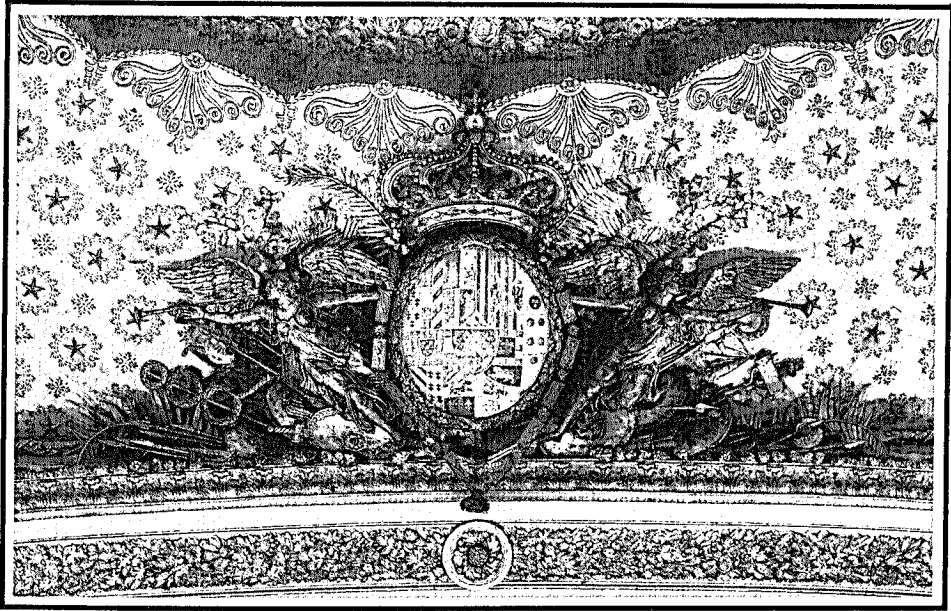


1868 ROS

02921

# TEATRO DI SAN CARLO



## ELISABETTA REGINA D'INGHILTERRA

di GIOACHINO ROSSINI

STAGIONE LIRICA E DI BALLETO 1991-92

 BANCO  
di NAPOLI

NUMERO VERDE

## UN OMAGGIO AL CLIENTE

CHIAMATA GRATUITA  
NUMERO VERDE  
1678-00001

Sono sempre più numerose, in Italia ed all'estero, le aziende che incrementano il loro traffico commerciale grazie al Numero Verde. I vostri clienti o il vostro personale viaggiante possono telefonarvi gratuitamente da qualunque parte d'Italia perché il costo della chiamata verrà addebitato automaticamente alla vostra azienda.

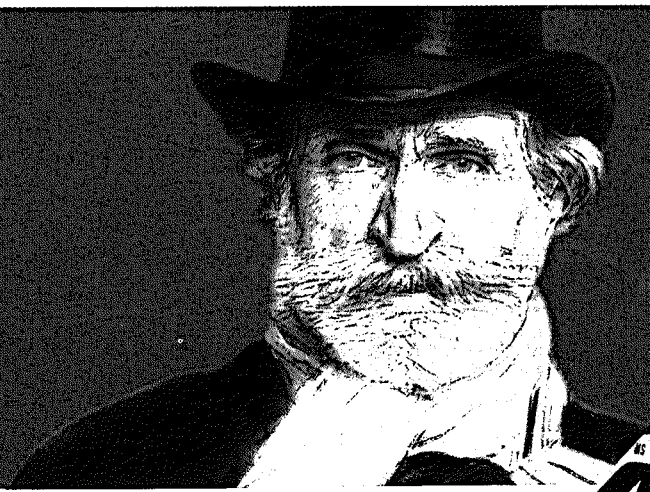
Il marchio Numero Verde contraddistingue l'azienda moderna e dinamica.

 SIP

1815

Ci mettiamo  
all' opera  
tra i grandi  
di tutti i tempi.

**Alitalia**



Quando la grande musica italiana rinnova la sua splendida tradizione, tra i protagonisti c'è Alitalia. Dai concerti di Santa Cecilia a quelli dei Solisti Veneti, dal Festival dei due mondi di Spoleto al concerto di Natale di Assisi, ovunque vicina alla grande musica italiana e internazionale c'è Alitalia con tutto l'impegno che serve. Un impegno da "Ambasciatore di cultura" della grande musica e delle composizioni più belle di tutti i tempi. Anche questo è un contributo al decollo italiano.

