

Alberto Rizzuti
LA FORTUNA DEL TEATRO ROSSINIANO
A MADRID (1816-24)

Racconta Stendhal (*Vie de Rossini*, cap. XLII: in italiano già nel testo originale) come Rossini a volte, presentando agli amici raccolti intorno al pianoforte un'aria appena terminata, dopo aver variamente manifestato il suo abituale scetticismo, maliziosamente dicesse: «E però, in due anni questo si canterà da Barcellona a Pietroburgo». Riportando l'aneddoto a conclusione del primo tomo de *La ópera en los teatros de Barcelona* José Subirà commenta: «Come se ve, aunque Portugal marcaba el extremo occidental de la Europa filarmónica, Rossini atribuía tal carácter a Barcelona»¹. Quantunque a tutti coloro che vivono ad ovest della capitale catalana possa apparire capziosa, l'affermazione del grande musicologo barcellonese, oltre a non essere priva di fondamento, si rivela piuttosto importante ai fini della comprensione del processo di penetrazione dell'opera rossiniana in Spagna.

Il complesso e spesso conflittuale rapporto tra i due principali poli culturali del Paese ha fatto scattare nel caso in esame meccanismi tali da determinare una situazione particolarissima: Madrid, capitale del reame, vedeva rappresentate sui propri palcoscenici con sistematico ritardo rispetto a Barcellona le opere di cui tutta l'Europa musicale parlava entusiasta. Limitando esclusivamente la statistica al repertorio rossiniano, si rileva come negli anni della 'febre' provocata dalla straordinaria fortuna che le opere del Pesarese ovunque incontravano (all'incirca il ventennio 1810-50), *Ricciardo e Zoraida* sia stata l'unica opera andata in scena a Madrid (19 novembre 1822) prima che a Barcellona (stagione 1823-24).

La causa principale di questo fenomeno è intuitiva: concepite, rappresentate e stampate in Italia e in Francia, le opere di Rossini, varcati i Pirenei, giungevano inevitabilmente prima a Barcellona che a Madrid; ma alla spiegazione 'geografica' occorre aggiungere almeno un'altra. Nei primissimi anni della fortuna europea di Rossini, a Madrid vigeva

¹ José Somà, *La ópera en los teatros de Barcelona*, I, Barcelona, Ediciones Librería Millà 1946, p. 92; «Evidentemente, ancorché l'estremità occidentale dell'Europa filarmónica fosse il Portogallo, Rossini considerava tale Barcellona».

ancora la prassi dell'esclusiva rappresentazione in castigliano delle opere musicali, qualunque fosse la lingua originale del libretto. Tale prassi derivava dalla norma — imposta con regio decreto il 28 dicembre 1799 da Carlo IV — che vietava, a decorrere dal 1° gennaio 1800, la messa in scena di opere che non fossero cantate in castigliano da cantanti nativi o naturalizzati spagnoli. A spingere il re a una risoluzione tanto drastica era stato da una parte il desiderio d'inaugurare quello che sarebbe stato il secolo dell'affermazione in ogni campo dei caratteri nazionali con un provvedimento tendente ad esaltare il patrimonio e le forze culturali locali, generalmente ritenute soffocate in campo teatrale dallo strapotere degli italiani; dall'altra, pare che nella decisione abbia giocato un suo ruolo la pretesa, personale indifferenza del sovrano per l'opera in musica.

La ventata napoleonica e l'insediamento sul trono di Spagna del fratello dell'Imperatore, sebbene avesse comportato la virtuale revoca della Real Orden, in realtà non produsse mutazioni effettive nella legislazione; si verificò sì un allentamento della costrizione, ma fino al 1821 di fatto non si produsse a Madrid quel ritorno — da molte parti sollecitato — alla prassi dell'esecuzione in lingua originale delle opere italiane².

Barcellona si considerò sempre orgogliosamente non interessata dalle disposizioni regie; il prestigio del suo teatro (all'epoca della pubblicazione della Real Orden ricostruito da poco più di un decennio dopo l'incendio del 1787), l'alto livello degli spettacoli che vi venivano allestiti, la costante presenza di artisti italiani e, ancora una volta, la distanza geografica da Madrid furono fattori che concorsero ciascuno per la sua parte alla creazione dei presupposti per il gran rifiuto. La tesi di Subirà, secondo la quale il vero centro operistico della Spagna nel secondo decennio del XIX secolo fu la capitale catalana, è senz'altro condivisibile, ed è da considerare con la massima attenzione ai fini di uno studio come il presente, che si propone di indagare il fenomeno della penetrazione dell'opera rossiniana a Madrid.

Analogamente a quanto avvenuto a Barcellona ed in molte altre importanti città europee, la prima opera rossiniana andata in scena a Madrid fu *L'italiana in Algeri*. L'evento si produsse il 29 settembre 1816

² Cfr. Luis CARRERA y MULLÁN, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos 1878, nota 1 a p. 59: «Esta representación [30 maggio 1821] de la *Gazza*, y las de todas las óperas sucesivas ejecutadas hasta el 28 de febrero de 1824, se verificaron cantadas con letra italiana, aun cuando en ellas intervenían todavía bastantes artistas españoles» [«Questa rappresentazione di *La gazza ladra* e quelle di tutte le opere successivamente allestite fino al 28 febbraio 1824 avvennero in lingua italiana, anche quando gli interpreti erano ancora in proporzione considerevole spagnoli»]. Fu quella la prima produzione dopo un anno di stasi (la prima dell'ultimo allentamento — in lingua castigliana, del *Ser Marcantonio*, musica di Stefano Pavesi — si era avuta al Teatro del Principe il 26 maggio 1820) dell'attività operistica a Madrid.

in una cornice fastosa³, quella del matrimonio di Ferdinando VII con Isabella di Braganza. Cantata in castigliano da una compagnia in cui spiccavano le sorelle Moreno, destinate negli anni successivi a ricoprire un ruolo fondamentale nel processo di penetrazione delle opere di Rossini a Madrid, l'opera suscitò grandissimi entusiasmi, inaugurandovi la grande stagione rossiniana.

Il presente studio si ripromette di indagare questo fenomeno assumendo quale limite cronologico inferiore appunto la data del 29 settembre 1816; limite superiore sarà invece il mercoledì delle Ceneri del 1824, giorno in cui alla compagnia d'opera italiana resasi protagonista di tre memorabili stagioni venne rescisso il contratto e dato a malincuore il benservito.

* * *

Madrid rappresenta geograficamente il centro di quell'Iberia che solo nel 1843 saprà dotarsi di una rivista musicale, non a caso denominata dai suoi fondatori (tra i quali si contava il ventenne Francisco Asenjo Barbieri) «Iberia Musical». In prospettiva europea, Madrid era nel 1815 capitale di una provincia davvero periferica dell'impero musicale: Bocerini, morti nel 1805 dopo un operato pluridecennale improntato al (sereno?) isolamento, è per molti versi il simbolo di un costume musicale anacronisticamente legato alle consuetudini sociali dell'*ancien régime*.

L'arrivo della rivoluzionaria opera rossiniana sulla scena dei due teatri madrileni all'epoca in funzione (Teatro del Principe e Teatro de la Cruz), rappresentò per la vita musicale della capitale un fatto senza precedenti. Alla fortuna dell'opera — specialmente buffa — di Rossini si accompagnò un processo di penetrazione della musica nella società che raggiunse un livello tale da segnare una svolta decisa e decisiva nella storia culturale dell'intero Paese.

A rendere leggendari per coloro che vennero dopo quegli anni comunque straordinari contribuì essenzialmente un fatto: la scarsità di documentazione contemporanea sfruttabile ai fini di un'analisi storica dell'epoca del 'rossinismo'.

