Impresarios jener Epoche an zahlreichen Erstaufführungen, darunter: *Il posto abbandonato*, *Amleto* und *Caritea Regina di Spagna*.

Die italienische Oper genoss in Europa und in der Welt ein außergewöhnliches Interesse und dieses starke kulturelle Modephänomen packte Madrid ab 1815 mit neuer Heftigkeit.⁶ Mesonero Romanos erinnerte, dass die Leidenschaft für die Oper „produjo en los madrileños un verdadero frenesí“.⁷ In diesem Kontext entsandten die Direktoren des Teatro Príncipe im April 1826 einen Agenten nach Mailand um mit der besten Opernkompanie zu verhandeln und diese nach Madrid zu holen.⁸ In einem Brief vom 3. April informierte jener seine Direktoren, dass er mit dem „berühmten Mercadante“ die Verhandlungen für die Position „Maestro Direttore“ erfolgreich abgeschlossen habe. Laut Florimo „verpflichtete der Impresario des italienischen Theaters zu Madrid Mercadante für sieben Jahre, mit einer Zuwendung von zweitausend Colonnatos, allerdings mit der Auflage ihnen zwei Opern pro Jahr zu schreiben“.⁹

Nicht nur die vorteilhaften, finanziellen Klauseln sondern auch das hervorragende künstlerische Niveau der Truppe – dazu gehörten Sängerinnen des Kalibers einer Isabella Fabbrica, Letizia Cortesi o Giovanni Battista Montresor – bewegten den Komponisten zur Annahme des Angebots.

In den ersten Maitagen 1826 traf nun das italienische Ensemble in Madrid ein wo es öffentlich am 13. Juni mit Rossini's *Zelmira* auftrat. In den Folgemonaten wurden dann *Elisa e Claudio*, *Il Barbiere di Siviglia* und *Il posto abbandonato* auf die Bühne gebracht. Die vertraglichen Verpflichtungen des „Maestro Director y Compositor“ beinhalteten vielfältige Aspekte der Theaterführung: von der Betreuung am Klavier aller Proben, der Überarbeitung der Stücke je nach den Bedürfnissen der Sänger,¹⁰ bis hin zur direkten Verpflichtung bei der Programmgestaltung der Saison. In einem interessanten Schreiben unterbreitet Mercadante den Direktoren des Theaters die Wiederaufnahme des *Barbiere* noch vor der komplexen Oper *Il posto abbandonato* die eigentlich für das Debüt Isabella Fabbrica's ausgewählt war, welche „de mucho aparato y necesitan estudiarla todas las partes cantantes“¹¹ war.

Das Komponieren der *I due Figaro* für Madrid

Zwischen Proben und Vorstellungen begann Mercadante, wie im Vertrag vorgesehen, die neue Oper zu komponieren. Die Wahl der *I due Figaro* ermöglichte es ihm Orte, Situationen und dem spanischen Publikum schon vertraute Rollen vorzuschlagen, wie die des Figaro der den Besuchern des Theaters, dank des enormen Erfolges des Rossini'schen *Il Barbiere di Siviglia*, schon sehr ans Herz gewachsen war.

Die erste Kunde der neuen Oper taucht in einem Brief der Sopranistin Letizia Cortesi an die Direktoren des Theaters auf, in welchem sie um den Ertrag der Premiere der *I due Figaro* zu ihren Gunsten erbittet, d.h. das ein Teil des Erlöses des Kartenverkaufs direkt an sie ginge, ein Anspruch den jeder

⁴ Vgl. S. Palermo: *Saverio Mercadante. Biografia, epistolario*. Fasano, Schena Editore, 1985; G. L. Petrucci e G. Moramarco (herausgegeben von.): *Saggi su Saverio Mercadante*. Cassano delle Murge, Messaggi, 1997.

⁵ F. Florimo: *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*. Neapel, Rocco, 1869, S. 649.

⁶ Vgl. L. Carmena Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid*. Madrid, 1878. n. ed.: Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

⁷ R. Mesonero Romanos: *Memorias de un setentón, Tomo II: 1824-1850*. Madrid, Ilustración Española y Americana 1881, S. 16.

⁸ P. Cascio: „Un modelo de temporada de ópera italiana en el Teatro del Príncipe. La correspondencia desde Milán del empresario D. Cristóbal Fernández de la Cuesta en 1826“ in: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 17 (2009), S. 64-77.