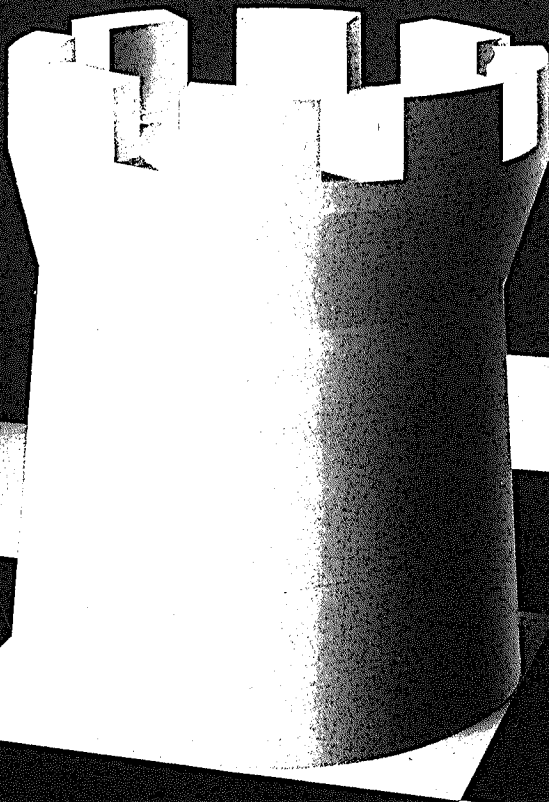
**Alitalia**

# Per le famiglie e le piccole imprese



**BANCA  
DI CREDITO  
POPOLARE**  
TORRE DEL GRECO

28 filiali in Campania



**La mossa giusta per i vostri affari**

# Crescere con il Credito a Medio Termine.

Costa meno.  
È rimborsabile anche in 10 anni.  
Dà stabilità all'impresa.  
È facile da ottenere.

## UFFICI ISVEIMER:

Sede e Direzione Generale in Napoli  
Tel. 081/ 785 31 11

Ufficio Napoli/Caserta  
Tel. 081/785 33 98

Ufficio Avellino/Benevento/Salerno  
Tel. 081/785 34 02

Ufficio Crediti Speciali  
Tel. 081/785 32 27 - 218

Ufficio Grandi Clienti  
Tel. 081/785 34 15

Via A. De Gasperi, 71  
Telex 711020-72 22 82  
Telefax 081/551 73 93-42 00 43

### Abruzzo: Pescara

Via Regina Elena, 119  
Tel. 085/37 71 06-7-8-9  
Telefax 085/37 71 09

### Basilicata: Potenza

Via Sicilia, 67  
Tel. 0971/274 31-209 91-2  
Telefax 0971/209 92

### Calabria: Catanzaro

Via De Filippis, 72 (Parco Millefiori)  
Tel. 0961/773 111-2-3  
Telefax 0961/773 114

### Lazio: Roma

Via G. Carissimi, 26  
Tel. 06/855 92 51-2-3-4  
Telex 62 12 45  
Telefax 06/675 11 53 - 855 92 54

### Molise: Campobasso

Via Roma, 25/a  
Tel. 0874/41 62 41-2  
Telefax 41 62 41

### Puglia: Bari

Viale della Repubblica, 111  
Tel. 080/22 83 55 (PBX)  
Telefax 080/22 68 35

### Nord Italia: Milano

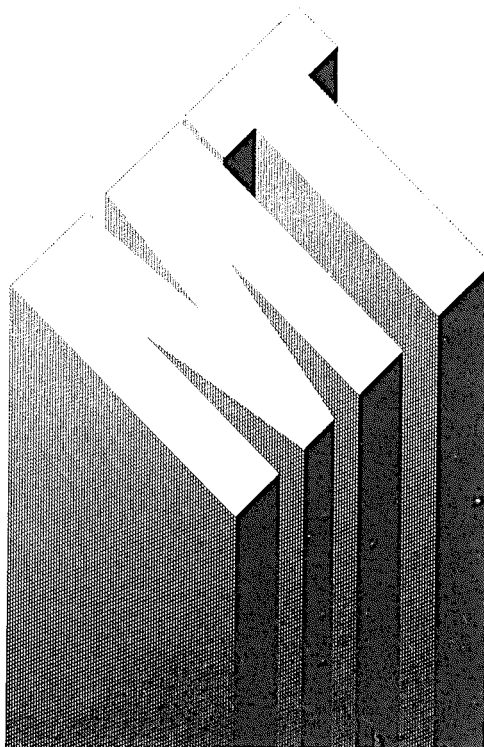
Via Turati, 29  
Tel. 02/657 19 51-2  
Telefax 02/657 19 52