Fino agli anni '40, come detto, in Spagna non esistevano riviste musicali. La loro comparsa intorno alla metà del secolo si collega direttamente col problema della creazione di un'opera spagnola che in qualche modo soddisfacesse le nuove esigenze culturali e politiche d'impronta nazionalistica. Le date di composizione delle fondamentali *zarzuelas* di Barbieri, di Arrieta e di tanti altri autori oggi dimenticati si collocano a pochi anni di distanza da quella di uscita delle riviste nelle

³ A Barcellona l'opera era andata in scena tredici mesi prima, il 29 agosto 1815, cantata in italiano da una compagnia italiana (cfr. SORRÀ, *op. cit.*).

quali il problema dell'opera nazionale veniva dibattuto. L'inaugurazione, nel 1856, del Teatro de la Zarzuela giunse a coronamento di questa fase determinante della storia della musica spagnola.

La ricostruzione delle vicende musicali madrilene del fondamentale quindicennio 1816-1831⁴ deve dunque fare a meno di un punto d'appoggio fondamentale: la critica musicale. Cento soli giorni (1 aprile - 10 luglio 1825) durò l'avventura del «Diario Literario y Mercantil», quotidiano d'informazione culturale nato durante il processo di trasformazione del «Diario de Madrid» in «Diario de Avisos». Per quasi cinque anni, dal 1828 al 1835, si pubblicò invece il trisettimanale «Correo Literario y Mercantil»; questo può essere considerato il progenitore delle successive riviste vere e proprie, ma esso documenta solo una fase particolare della fortuna madrilena di Rossini, quella della difficoltosa penetrazione delle ultime grandi opere serie. Per quanto riguarda invece il periodo d'oro (1816-24), il solo strumento di sicuro riferimento è l'unico quotidiano cittadino d'informazione dell'epoca, il già ricordato «Diario de Madrid».

Un'altra fonte preziosa d'informazione è la già citata *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*⁵, compilata nel 1878 da Luís Carmena y Millán. In essa viene data notizia di tutti gli allestimenti d'opera italiana nei teatri madrileni. Per quanto concerne i giudizi critici espressi dall'autore (tuttavia relativi a rappresentazioni di un'epoca successiva rispetto a quella qui presa in esame), un invito ad una valutazione accorta proviene da Antonio Peña y Goñi⁶, il quale, pur lodando l'iniziativa di Carmena y Millán, ricorda come questi non fosse un professionista, bensì un volenteroso «aficionado».

* * *

La Madrid che in occasione delle nozze di Ferdinando VII con Isabella di Braganza fece conoscenza con il nuovissimo teatro musicale di Gioachino Rossini, era una città che stava lentamente tentando di riportarsi a quell'elevato livello di offerta culturale che ne aveva nobilitato la fama nell'ultimo decennio del XVIII secolo.

Gli operisti italiani più noti al pubblico madrileno che avrebbe di lì a pochi anni tributato omaggi mai visti a Rossini, erano ovviamente Paisiello e Cimarosa. Con una rappresentazione della *Nina pazza per*

amore nell'estate del 1810 aveva chiuso per sempre i suoi battenti il glorioso Teatro de los Caños del Peral. *Il matrimonio segreto*, andato in scena a Madrid per la prima volta il 21 settembre 1793, venne ripreso varie volte prima dell'arrivo delle opere rossiniane; fu tra l'altro proprio questa l'ultima opera allestita al Teatro del Príncipe, nel settembre del 1815, prima della storica serata del 29 settembre 1816.

In una tale situazione *L'italiana in Algeri* andò in scena il 29 settembre 1816 alla presenza di Ferdinando VII e della sua sposa. Nessun annuncio comparve sulla stampa cittadina fino al giorno della rappresentazione, quando nella rubrica *Teatros* si ebbe modo di leggere: «En el Príncipe, á las siete y media de la noche, se ejecutará la gran ópera bufa nueva original italiana, traducida en dos actos, titulada *La italiana en Argel*, precedida de la sinfonia propia de la misma ópera, y se dará fin con el baile de medio carácter en tres actos titulado *Maria Stuardo [sic]*»⁷. La cosa che maggiormente stupisce è l'assenza del nome dell'autore di un'opera che già prima dell'andata in scena si era meritata una tanto ridondante sequenza di aggettivi. Il fatto non è imputabile a sviste o dimenticanze: il nome di Rossini non si rinviene in nessuno degli annunci delle repliche (30 settembre, 1, 6, 7 ottobre, 6, 7, 8, 9, 10 novembre). Del resto neppure al celebrato Paisiello venne riservato trattamento migliore: il 15 novembre venne ripreso al Teatro de la Cruz il suo *Barbieri*⁸ senza che dal giornale si potesse venire a sapere chi fosse l'autore della musica.

Il successo dell'opera rossiniana fu enorme: essa fu ripresa, sempre al Príncipe, in coda alla medesima stagione (23 gennaio 1817) e replicata, in alternanza con altre, fino alla consueta sospensione dell'attività teatrale dal giorno delle Ceneri alla domenica di Pasqua⁹. Ancora una volta il giornale non riportò il nome di Rossini, che negli anni successivi legò proprio a quest'opera, più ancora che al celebratissimo *Barbieri*, la propria fama.

Immediatamente dopo *Il turco in Italia*, andato in scena al Príncipe il 14 novembre 1816, il pubblico di Madrid fece conoscenza con *L'inganno felice*, che Rossini scrisse nel 1812, una delle cinque farse la più

⁴ Il 1831 (febbraio) fu l'anno del viaggio di Rossini a Madrid: con esso ebbe termine la seconda fase (più problematica rispetto a quella degli unilateralmente entusiasti concidente con l'arco di tempo preso in esame nel presente studio) della fortuna del teatro rossiniano nella capitale spagnola.

⁵ Cfr. nota 2: *Crónica dell'opera italiana a Madrid dall'anno 1738 ai giorni nostri*.

⁶ Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, Imprenta "El Liberal" 1881: cfr. le pp. dedicate all'esame di CARMENA Y MILLÁN, op. cit.

⁷ «Al Príncipe, alle sette e mezza di questa sera, si darà la grande opera bufa nuova originale italiana in due atti intitolata *L'italiana in Algeri*, preceduta dalla sinfonia sua propria: si darà poi fine alla serata con un balletto in tre atti di carattere semiserio dal titolo *Maria Stuarda*. Qualche difficoltà nella traduzione comporta l'espressione «traducida en dos actos».

⁸ Di questo allestimento al Cruz la *Crónica* non dà notizia.

⁹ Repliche di *L'italiana in Algeri*: 23, 24, 25, 26 gennaio e 4, 12, 13 febbraio. Le altre opere le cui rappresentazioni si alternarono al Príncipe in quelle settimane furono: *Gli Orzi e i Curizzi* di Cimarosa, *Isabella*, opera di autore nella *Crónica* imprecisato rappresentata per la prima volta nel 1794 con Lorenza Correa nel ruolo della protagonista, e *Amore e innocenza* di Guglielmi. Nel cast di tutte e quattro le opere figurano stabilmente le sorelle Moreno. Si tenga presente che parallelamente al Cruz andavano in scena *Richard Coeur de Lion*, l'importante opera-continua di Grétry, ed *Il fanatico per la musica* di Mayr, un autore particolarmente amato a Madrid durante l'epoca rossiniana.

celebre¹⁰ delle quali è, a motivo dei famosissimi colpi d'arco sul leggio nella sinfonia, *Il signor Bruschino, o Il figlio per azzardo*. Anche questa terza opera rossiniana venne conosciuta dai madrileni cantata in lingua castigliana e con il titolo di *El engaño feliz*¹¹; come le due precedenti suscitò comunque grandi entusiasmi. Rossini era divenuto oramai stabilmente per i redattori del «Diario» «el célèbre maestro Rossini», e l'arrivo di una sua nuova opera considerato degno, oltre che di regolare ed esauriente annuncio il giorno della rappresentazione; di segnalazione anche nei giorni precedenti. Per la prima volta nel caso de *L'engaño feliz* l'andata in scena di un'opera rossiniana venne annunciata con un giorno di anticipo, come si può verificare nella rubrica dedicata ai teatri sul «Diario» del 19 gennaio 1820.