⁹ F. Florimo cit., S. 645.

¹⁰ Vertrag von Ramón Carnicer, 20. März 1827. Madrid, Archivo de Villa, Secretaría, segn. 3.478.22

¹¹ Brief Mercadantes an E. Cristiani, Madrid 4. Juli 1826. Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, segn. 3.478.25

PREFACE*

From Martelly's play to Romani's libretto

The libretto for *I due Figaro* originated in Martelly's five-act comedy *Les deux Figaro* (1795), a major French hit during the first years of the revolution. Honoré-Antoine Richard-Martelly (1751-1817), a comic actor popular on the stages of Southern France, hoped to bank on the success of the famous play by Beaumarchais with this work yet he also included additional satire and criticism towards its famous author. The public of the revolutionary period enjoyed these sorts of "malicious allusions"¹ about a contemporary figure who was at the same time both polemical and envied. Over time, this aspect lost its appeal but the play retained "such lively and sustained twists of plot that it was always a pleasure to see performed".²

In the play, the famous character of Figaro is stripped of his protagonism and is instead deceived by the intelligent Cherubino who, in turn, is presented as the new Figaro. A contemporary review analyzed the main plot lines:

Le Figaro de M. Martelli est tout simplement un coquin qui veut faire épouser Inès, fille du comte d'Almaviva, à un laquais son camarade, déguisé en homme de qualité, sous le nom de dom Alvare. Le ci-devant page Chérubin, amoureux d'Inès, se fait recevoir chez le comte en qualité de valet de chambre : sous ce travestissement, il déjoue les projets de Figaro, lequel s'imagine que l'enfer a suscité un second Figaro contre lui. De la lutte des deux intrigants, il résulte de l'action, du mouvement, des effets pour ceux qui se prêtent sans réflexion aux prestiges de la scène. Le dialogue est vif ; mais l'intrigue n'est pas moins vicieuse, quoique Figaro l'indique à un mauvais poète comme un excellent sujet de comédie ; et voilà pourquoi l'un des titres de la pièce est le Sujet de Comédie.³

It was precisely with the addition of this conceit of the two dramatists that Martelly introduced his major criticisms of Beaumarchais, re-positioning the characters of *La folle journée ou Le mariage de Figaro* fifteen years after the action of the original play. Moreover the dramatist heightened the confusion around the second Figaro, maintaining suspense until the very end of the play. Only then did he reveal that this *jeune Figaro*, who causes so many problems for the famous valet was, in fact, Cherubino.

In 1820 the famous Felice Romani, a connoisseur of French theater, adapted Martelly's play as an opera libretto for a premiere in La Scala by Michele Carafa. Interest in the play certainly stemmed, in part, from the 1815 performances of Mozart's *Le nozze di Figaro* in the same venue in Milan. *I due Figaro* faithfully followed the original play, with Figaro retaining his protagonism; in fact the role of Cherubino ceased to be a traditional Trouser Role (*mezzo in travesti*), and instead the bass Filippo Galli performed the part. The libretto was adapted for other opera productions, for example, those of Giovanni Panizza (Trieste, 1824), Dionigi Brogialdi (Turin, 1827) and G. A. Speranza (Carignano Theater of Turin 1839).

Mercadante arrives in Spain

Following his studies in Naples, Saverio Mercadante⁴ (1795-1870) had become one of the most promising young talents in Italian opera. His first major success was *Elisa e Claudio* (La Scala, 1821) "in which the spontaneity of the melodies, the careful *tessitura* of the compositions and elegant instrumentation,

* The following text is taken from the critical edition of *I due Figaro*, edited by Paolo Cascio and Víctor Sánchez Sánchez, Ut Orpheus Edizioni, Bologna 2011, NAP 6, including more information about the Opera, sources and editorial criteria.

¹ A. V. Arnault: *Souvenirs d'un sexagénaire. Livre VII, novembre 1795 a mars 1796*. Paris, 1833, p. 258.

² "Notice sur M. Martelli", *La Ruche d'Aquitaine. Journal de Littérature et de Sciences*, Bordeaux, 1817 (15 aout), p. 153.

³ *Cours de Littérature dramatique*. Paris, 1819, Tome III, p. 355-356.