### Rappresentanza Londra

65, Queen Street - EC4-R 1 EH  
Tel. 004471/283 99 81  
Telex 88 75 54  
Telefax 004471/283 97 12

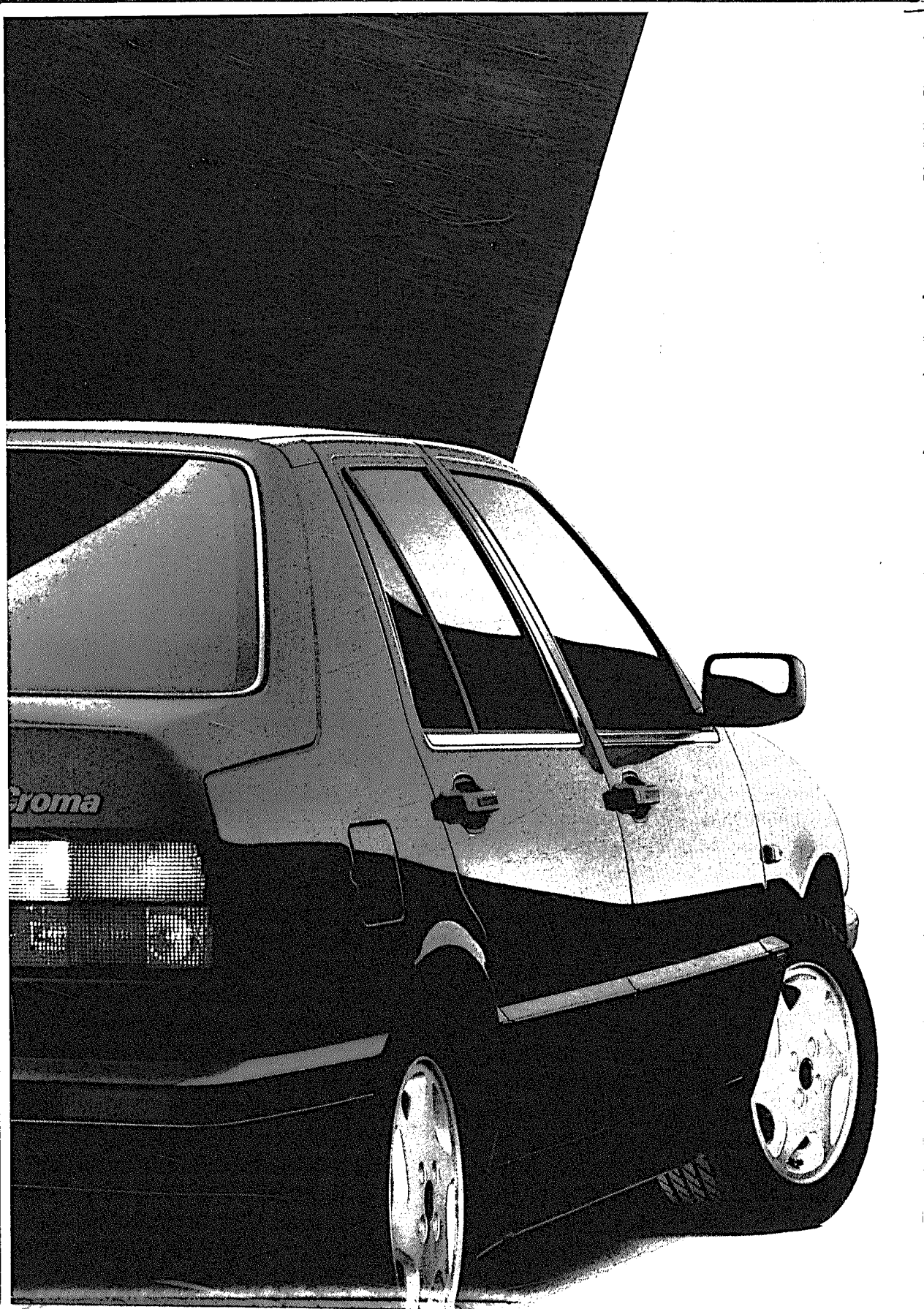
### Isvepi:

Napoli, via S. Giacomo, 19  
Tel. 081/785 36 54 - 552 36 61



# Isveimer

La banca a medio termine  
del Mezzogiorno



# GUARDARE E SOGNARE

L'esclusivo accessibile

**nuova Croma**

CONCESSIONARI E SUCCURSALE CAMPANIA E MOLISE

**FIAT**



# ALENIA. IL SAPERE DI DOMANI.

Alenia. E prendono vita aerei, satelliti, sistemi per la difesa, sistemi per il controllo del traffico aereo e marittimo, sistemi per la salvaguardia dell'ambiente. Progettati e realizzati da una industria leader in Italia e tra le prime nel mondo nei settori chiave dell'aeronautica, dell'elettronica e dello spazio. Alenia. Ogni giorno, 31.000 persone lavorano per aprire nuove vie al pensiero e ai passi dell'uomo, per farlo viaggiare più lontano, per proteggerlo meglio, per indicargli il percorso più sicuro nell'utilizzo delle risorse ambientali. Oggi, con Alenia, il sapere di domani appartiene già all'uomo.



**Alenia**

G R U P P O I R I F I N M E C C A N I C A

# IL FUTURO COME PUNTO DI PARTENZA.



Italiana di Comunicazione

## ANSALDO

### Trasporti

Ansaldo Trasporti progetta e realizza sistemi di trasporto ferroviario e urbano chiavi in mano, sistemi innovativi per metropolitane, alimentazione delle reti di trasporto, semiconduttori di potenza. È leader in Italia per la realizzazione di veicoli di trazione leggera e pesante. A livello mondiale è il più im-

portante produttore di sistemi di segnalamento e di automazione. Ansaldo Trasporti gestisce Transcontrol, Transystem, Union Switch & Signal Inc., AT Signal System, e coopera con altre importanti realtà industriali tra cui la C.S.E.E. Transport, E. Marelli Trazione e le altre aziende Firema.

Ansaldo Trasporti, società leader nel campo dei trasporti, è parte di Ansaldo, una realtà produttiva con un secolo e mezzo di storia, che occupa oltre 16.000 uomini; è presente con proprie

organizzazioni in 30 nazioni, e con realizzazioni significative in 70 Paesi del mondo. Forte di questi risultati, frutto di una visione aziendale basata sul dominio delle tecnologie, sulla flessibilità delle strategie, sul valore delle idee e degli uomini, Ansaldo oggi può a pieno titolo considerare il futuro come punto di partenza.

## ANSALDO

**Tecnologia italiana nel mondo.**

GRUPPO IRI FINMECCANICA



TEATRO DI SAN CARLO  
STAGIONE LIRICA E DI BALLETTTO 1991-92

*L'attività dell'E.A. Teatro di San Carlo è regolata dalla legge 800 del 14.8.1967 ed è sostenuta dallo Stato (Fondo unico per lo Spettacolo), dalla Regione Campania, dal Comune di Napoli e dalla Provincia di Napoli.*

*Abbonati sostenitori*  
*Banco di Napoli*  
*Abaco - Gestione Immobiliare Europa S.r.l.*  
*Alenia S.p.A.*  
*Alfa Avio S.p.A.*  
*Ansaldo Trasporti S.p.A.*  
*ATI - Aero Trasporti Italiani S.p.A.*  
*Banca Popolare dell'Irpinia*  
*Banco di Santo Spirito*  
*GE.R.AS. - Gestione Rischi Assicurativi S.r.l.*  
*FIAT Auto S.p.A. - Direzione Area Napoli*  
*F.lli Presta - Gioiellieri*  
*Gruppo Giustino*  
*ICAR - Costruzioni Generali S.p.A.*  
*Isveimer S.p.A.*  
*Italgrani S.p.A.*  
*Kuwait - Raffinazione e Chimica S.p.A.*  
*Monte dei Paschi di Siena*  
*Seat Divisione Stet S.p.A.*  
*Sofinid S.p.A.*



ENTE AUTONOMO  
TEATRO DI SAN CARLO

Sovrintendente  
FRANCESCO CANESSA

Direttore Artistico  
NICCOLÒ PARENTE

Segretario Generale  
MARIANO APICELLA

**Ente Autonomo Teatro di San Carlo**

Consiglio di Amministrazione

**Nello Polese**, Sindaco di Napoli, Presidente - **Raffaello Capunzo**, Vice Presidente

Consiglieri:

**Giuseppe Castaldo - Alberto Cilento - Giovanna Ferrara - Giuseppe Galasso - Sergio Maione - Gaetano Macchiaroli - Franco Mancusi - Beatrice Minichini - Dora Scocozza Liguori - Enrico Cardillo - Marcello Tocco - Antonio Villani - Michele Viscardi - Filippo Zigante - Francesco Canessa** (Sovrintendente) - **Niccolò Parente** (Direttore Artistico) **Mariano Apicella** (Segretario).

Collegio dei Revisori dei Conti

**Matteo Cavaliere** (Presidente) - **Nicola Giudicepietro** - **Pasquale Parlati** - **Giovanni Spinazzola**

**TEATRO DI SAN CARLO**  
STAGIONE LIRICA E DI BALLETO 1991-92

**ELISABETTA**  
**REGINA D'INGHILTERRA**

Dramma in due atti di Giovanni Schmidt

Musica di GIOACHINO ROSSINI

(Prima rappresentazione: Napoli, Teatro di San Carlo - ottobre 1815)

Variazioni e cadenze curate da Alberto Zedda

*(Ed. G. Ricordi & C. S.p.A. - Milano)*

Mercoledì 11 dicembre 1991, ore 20.30

**Gala fuori abbonamento per l'apertura delle Celebrazioni Internazionali del Bicentenario  
della nascita di Gioachino Rossini**

Sabato 14, ore 20.30 (Turno A1 - Prima)

Domenica 15, ore 16 (Speciale CRAL fuori abb.)

Martedì 17, ore 18 (Turno B) - Giovedì 19, ore 18 (Turno D)

Sabato 21, ore 20.30 (Turno A2) - Domenica 22, ore 17 (Turno F)



## Elisabetta, regina «d'autoimprestiti»

di Marco Spada

1. — «Napoli, 11 gennaio 1817 - Ingresso superbo. Si scende per un'ora verso il mare lungo un ampio viale tagliato nella roccia tenera su cui la città è costruita. Solidità dei muri. Prima casa, l'Albergo de' Poveri... Eccoci al palazzo *dei Studi*; si volta a destra, e si è in via Toledo. Una delle grandi mete del mio viaggio è raggiunta: la via più affollata dell'universo. Batto per cinque ore gli alberghi: bisogna che a Napoli ci siano da sette a ottocento inglesi. Infine, trovo un buco al settimo piano: ma è proprio di fronte al San Carlo, e vedo il Vesuvio e il mare». Queste parole innamorate le scrisse Stendhal nel suo diario di viaggio; ma forse gli stessi pensieri e le stesse immagini occorsero a Rossini due anni prima, alla fine di giugno 1815, quando da Bologna giunse per la prima volta a Napoli. Anche la sua meta era Toledo, ma non cercava un albergo perchè Domenico Barbaja, impresario già ricchissimo dei Reali Teatri, gli aveva messo a disposizione il proprio palazzo per vivere e lavorare.

Quando Rossini arrivò di inglesi dovevano essercene ancora di più, non viaggiatori ma militari chiamati in forze a coadiuvare le operazioni che il 7 giugno, fuggito Gioacchino Murat, aveva riportato in città Ferdinando IV di Borbone e con le loro navi ancora presidiavano la baia. A veder bene oltre i colori acquerellati che il sole rilanciava sulla città il clima era ancora teso, pochi uscivano di casa e ancora meno andavano a teatro. Come annotò Carlo De Nicola nel suo «Diario Napoletano», in quei giorni ai Fiorentini c'erano due palchi aperti e otto persone in platea. Lo stesso Barbaja aveva chiesto di chiudere i teatri e il ridotto, ma gli era stato negato per non allarmare ancor più i cittadini. E questo proprio all'indomani del rinnovo del suo terzo contratto di appalto dal 1809. Possiamo supporre che a quel punto l'arrivo di un giovane e già affermato compositore dovesse essere per lui assai più importante che solo qualche mese prima. C'era in gioco la cassa, il futuro personale e il rilancio del San Carlo che salvo qualche raro exploit (come nel caso della *Cora* di Mayr, data nel marzo 1815) cominciava a vivere di repertorio. Del ventitreenne pesarese Barbaja aveva sentito parlare sin dal 1812, a seguito del gran successo della *Pietra del paragone* alla Scala, ma non aveva potuto scritturarlo avendo già completato i suoi organici per i due anni successivi. Come è noto ormai sufficientemente dimostrato, quello che al momento l'impresario poté offrire a Rossini non fu un contratto settennale, ma solo di venire a Napoli, scrivere un'opera nuova, riproporre qualche spartito come *L'inganno felice* o *L'italiana in Algeri* e attendere l'esito. Da quello sarebbero dipesi i loro successivi rapporti, un maggiore coinvolgimento del compositore nell'attività artistica e direttiva dei teatri. Alle sue personali dipendenze e con contratti che di volta in volta avrebbero stabilito impegni e guadagni, regolando anche i permessi per recarsi in altre città. Le stesse procedure, insomma, da sempre adottate dall'amministrazione anche per cantanti, ballerini e coreografi (1).