* * *

Il 1821 fu l'anno in cui Rossini conquistò definitivamente i madrileni grazie a due opere fondamentali: *La gazza ladra* e *Il barbiere di Siviglia*. Esse andarono in scena, ambedue al Teatro del Principe oramai divenuto sede fissa delle 'prime' rossiniane¹², a pochi mesi di distanza l'una dall'altra, rispettivamente il 30 maggio ed il 25 agosto.

Come s'è già detto sopra, con *La gazza ladra* si tornò per un breve periodo a cantare l'opera italiana in lingua originale, anche se gli artisti non erano tutti italiani. Già il 28 maggio, due giorni prima del debutto, vennero date sul giornale notizie sulle prove, sui cantanti (primadonna Lorenza Correa, primo tenore Luigi Mari), eccetera. L'allestimento di un'opera di Rossini era divenuto un avvenimento degno di essere seguito da vicino. Fra i timori inevitabili della vigilia c'era quello legato all'adozione della versione in lingua originale del libretto. Dopo aver bre-

¹⁰ Un altro caso di clamorosa assenza dai palcoscenici madrileni è costituito proprio da quest'opera; la *Cornelia* non ne registra l'allestimento, ovviamente fino alla data-soglia del 1878. In essa non si trovano notizie neppure a proposito di *La cambiale di matrimonio*. *La pietra di paragone* giunse invece a Madrid nel 1826, seconda fra le opere rossiniane ivi andate in scena sotto la direzione di Saverio Mercadante. Tra le cause della relativa fortuna a Madrid di queste brillanti farse si può ipotizzare quella dell'esigenza da parte degli impresari di allestire opere che 'faccessero scartata'. Non fu forse un caso che le quattro rappresentazioni (20, 21, 24, 25 gennaio 1820) di *L'inganno felice* siano state sempre precedute da uno spettacolo di prosa, la commedia in due atti *El malo de Arpenas*, come si evince dai consueti annunci contenuti nel «Diario». E tuttavia quella ora formulata un'ipotesi non suffragata da testimonianze dirette, ma avanzata sulla base di notizie sparse a proposito del costume impresariale dell'epoca.

¹¹ Tale situazione perdurò fino alla prima rappresentazione (30 maggio 1821) di *La gazza ladra*, prima opera rossiniana cantata in italiano a Madrid. La nuova situazione durò però meno di tre anni: il 28 febbraio 1824 il contratto della compagnia italiana venne rescisso, gli artisti lasciarono liberi di andarsene e si ritornò a cantare in castigliano, inaugurando il biennio di ferro della vicenda madrilena dell'opera rossiniana.

¹² Fecero eccezione negli anni seguenti *Otello*, rappresentato al Cruz il 12 luglio 1822, *Matilde di Saba* (7 gennaio 1826), *Edoardo e Cristina* (26 luglio 1826) e *Il Conte Ory* (16 novembre 1839); il 15 ottobre 1843 fu invece il Teatro del Circo ad ospitare la prima rappresentazione locale del *Mosè*.

vemente parlato degli interpreti principali, l'annuncio sul giornale del 28 maggio dice: «Los demás artistas españoles que ejecutarán papeles en esta ópera, no acostumbrados a cantar en una lengua estrangera, esperan en premio de sus esfuerzos merecer la consideración del ilustrado público de esta capital»¹³. Il giorno seguente l'annuncio ricomparve tale e quale nella rubrica *Teatros*, che ospitava anche la seguente comunicazione relativa allo spettacolo della sera al Cruz: «En el Cruz se ejecutará la Comedia en 2 actos titulada *La Dama Labradorra*; á continuación se tocará la sinfonia de *Aureliano en Palmira*, del célèbre maestro Rossini»¹⁴. Il fatto è interessante specialmente per il lettore italiano, che probabilmente non conosce la sinfonia composta nel 1818 a Barcellona per *Il barbiere di Siviglia* da Ramón Carnicer, comunemente eseguita all'epoca in Spagna in luogo di quella presa di peso da Rossini dall'*Aureliano in Palmira*.

Questi i fatti. Ramón Carnicer, giovane brillante musicista catalano nel 1818 direttore musicale al teatro di Barcellona (direttore artistico era invece Pietro Generali), si ritrovò in cartellone *Il barbiere di Siviglia* a pochi mesi di distanza dall'andata in scena di *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, l'opera dell'esordio napoletano di Rossini che già riutilizzava la sinfonia dell'*Aureliano*. Per evitare al pubblico la ripetizione, Carnicer, forte della sua familiarità con lo stile di Rossini, scrisse una sua sinfonia per il *Barbiere*; questa godette al tempo di grande considerazione, specie dopo le lodi tributatele da Rossini stesso, che ne autorizzò l'esecuzione in luogo di quella dell'*Aureliano*.

Quantunque il brano in questione sia il lavoro più famoso tra i pochi di Carnicer sottrattisi all'oblio (in Spagna essa viene ancor oggi non di rado eseguita in sede di concerto), occorre non dimenticare che il catalogo del compositore catalano registra anche altre pagine scritte a integrazione di opere rossiniane. Si tratta di una cavatina per *La Cenerentola* (1818), un recitativo e duetto per *Il turco in Italia* (1820), una cavatina per *Otello* (1821) e un recitativo e duetto per il *Tancredi* (1833)¹⁵. Carnicer fu inoltre autore di alcune opere serie e semiserie in pretto stile rossiniano, la più famosa delle quali fu *Elena e Malvina* (1823); la sua rappresentazione a Madrid nel febbraio 1829 originò uno dei primi appassionati dibattiti di estetica della storia musicale spagnola, ospitato sulle colonne del «Correo Literario y Mercantili».

¹³ «Gli artisti spagnoli impegnati in vari ruoli in quest'opera, non abituati a cantare in una lingua straniera, sperano di meritare quale ricompensa per i loro sforzi la considerazione del rispettabile pubblico [di questa capitale].»

¹⁴ «Al Cruz si darà la commedia in due atti intitolata *La dama arribera*; ad essa farà seguito la sinfonia di *Aureliano in Palmira*, del célèbre maestro Rossini».

¹⁵ Anche per opere di Mozart, Bellini e Donizetti Carnicer compose alcuni 'numeri'. Si veda in proposito il catalogo riprodotto in coda alla voce *Carnicer, Ramón*, in FRANCISCO ASINJO BARRERA, *Biografía y documentos sobre música y músicos españoles*, Iascio Barbieri, I, a cura di Emilio Casares Rodicio, Madrid, Fundación Banco Exterior 1986.

Tornando alla prima rappresentazione madrileña di *La gazza ladra* (30 maggio 1821), occorre sottolineare alcune circostanze che da un lato spiegano e dall'altro indicano il successo dell'opera. La prima è costituita dal fatto che l'argomento alla base di tale melodramma era ben presente ai madrileni, che avevano vista rappresentata al Principe già nel novembre del 1816 *La Urraca Ladrona*, lavoro teatrale in prosa probabilmente ispirato¹⁶ al dramma francese di D'Aubigny e Caigniez da cui Gherardini aveva derivato il libretto per Rossini. Le altre due circostanze che viceversa testimoniano in quale considerazione a Madrid si tenesse ormai una 'prima' rossiniana sono le seguenti: la sera del 30 maggio, mentre al Principe andava in scena l'opera, al Café de Malta¹⁷ si tenne «una función extraordinaria de varias piezas da cantado de la ópera *La Gazza Ladra* ó *La Urraca Ladrona*, intermediadas de sinfonías»¹⁸ che c'è motivo di ritenere in buona parte rossiniane. In concomitanza con questi due eventi, al Cruz in coda alla commedia di Calderón de la Barca *Tambien hay secreto en la muger* venne cantata un'aria da *La Cenicientola*, cui fecero seguito non meglio specificati «bailes» (probabilmente bolero, padedu, eccetera).