⁴ Santo Palermo: *Saverio Mercadante. Biografia, epistolario*. Schena Editore, 1985; Gian-Luca Petrucci e Giacinto Moramarco (eds.): *Saggi su Saverio Mercadante*, Messaggi, 1997.

vivacious and full of vigor, produced the most agreeable results”⁵. In the subsequent years, Mercadante traveled throughout Italy and premiered numerous plays, including *Il posto abbandonato* (1820), *Amleto* (1822) and *Caritea, regina di Spagna* (1826), in which he collaborated with the principal singers, librettists and producers of the age.

As in many other places in the world, by 1815 Italian opera was fashionable in Madrid.⁶ Mesonero Romanos recalled that the devotion to opera “became a veritable delirium among the population of Madrid”.⁷ In 1826 the impresarios of the Príncipe Theater of Madrid sent an agent to Milan in order to engage the best opera company.⁸ In a letter dated April 3, the agent reported back that he had signed to contract the “celebrated Mercadante” as the maestro director. According to Florimo, “the impresario of the Italian Theater signed Mercadante to a seven-year, two thousand *colonnati* contract, in exchange for two operas per year”.⁹ While the financial enticements were important, the artistic excellence of the company provided an additional incentive, given that it included the talents of Isabella Fabbrica, Cortesi and Montresor. We must not forget that by 1825, Italian opera was strengthening its position in the international market and Spain had become completely incorporated into the Italian operatic circuits, with performances in theaters such as those of Madrid, Barcelona, Mahon and Cadiz.

The company arrived in Madrid at the beginning of May, 1826. The season opened on June 13 with Rossini’s *Zelmira*, followed by *Elisa e Claudio*. The obligations of the “Maestro Conductor and Composer” comprised all aspects of contemporary opera production, including everything from rehearsing and conducting from the piano to revising and arranging the score according to the singers’ particular needs.¹⁰ The nature of his work can be appreciated in an interesting letter in which Mercadante reported to the impresarios about the organization of the season. He explained that he was trying to find an opera that the company already knew so that he would later be able to premiere *Il posto abbandonato*, which was “complex and all of the singers would need to study it”.¹¹

The composition of *I due Figaro* for Madrid

Thus, in the midst of rehearsals and performances, Mercadante began composing a new opera. The choice of the libretto *I due Figaro*, which he likely knew through his friendship with Felice Romani, logically stemmed from its tie to the country in which Mercadante was working, for the action takes place in the famed Andalusian capital. Moreover, the character of Figaro had become well-known after the success of Rossini’s *Il Barbiere di Siviglia*.

The first information we have about Mercadante’s new opera appeared in a letter from the soprano Letizia Cortesi in which she requests *Los dos Figaros* for her benefit performance. However, the administration responded that, in fact, Mercadante himself had intended to select this same premiere as his benefit performance, a decision which, as we will see, would have devastating consequences. This same letter also comments that “the maestro is re-writing”¹² the new opera, most likely a reference to certain additions to the score that were made to accommodate other members of the company. We do know that the final score was signed by Mercadante on October 24, 1826.

Consultation of the manuscripts archived in the *Biblioteca Histórica Municipal* of Madrid clearly shows that the parts had been cast and rehearsals were already quite advanced by the time the company was informed that the authorities had prohibited performance of *I due Figaro*. Spain was living under the absolutist rule of King Fernando VII who had reinstated the Ancien Regime policies of theater cen-

⁵ F. Florimo: *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, Napoli, 1869, p. 649.

⁶ L. Carmena Millán: *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, Madrid, (1878). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

⁷ R. Mesonero Romanos: *Memorias de un setentón, Tomo II: 1824-1850*. Madrid, 1881, p. 16.

⁸ Paolo Cascio: “Un modelo de temporada de ópera italiana en el Teatro del Príncipe. La correspondencia desde Milán del empresario D. Cristóbal Fernández de la Cuesta en 1826”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, 17 (2009), pp. 64-77.

⁹ Florimo..., p. 645

¹⁰ Contract for Ramón Carnicer, March 20, 1827. Madrid, Archivo de Villa, Secretaría, sig. 3.478.22

¹¹ Mercadante, Letter to E. Cristiani, Madrid, July 4, 1826. Madrid, Archivo de la Villa, Secretaría, sig. 3.478.25

¹² B. Gil y E. Cristiani, Letter to Letizia Cortesi, Madrid, October 2, 1826. Madrid, Archivo de Villa, Secretaría, sig. 3.478.22.04