Il giorno dopo (31 maggio), annunciando la seconda rappresentazione dell'opera, il giornale introdusse una novità che testimonia una volta di più la rapidità con cui la presenza del teatro rossiniano modificò il costume musicale della città. «Los programmas de la ópera nueva se venden en el despacho de billetes, y por la noche, durante la representación, los venderán igualmente los acomodadores de los puestos»¹⁹. È chiaro che l'annuncio in questa occasione comparso per la prima volta sul giornale non implica necessariamente che prima d'allora i «programmas»²⁰ non venissero stampati e resi disponibili; l'indicazione che si ricava da fatti di questo genere riguarda tuttavia il costume, la vita musicale, argomento di centrale importanza in questo studio.

Ancora nel «Diario de Madrid» (3 giugno), benché non nelle consuete rubriche si legge un articolo di poche righe contrariamente al solito firmato (da Pedro Sainz de Baranda, probabilmente un funzionario), che apre un'interessante finestra sulla prassi sociale dello spettacolo: «Con el mayor sentimiento he llegado a entender que en la noche

de aver varias personas, concluía la representación del primer acto de

la ópera que se ejecutaba en el Teatro del Principe [*La gazza ladra*] prorumpieron en gritos, con el objeto de que se cantasen canciones patrióticas, que no estaban ofrecidas»²¹. Dopo essersi diffuso in una lunga perorazione in favore del mantenimento dell'ordine e dopo aver annunciato che le canzoni patriottiche si sarebbero potute cantare previo inserimento autorizzato nel programma della serata, l'uomo politico conclude rivolgendo ai propri cittadini l'appello che qui si riproduce: «Madrileños: la licencia es enemiga de la libertad; para conseguir ésta es preciso que seais esclavos de la ley que os la asegura»²². Il tono è affettuosamente severo, ma c'è da dire che alle parole seguirono i fatti. Il 7 giugno, in occasione dell'annuncio della sesta rappresentazione dell'opera, si legge: «En el intermedio de los dos actos se cantará el himno de la libertad por los individuos de la compañía de ópera»²³. Il clima si andava comunque facendo elettrico, e la sollevazione del 7 luglio dell'anno seguente (1822) ne è la conferma. Di quell'avvenimento e delle ripercussioni che esso determinò sulla vita musicale di Madrid si avrà modo di parlare diffusamente più avanti.

Fra l'allestimento di *La gazza ladra* (30 maggio) e quello del *Barbier* (25 agosto), il Teatro del Principe ne registrò altri due, quello di *Alzira* (musica di Portogallo, 29 giugno) e quello di *Il carretto del venditore* (30 luglio), atto unico con musica di Mayr, opera destinata ad incontrare a Madrid una discreta fortuna negli anni dell'alluvione rossiniana. L'annuncio sul «Diario» del 29 giugno dell'andata in scena in serata dell'opera di Portogallo consente di mettere in luce un altro aspetto della fortuna di Rossini. È chiaro come, schiacciate fra due colossi come *La gazza ladra* e il *Barbier*, le opere di Portogallo e Mayr non potessero fare una gran figura, ma c'è da ritenere che l'anziano maestro lustrano avrebbe fatto volentieri a meno di dover leggere quanto segue: «En el del Príncipe, a las 8 y media de la noche, se ejecutará la primera representación de la ópera seria en dos actos, música del célebre maestro Portogallo, titulada *Alzira en la India*, ó *El Triunfo de Guzmán*, á la que, con el objeto de hacerla más agradable, se le han agregado varias piezas del célebre Rossini»²⁴. L'andata in scena del *Barbier* fu segnalata il 3 luglio, con quasi due mesi d'anticipo sulla

¹⁶ È possibile che si trattasse proprio del dramma *La pie voleuse ou La serenate de Palaiseau* di D'Aubigny e Caigniez, ma mancano prove concrete in proposito.

¹⁷ Importante punto di diffusione musicale metropolitano, sede soprattutto durante il periodo quaresimale — epoca di sospensione dell'attività teatrale — di concerti strumentali di ottimo livello.

¹⁸ «Uno spettacolo straordinario con vari brani cantati da *La gazza ladra* [...] alternati a sinfonie». Cfr. il «Diario» del 30 maggio 1821.

¹⁹ «I programmi della nuova opera sono in vendita presso la biglietteria; la sera della rappresentazione essi saranno venduti anche durante lo spettacolo dalle maschere».

²⁰ Occorrerebbe verificare in cosa consistessero in realtà questi «programmas» e se e in cosa differissero dai «bailes» — poi allibetti(ões) — menzionati dagli annunci delle stagioni seguenti.

²¹ «Con gran dispiacere ho appreso che un certo numero di persone alla fine del primo atto dell'opera rappresentata ieri sera al Teatro del Principe ha reclamato gridando l'esecuzione di canzoni patriottiche non previste dal programma della serata».

²² «Madrileni: le licenze sono nemiche della libertà; per l'ottenimento di quest'ultima è necessario che accettiate di sottomettervi alla legge che può garantirvela».

²³ «Nell'intervallo fra i due atti i membri della compagnia di opera canteranno l'inno della libertà».

²⁴ «Al Principe, alle otto e mezza di questa sera, avverrà la prima rappresentazione dell'opera seria in due atti del celebre maestro Portogallo intitolata *Alzira in India*, o il *Trionfo di Guzmán*; ad essa, allo scopo di renderla più gradevole, sono stati aggiunti vari brani del celebre Rossini».

data della rappresentazione. Altri annuati, principalmente relativi ai ruoli ricoperti dai vari cantanti, seguirono nelle settimane precedenti la trionfale serata del 25 agosto.

Mentre il pubblico dei teatri impazziva dietro al *Barbieri*, a *L'inganno felice* e a *La gazza ladra*, a Madrid venne creata una nuova Accademia di musica²⁵. La febbre rossiniana continuava a salire, e la vita teatrale della città di tale fenomeno mostrava riflessi evidenti: iniziarono difatti in quei giorni a proliferare produzioni coreografiche dai titoli scopertamente rossiniani, come *El Bey de Argel*, *El Borracho Castigado*, *El Inganno Frustrado*²⁶.

La stagione più fulgida della fortuna madrilena del teatro rossiniano s'inaugurò il lunedì dell'Angelo del 1822 (8 aprile) con la prima rappresentazione al Principe di *Elisabetta, regina d'Inghilterra*. Era questa l'opera con cui Rossini aveva esordito nel 1815 a Napoli e che in Spagna, a Barcellona, era arrivata piuttosto sollecitamente (1818); per i madrileni essa rappresentò l'incontro con l'opera seria rossiniana.

Protagonista della prima assoluta napoletana dell'*Elisabetta* era stata Isabel Colbrán, la cantante spagnola destinata a divenire sposa del musicista proprio nel 1822, l'anno in cui a Madrid Rossini furoreggiava. I madrileni non ebbero mai l'onore di vedere la grande concitadina sui loro palcoscenici impegnata nei ruoli rossiniani che l'avevano resa ovunque celebre²⁷; per la stagione 1822-23 giunsero tuttavia nella capitale, provenienti dal teatro di Barcellona, tre cantanti destinati a fare epoca nei ricordi dei melomani madrileni: Adelaide Dalmani-Naldi, Adelaide Sala e Domenico Vaccani.

L'esigenza di chiamare a Madrid artisti di primo livello da affiancare ai già validi componenti della compagnia che aveva messo in scena l'anno prima *La gazza ladra* e il *Barbieri* trasparire da un comunicato emesso dall'impresa teatrale alla vigilia dell'inaugurazione della stagione 1822-23: «En la situación en que se encuentran los teatros, la afición a la buena música exige imperiosamente que se establezca en ellos una buena ópera»²⁸. La direzione musicale della nuova e prestigiosa

compagnia d'opera italiana era stata affidata fin dall'anno prima a Manuel Quijano; questi, affiancato nel 1821-22 da Esteban Moreno, ricoprese da solo l'incarico nella stagione di massimo fulgore dell'opera rossiniana a Madrid, quindi venne sostituito (1823-24) da Ramón Carnicer.

Fu in questa situazione che prese l'avvio l'8 aprile 1822 con *Elisabetta, regina d'Inghilterra* la memorabile stagione teatrale destinata a registrare ben cinque 'prime' ed altrettante riprese di opere rossiniane²⁹, per un totale di dieci allestimenti che, coi loro successi, praticamente ebbero modo di oscurare gli altri cinque in cartellone, tra i quali si contò *Il barone di Felheim*, un'opera buffa di Pacini su libretto di Felice Romani che incontrò peraltro anche negli anni successivi una discreta fortuna.

Sorprende, ma non più di tanto, il fatto di non trovare annunciata nel «Diario» l'*Elisabetta* nei giorni precedenti l'andata in scena; non bisogna tuttavia dimenticare che, in stretta osservanza del divieto di rappresentare opere nel periodo quaresimale, la stessa rubrica *Teatros* all'interno del giornale veniva sospesa.

Le repliche dell'opera si susseguirono a ritmo serrato nelle settimane seguenti, intercalate a quelle delle altre due opere nel frattempo andate per la prima volta in scena, *La Cenerentola* (Principe, 25 aprile) e *Tancredi* (stesso teatro, 4 maggio)³⁰ ed a quelle de *La gazza ladra*, ripresa ancora al Principe per la prima volta il 28 maggio dopo il successo dell'anno precedente.

Per dare un'idea dei livelli raggiunti dalla febbre rossiniana si dà qui di seguito il calendario delle repliche delle cinque opere rossiniane in prima rappresentazione assoluta a Madrid nella stagione 1822-23:

<i>Elisabetta</i> :	8, 9, 10, 15, 16, 19, 20, 30	aprile
	3, 14	maggio
	19, 23	giugno
	15parz., 20p, 24	luglio
	19	agosto
	6, 19, 29	settembre
		ottobre

alle fonti da José Suñerá, *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat 1953, p. 683.

²⁹ Rispettivamente *Elisabetta*, *La Cenerentola*, *Tancredi*, *Oriello*, *Ricciardo e Zorziile* e *La gazza ladra*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbieri di Siviglia* (due allestimenti con interpreti diversi), *Il turco in Italia*. Le opere non rossiniane di quell'anno furono, oltre a *Il barone di Felheim* (Pacini), *La figlia dell'aria* (Paini), *Germanico in Germania* (Marianelli), *La festa della rosa* (Cocca) ed *Elisa* (Mayr). Per ulteriori dettagli si veda la *Cronica*, pp. 61-62.

³⁰ L'andata in scena delle due opere venne preannunciato nel giornale il 15 aprile col seguente comunicato: «Con brevedad *La Cenerentola*, y en seguida el *Tancredi*» [«A breve termine *La Cenerentola*, e subito dopo *Tancredi*»]. La sbrigatività del tono è impietabile certamente alla mancanza di spazio, ma si può affermare con una certa sicurezza che l'associazione al titolo

²⁵ «Diario», 2 ottobre 1821.

²⁶ *Il Bey di Algeri*, *L'ubriaco castigato* e *L'inganno frustrato*. Si trattò rispettivamente di un ballo in tre atti «compuesto y dirigido por el primer bailarín Luis Astolfi» [«composto e diretto dal primo ballerino Luigi Astolfi», 11 ottobre]; di un altro balletto il cui ispiratore fu Joaquín Matis (14 ottobre) e di un *salhete* di autore non specificato (17 ottobre). Poco importa che i 'fatti' andassero diversamente nel *Borracho Castigado* rispetto al Finale I del *Barbieri* o nell'*Inganno Frustrado* rispetto a *L'inganno felice*: quello che conta è rilevare come nel giro di una settimana i madrileni abbiano potuto assistere a tre spettacoli coreografici diversi tutti costruiti a partire da opere rossiniane.

²⁷ Isabel Colbrán (Madrid, 1785 - Castenaso, Bologna, 1845), trasferitasi in Italia all'età di 22 anni, non fece mai ritorno in forma pubblica in Spagna. Di sue interpretazioni di ruoli teatrali a Madrid precedenti il 1807 la *Cronica* non dà notizia.

²⁸ «Data la situación en que se trovano i teatros, el desiderio de buena música impone que en essi operen una compañía de grande nivel». La comunicazione è riportata senza rimando alcuno

23, 24, 26, 27, 29
1, 17, 18, 24, 25, 30
17
6, 10, 11, 31
—

5, 6, 12, 27, 28
1, 17
26
14, 27

Tancredi:

4, 5, 6, 9, 10, 11, 15, 16 (?21), 22
5, 14, 15, 26, 27, 29
1, 7, 8, 16p, 21, 25
9, 20
13, 21
23, 27
3, 7, 13
17

Otello:

12, 13, 14, 17p, 18p, 22p
3, 8, 31
28, 29
—
2, 5
19, 20, 27, 29, 30
15, 18, 28

Ricciardo:

19, 20, 27, 29, 30
15, 18, 28

Considerando il fatto che le riprese delle opere già presentate nelle stagioni precedenti (cinque, nel caso della stagione 1822-23, come s'è visto) raggiungevano sempre almeno la ventina di repliche, ci si può fare un'idea della situazione. Valga per tutte una considerazione: il periodo di tempo più breve di tutta la stagione senza rappresentazioni di opere rossiniane fu di cinque giorni (8-12 dicembre); il dato è ancora più stupefacente se si riflette sul fatto che la più lunga 'pausa' rossiniana fu determinata da dinamiche interne all'ambiente teatrale e non da accidenti esterni, come avrebbe potuto ad esempio essere la sollevazione anticostituzionale che insanguinò Madrid il 7 luglio di quell'anno: come si può vedere da quanto riportato sopra, il calendario teatrale non subì cancellazioni, ma (e solo in alcuni casi) modifiche quali la limitazione ad alcuni atti delle rappresentazioni.

Nella rubrica *Música*, che nel «Diario» compariva non infrequente-mente già prima della grande stagione rossiniana, trovavano tradizionalmente spazio notizie relative alla disponibilità presso i pochi negozi

delle due opere del nome di Rossini fosse ormai nella mente degli «adlocutores» meccanismi in grado di scattare da sé. Occorre tuttavia precisare che mai nel caso degli annunci del tipo «A la mayor brevedad...» o «Con brevedad...» veniva indicato a quest'epoca il nome del compositore.

specializzati della città delle più recenti pubblicazioni. Con una certa insistenza inizia a fare la sua comparsa nella primavera del 1822 il nome del «prof.» Bartolomé Wirnbs, tipografo, curatore ed editore musicale, titolare del negozio della calle del Turco destinato a divenire negli anni seguenti la più importante sede di diffusione di pubblicazioni musicali della città. Wirnbs creò poi nel 1827 «La Lira de Apolo», una rivista specializzata nella quale veniva dato conto con regolarità delle pubblicazioni musicali disponibili sul mercato spagnolo e su quello internazionale³¹.

Torniamo per un attimo ai drammatici avvenimenti del luglio di quell'anno. Il giorno dopo la sollevazione (8 luglio) il giornale uscì con un supplemento in lode dei soldati resisi protagonisti della difesa dell'ordine e delle libertà pubbliche. La sera stessa al Cruz andò in scena il *Tancredi*; il giorno dopo, annunciando che in serata al Cruz si sarebbe replicato il secondo atto della stessa opera, il «Diario» ricordò che in chiusura sarebbero state eseguite alcune canzoni patriottiche; il 10 luglio fu la volta de *La Cenerentola*, mentre l'11 si ebbe il rinvio al giorno seguente della prima rappresentazione dell'*Otello*; le cause furono però ancora una volta del tutto interne alla normale prassi teatrale, dal momento che nel «Diario» comparve quel giorno la notizia dell'improvvisa indisposizione del tenore Luigi Mari³². C'è inoltre da sottolineare l'andata in scena dell'*Otello* al Cruz, anziché al Principe, sede abituale della presentazione delle novità e di fatto primo palcoscenico di Madrid. Anche a questa circostanza tuttavia gli avvenimenti del 7 luglio rimasero estranei: il Teatro del Príncipe era stato temporaneamente chiuso a partire dal primo del mese per lavori di ristrutturazione. Il giornale del 28 giugno, riportando la notizia, aveva segnalato la sospensione dell'attività di prosa fino a tutto il 20 agosto³³ ed il trasferimento per lo stesso periodo delle rappresentazioni d'opera italiana, 'prime' comprese, al Cruz. In quel teatro ebbero luogo dunque anche le tre repliche dell'*Otello* andate in scena durante i giorni dell'emergenza³⁴, terminata il 17 luglio. Quel giorno il «Diario» uscì con un supple-

³¹ Mancano, come del resto quelli degli altri editori e rivenditori di musica madrileni, i registri di vendita di Wirnbs: un loro rinvenimento aprirebbe nuove prospettive per uno studio sull'effettiva circolazione fra studiosi ed appassionati delle opere (e dunque delle idee musicali in senso tecnico) di Rossini. Wirnbs riuscì infatti a tessere una rete di collegamenti internazionali, essenzialmente con editori milanesi e parigini, tale da consentire su ordinazione l'arrivo a Madrid di spartiti e partiture dall'estero, contribuendo così grandemente alla crescita in senso professionale della cultura musicale madrilena. Bastino in questa sede i brevi cenni qui dati: si rinvia per ulteriori dettagli a Carlos José Gosálvez Lara, *Indice de editores e impresores españoles de música, 1800-1920*, in preparazione («Scherzo» febbraio 1992).

³² La ripertura fu addirittura anticipata: il 2 agosto si ha notizia di una replica dell'*Italiana in*

Algeri al Principe.

³⁴ Ripetutamente il 13, il 14 e il 17 luglio. Il 15 fu la volta dell'*Elisabetta* (trapp. parz.), mentre il 16 toccò ad *Tancredi* (idem).

mento che, salutando la fine del periodo critico, terminava con le parole «Viva la Nación, viva la Constitución y el Rey constitucional».

Da questi fatti ci si può fare un'idea abbastanza precisa del ruolo oramai giocato dal teatro rossiniano, e dagli spettacoli d'opera italiana in genere, nella vita quotidiana madrileña. Panacea di tutti i mali, divertimento, diversivo, rito od occasione sociale, lo spettacolo d'opera italiana era divenuto in quel 1822 per i madrileni grazie a Rossini un riferimento fisso, che neppure i più cruenti avvenimenti di piazza riuscivano a oscurare. Nemmeno per una sera Madrid restò in quei giorni senza opera italiana, di fatto nei dieci giorni dell'emergenza esclusivamente rossiniana.

La grande serata di celebrazione dello scampato pericolo non si fece attendere, e suo protagonista indiscusso fu ancora Rossini, con l'opera che aveva avuto fino ad allora a Madrid il maggior successo: *L'italiana in Algeri*⁵⁵. Allestita in grande stile il 27 luglio al Cruz in occasione della serata a beneficio di Domenico Vaccani⁵⁶, il grande cantante che tornava sulle scene madrileña da cui era stato assente causa lunga indisposizione dall'aprile, con Paolo Rosich (il Taddeo della prima assoluta) fra i protagonisti, l'opera fu sfruttata in occasione della terza replica, il 29, per la già ricordata celebrazione. Il programma della serata risultò così annunciato nel «Diario» di quel giorno:

Los artistas españoles, impulsados de los sentimientos patrióticos que abrigan en su corazón, no pueden menos de hacer ver por medio de una escogida función, análoga a las circunstancias del memorable día 7, cuales son sus sentimientos patrios: por lo que han determinado la siguiente: una Sinfonía marcial: la Tragedia en 5 actos *Juan de Padilla, ó los Conuñeros*; un Himno alegórico: Versos recitados por el actor Capranica, alusivos al memorable día 7; unas Boleras á 5, nuevas, compuestas por Manuel Fabiani; un Himno de unión; una pequeña pieza en 1 acto, *Mossen Anton Coll en las montañas de Monseny*, nueva⁵⁷.

Se a tutto ciò si aggiunge la rappresentazione de *L'italiana*, ci si fa

⁵⁵ Così il «Diario» il giorno della ripresa motiva la scelta dell'opera: «*La Italiana en Argel*, que si no reúne la novedad por haber sido egecutada ya, es una de aquellas óperas que por su género de música y por lo gracioso del argumento es recibida con agrado en cualesquiera pais todas las veces que se repite» [*L'italiana in Algeri*, che anche se non contiene novità eclatanti per il fatto di essere già stata allestita, è una di quelle opere che per il tipo di musica e per la trama graziosa viene salutata con favore in qualunque teatro ogni volta che viene riproposta].

⁵⁶ Anche la ripresa di *Il turco in Italia* (8 ottobre, Principe) avvenne in occasione di una beneficata, quella di Paolo Rosich.

⁵⁷ «Gli artisti spagnoli, spronati dai sentimenti patriottici di cui sono pieni i loro cuori, non possono essersi dall'astenersi per mezzo di uno spettacolo esplicitamente pensato in relazione con gli avvenimenti del memorando giorno 7, strutturato secondo le modalità seguenti: una sinfonia marziale; la tragedia in 5 atti *Juan de Padilla, ó i Conuñeros*; un inno allegorico; versi recitati dall'attore Capranica, concernenti il memorando giorno 7; alcuni numeri nuovi di bolero, ideati da Emanuele Fabiani; un inno d'unione; un piccolo atto unico nuovo in prosa, *Mossen Anton Coll fra le montagne di Monseny*».

un'idea della grandiosità dello spettacolo, e dunque del tono della celebrazione. Il vertice fu comunque raggiunto il giorno di Natale, quando al Cruz andò in scena «la comedia nueva patriótica original en 5 actos titulada *El triunfo de la Constitución, ó El 7 de julio en Madrid*». Così la rappresentazione fu annunciata il 20 dicembre, con la consueta precisazione «á la mayor brevedad». C'è da notare come tuttavia, mentre una parte dei madrileni assisteva al Cruz al trionfo della Costituzione, un altro buon numero si sbellicava dalle risate assistendo al Principe a quello di Rosina su don Bartolo. Nessun altro fatto può indicare con altrettanta eloquenza ed immediatezza la situazione sociale e culturale di Madrid alla fine di quell'eccezionale 1822⁵⁸.

Il 1823 si aperse ancora nel segno di Rossini: il 3 gennaio al Principe fu ripreso *Il barbiere di Siviglia* con un eccezionale gruppo d'interpreti, di cui facevano parte Adelaide Sala, María Navarro, Luigi Mari, Domenico Vaccani, Paolo Rosich e Francesco Biscottini. Le repliche del *Barbiere* s'intrecciarono per tutto il mese di gennaio con quelle di *Ricciardo e Zoraida*: riuscirono a trovare posto in calendario anche una rappresentazione del *Tancredi* (il 18), una de *L'italiana in Algeri* (20), una de *La gazza ladra* (24) e due de *La Cenerentola* (21 e 28). Occorre ancora ricordare come l'11 gennaio fosse andata in scena, sempre nello stesso teatro *Elisa*, la farsa in un atto di Mayr in cui cantavano Adelaide Dalmani-Naldi, Josefá Spontoni e Giovanni Capitani, oltre a Vaccani, Rosich e Biscottini; può essere indicativo ricordare come quella sera riuscì ad essere rappresentato anche il secondo atto de *La Cenerentola*⁵⁹.

A febbraio, per tutto Carnevale fino al mercoledì delle Ceneri (giorno 12), la rubrica *Teatros* risultò piena di avvisi tendenti a sottolineare il fatto che quelle annunciate sarebbero state le ultime rappresentazioni delle opere che avevano entusiasmato quell'anno i madrileni. Nel caso de *L'italiana in Algeri* l'ultima replica fu annunciata e di fatto si ebbe il 20 gennaio; il 4, il 5 e il 7 febbraio il giornale riportò analoghi avvisi rispettivamente a proposito di *Tancredi*, *Cenerentola* e *Barbiere*. L'8 si ebbe per quella stagione l'ultima rappresentazione (benché non annunciata come tale) di *Elisabetta*, mentre il giorno seguente, domenica (in deroga a quanto disposto in un primo momento) fu allestita la definitiva «última representación» di *La Cenerentola*.

Il 12 febbraio, mercoledì delle Ceneri, iniziò quella che può essere a buon diritto definita la 'rivoluzionaria' quaresima del 1823. Quel gior-

⁵⁸ In coincidenza con le repliche al Cruz di *El triunfo de la Constitución* andarono in scena al Principe rispettivamente l'ennesima replica di *La Cenerentola* (27 dicembre), *Ricciardo e Zoraida* (28 dicembre); la 'prima' assoluta s'era avuta il 19 novembre, un altro spettacolo di prosa (29 dicembre) e la prima rappresentazione di *La festa della rosa*, di Carlo Coccia (30 dicembre).

⁵⁹ Giocò evidentemente in favore di questo fatto la brevità dell'atto unico di Mayr. La rappresentazione parziale di *La Cenerentola* continuava tra l'altro la beneficiata della Dalmani-Naldi.

no la rubrica *Teatros*, come d'abitudine, scomparve dal giornale, solito riportare fino al giorno di Pasqua in forma di isolati e scarni comunicati collocati in genere in coda a rubriche quali *Ventás*, *Traspasos* o *Perdidás* gli annunci relativi ai pochi concerti strumentali, organizzati prevalentemente al Café de Malta, o concementi le funzioni sacre. Fino al 17 si ebbero quotidianamente solo telegrafici annunci di questo tipo, ma quel giorno l'austerità del periodo quaresimale cominciò a incrinarsi. Ecco quanto riportava in fondo alla rubrica *Traspasos* in quella data il «Diario»: «Teatro del Príncipe. Mañana las 7 de la noche, gran concierto vocal e instrumental, ejecutado por los profesores y artistas de la ópera italiana. Gran Cruz de Malta. Concierto vocal e instrumental»⁴⁰. L'eccezionalità dell'evento è costituita dalla riapertura in epoca quaresimale, seppure per un concerto strumentale, di un teatro, e non a caso di quello principale⁴¹. Il fatto che protagonisti della serata fossero, pur nella castigata cornice di un'accademia, gli artisti della compagnia d'opera italiana, non stupisce a questo punto più di tanto: è evidente l'intento da parte degli animatori della vita musicale cittadina di fornire all'ormai esigente pubblico madrileno un concerto strumentale di qualità. Quella dell'apertura in epoca quaresimale del teatro fu senza dubbio la mossa più ardita: effettuata tale manovra senza incidenti diplomatici con la Curia, gli impresari si ritrovarono improvvisamente a fare i conti (invero con tutta soddisfazione) con una norma secolare infranta, una compagnia di canto di primo livello con opere di sicuro successo in repertorio e un pubblico che, vinto con facilità il timore di contravvenire alle consuetudini penitenziali del periodo quaresimale, sarebbe accorso prontamente ad applaudire i propri beniamini nella loro veste autentica di divi del palcoscenico, dopo averli visti all'opera in occasione dell'accademia.

Dopo una serata interlocutoria, il 19, con il solito concerto alla Gran Cruz de Malta, il giorno 20 nel giornale ricomparve nientemeno che la rubrica *Teatros*. Dopo una serie di giorni in cui la rubrica fece

⁴⁰ «Teatro del Príncipe. Domani alle sette di sera, gran concerto vocale e strumentale, protagonisti professori di musica e artisti della compagnia d'opera italiana. Gran Cruz de Malta. Concerto vocale e strumentale».

⁴¹ Già durante la quaresima 1822 si erano registrate timide infrazioni alla regola. Il 16 marzo s'era avuta al Príncipe una «funzion straordinaria» (così il «Diario»), replicata con poche varianti il giorno seguente, nel cui programma figuravano «una buona simfonia» di autore non precisato e brani di musica sacra cantati da alcuni artisti di passaggio. Il 19 marzo fu invece la volta della «funzion straordinaria» (anch'essa replicata nei giorni successivi) al Príncipe in occasione delle celebrazioni per l'anniversario della promulgazione della Costituzione: il programma comprendeva due simfonie (una era quella di *Il turco in Italia*) e vari pezzi sparsi di Rossini; dell'esecuzione s'era incaricata l'orchestra scritturata dal teatro per la stagione di opera italiana, diretta da D. Calisto de Filido, musicista della Cappella Reale. L'anno precedente, 1821, l'apertura era stata ancora meno rilevante, dal momento che nel corso della quaresima si contarono solo un paio di scene da opere serie (*Cordiano di Mayr*, e *Il ritorno di Senso di Portugallo*) presentate in coda al canonico dramma sacro usualmente rappresentato nelle settimane precedenti la Pasqua.

pressoché regolare comparsa sulle colonne del «Diario» (senza tuttavia annunciare altro che concerti strumentali e vocali al Príncipe) si giunse al clamoroso trafiletto del mercoledì 26: «Mañana, en él del Príncipe, se ejecutará la ópera bufa titulada *El Barbero de Sevilla*, del M^o Rossini»⁴²; il tutto mentre al Cruz si replicava lo spettacolo dei giorni precedenti e alla Gran Cruz de Malta si teneva il consueto concerto strumentale. In breve, in piena quaresima, dal punto di vista degli svaghi Madrid si ritrovava nella normale, allettante situazione di offerta del resto dell'anno. Quella del 27 febbraio non fu una rappresentazione isolata o dovuta ad una circostanza particolare (ma quale circostanza particolare avrebbe potuto snuovere, in un'epoca che non fosse stata quella della follia collettiva dovuta al 'rossinismo', le autorità ecclesiastiche della cattolicissima Spagna?): il *Barbiere* fu replicato anche il 2 e il 6 marzo, mentre ben cinque rappresentazioni (9, 11, 13, 15, 19 marzo) ebbe durante la 'rivoluzionaria' quaresima 1823 *La Cenerentola*. Non solo dunque quell'anno a Madrid furono riaperti i teatri nel periodo rigorosamente consacrato alla preparazione spirituale alle solennità pasquali, ma in essi fu eseguita addirittura l'opera; e non si trattò di opere in qualche modo in sintonia con il particolare clima della quaresima, bensì di due opere comiche quali *La Cenerentola* e *Il barbiere di Siviglia*.

Solo nei dieci giorni immediatamente precedenti la Pasqua (dal 20 al 30 marzo) le autorità ecclesiastiche riuscirono a richiamare i madrileni all'ordine, e ad ottenere la chiusura dei teatri. Nonostante quest'ultima circostanza, la quaresima 1823 è degna di essere ricordata nella storia della musica spagnola quale indicatrice di tendenza relativa a un periodo eccezionale della fortuna di un autore e del genere da lui con più successo coltivato.

Va notato come nel periodo preso in esame nel presente articolo la clamorosa 'infrazione' del 1823 sia rimasta un fatto isolato⁴³; negli anni successivi infatti la norma della sospensione dell'attività teatrale durante la quaresima venne strettamente osservata.

La stagione d'opera che s'inaugurò il 1° aprile 1823, il martedì dopo Pasqua, risentì pesantemente della ubriacatura rossiniana dell'annata precedente. Due sole furono le opere di Rossini messe in cartellone per la stagione 1823-24, *La Cenerentola* e *Il barbiere*. Altri furono gli autori privilegiati nell'anno dell'esordio madrileno in qualità di direttore stabile del giovane Ramón Carnicer. Il teatro rossiniano, si noti, non tornò sulle scene fino all'8 dicembre (*La Cenerentola*). Fu Pacini quello l'anno l'autore privilegiato: tre sue opere (*Il falegname di Livonia*, *Adelaida e Comingio*, *La gioventù d' Enrico V*) vennero allestite su un totale di sette messe in cartellone, contro le quindici della stagione prece-

⁴² «Domani al Príncipe andrà in scena l'opera bufa dal titolo *Il barbiere di Siviglia*, del M^o Rossini».

⁴³ V. nota 41.

dente. Le altre due furono *La rosa bianca* di Mayr ed *Elisa e Claudio*, l'opera che segnò l'esordio madrileno in qualità di compositore⁴⁴ di Sa-
verio Mercadante.

L'intervallo di oltre sei mesi che si registra fra il secondo ed il terzo allestimento di quella stagione (18 maggio, *Adelaida e Comingio* — 8 dicembre, *La Cenerentola*), il fatto che dopo una stasi così lunga quella prescelta sia stata proprio l'ultima opera rossiniana rappresentata con successo⁴⁵ e la vaga indicazione contenuta nella *Crónica*⁴⁶ a proposito del gruppo di cantanti autorizzano a supporre sopravvenute difficoltà per gli impresari madrileni. A parte quello di Loreto García, non si trovano fra gli interpreti delle opere andate in scena nei mesi seguenti i nomi dei cantanti di prima grandezza che avevano furoreggiato nella mitica stagione 1822-23. Lo stesso *Barbieri di Siviglia* venne ripreso il 28 febbraio 1824, tre giorni prima della sospensione dell'attività teatrale del mercoledì delle Ceneri, in tempo solo per essere allestito e replicato il giorno dopo.

Dopo la Pasqua del 1824 (18 aprile), a testimonianza del momento di crisi che stava vivendo, l'opera stentò a decollare. Si dovette attendere fino al 23 giugno, giorno in cui al Principe andò in scena in prima assoluta per Madrid una nuova opera rossiniana, *Torvaldo e Doriska*. Il motivo del ritardo è facilmente intuibile laddove si consideri che alla compagnia italiana, resasi protagonista della grande stagione 1822-23 e già fattasi da parte nel corso della successiva, venne dato il benservito. I componenti della nuova compagnia erano spagnoli, e il castigiano la lingua in cui essi cantavano.

Un ritorno all'antico era dunque quello improvvisamente profilatosi per il pubblico madrileno; a renderlo ulteriormente malinconico stava il fatto che sua causa non era un fondamento discutibile ma perlomeno 'ideologico' come quello teorizzato nella Real Orden di Carlo IV, bensì una mera questione di denaro, di litigi, di incomprensioni. Al di là del mesto epilogo, l'arrivo e la presenza a Madrid del teatro rossiniano costituiscono un avvenimento di assoluto rilievo per la storia della musica della città e del paese in generale. Intorno alle opere del Pesarese e a quelle di altri autori contemporanei il pubblico cominciò a interrogarsi, ma soprattutto imparò a rendere pubbliche le sue opinioni, sui giornali e sulle riviste che dal 1825 in avanti presero a circolare fra gli appas-

sionati di musica e d'arte in generale (come detto le riviste esclusivamente musicali fecero la loro comparsa in Spagna solo a partire dagli anni '40). La diffusione della musica a stampa registrò un'impennata significativa, in particolar modo grazie alle pubblicazioni rossiniane, fra cui occorre includere tutte quelle nate intorno alle opere del Pesarese (trascrizioni, arrangiamenti, singole arie, raccolte, sillogi e florilegi di varia natura)⁴⁷, dal punto di vista artistico di valore spesso irrilevante, ma importanti sotto l'aspetto storico⁴⁸.

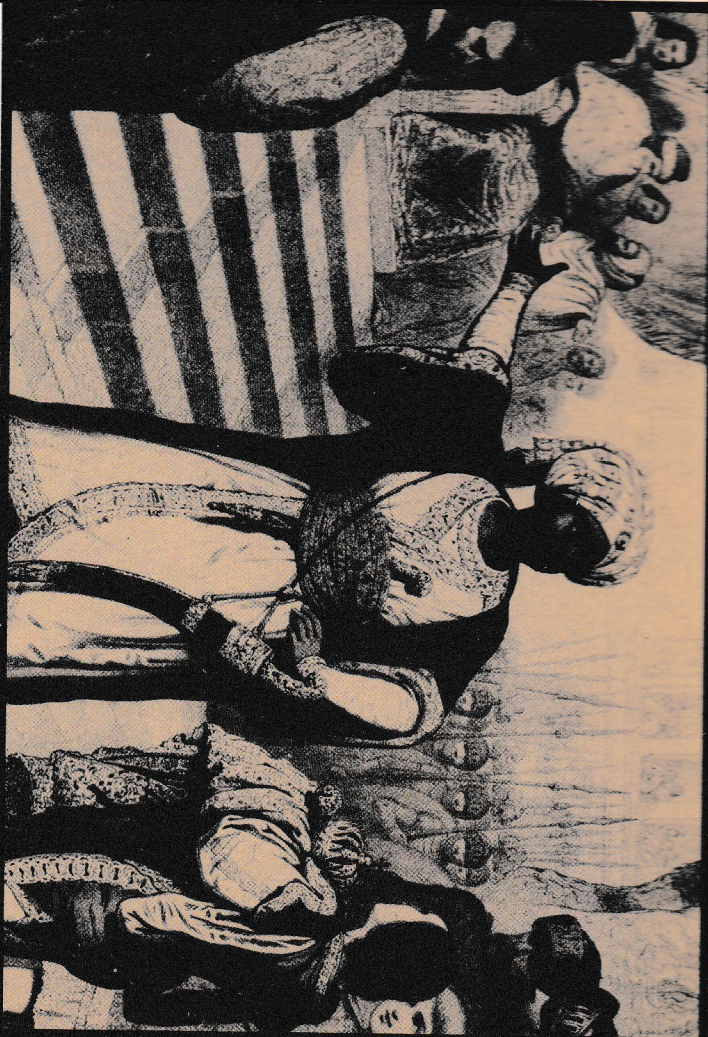
⁴⁴ Mercadante fu nel 1826-27 e nel 1830-31, dopo una a suo modo fortunata parentesi gaditana, personalmente a capo della vita musicale madrilena: in quegli anni le scene di Madrid registrarono ovviamente un forte incremento nel numero delle rappresentazioni di opere sue. Lo stesso avviene per Carricer dopo il suo ritorno a Madrid nel 1827.

⁴⁵ Durante la famosa quaresima del 1823.

⁴⁶ *Caravana y Muñan, Crónica* cit., p. 63: «Tomaron parte, Stefano Lenzerini, Alessandro D'Angeli y Giuseppe Bertini Valdes. («(Alla rappresentazione) presero parte S.L., A.D'A. e G.B. V.»). Si tratta di tre esordienti, destinati a venire compresi da Madrid al termine di quella stagione e a non fare ritorno sui palcoscenici della capitale negli anni successivi.

⁴⁷ La più importante delle quali fu *La Rossiniana* [sic], pubblicata nel 1826.

⁴⁸ Il presente lavoro è frutto di una ricerca condotta dall'autore presso le biblioteche madrilene, finanziata dal Consiglio Nazionale delle Ricerche.



**BOLLETTINO
DEL CENTRO ROSSINIANO
DI STUDI**

**A CURA
DELLA FONDAZIONE ROSSINI
PESARO**

SOMMARIO

Bruno Cagli

In memoria di Lele D'Amico
pag. 5

Fedele D'Amico

Questo compleanno
pag. 9

Guido Johannes Joerg

La cantata per il battesimo
del figlio del banchiere Aguado
pag. 21

Roberta Montemorra Marvin

Il libretto di Berio per l'*Otello*
di Rossini
pag. 55

Alberto Rizzuti

La fortuna del teatro
rossiniano a Madrid (1816-24)
pag. 77