Dal punto di vista di Rossini l'occasione era comunque propizia perchè, dopo Venezia e Milano, Napoli era l'ultima e più importante piazza che potesse consolidare il suo suc-



G. ROSSINI.

*Il Maestro concertatore dell' Instituto di Torino*

AL MUSEO  
DI TORINO

L'Editore Giovanni Ricordi.

*Milano, via della Spina*

cesso. Ma anche lui, da sempre abituato agli incerti del mestiere, teneva in serbo altri impegni. Ancora a maggio del 1815, mentre a Bologna dava svogliatamente inizio alle musiche di scena per l'*Edipo Coloneo*, era vivamente interessato a scrivere un oratorio per Venezia su testo di Luigi Prividali (librettista de *L'occasione fa il ladro*), incitandolo a «non trascurare... un'occasione così bella e per me carissima». Contemporaneamente chiedeva ad Angelo Anelli, suo collaboratore per *L'italiana in Algeri*, un libretto per un'opera da scrivere al Valle di Roma il Carnevale successivo, che sarebbe stata *Torvaldo e Doraliska*, ma su testo di Cesare Sterbini.

Quello che però decise rapidamente di fare i bagagli e partire per Napoli fu un compositore desideroso di fare l'opera seria. Delle quattordici opere che aveva alle spalle solo cinque appartenevano a quel genere e solo una, *Tancredi*, aveva ottenuto un successo significativo. Delle altre quattro, l'esperimento giovanile *Demetrio e Polibio* era stata bene accolta al Valle di Roma nel 1812, ma era lavoro «privato» della compagnia Mombelli, *Aureliano in Palmira* (1813) si stava diffondendo nel Nord dopo l'accoglienza negativa della Scala; *Ciro in Babilonia* (1812) e *Sigismondo* (1814) non erano di molto sopravvissute alle loro contrastate prime. In questi lavori, *Tancredi* compreso, Rossini aveva posto le basi di un suo credo drammaturgico ma i risultati migliori li aveva ottenuti nella qualità musicale dei singoli numeri e nelle soluzioni «interne» adottate per costruirne l'equilibrio architettonico. Nelle convenzioni del genere serio si era mosso con una certa libertà cercando di innervarle con i risultati più organici raggiunti nell'opera comica, trovando un modello per le introduzioni composite, i finali d'atto articolati, le «gran scene». Ma si era scontrato con una sorta di intrappolante immobilità che era il prodotto di un gusto letterario nordico, attardato su modelli postmetastasiani produttori di una drammaturgia lenta e involuta dalla quale venivano certi appuntamenti fissi come le arie di sorbetto ancora a carattere «sentenzioso», i finali lieti che sapevano di appiccicato e comunque un gusto per la parola vaga e generica tale da scolorire qualunque seria intenzione drammatica. L'impasse artistica che Rossini andava vivendo era dunque quella di un compositore ricco di energie e carico di musica, che non sapeva però più come organizzare in modo drammaturgicamente interessante, al di là di certi sperimentati cliché. Per il Pesarese era dunque necessaria l'aria nuova di Napoli, capitale musicale avanzata in cui, pagato il necessario tributo agli antichi lari, nessuno aveva impedito l'ingresso dei capolavori di qualità e respiro internazionale firmati Mozart, Gluck, Mayr, Spontini auspici della improvvisa affermazione di Nicola Manfroce, tragicamente spentosi dopo la splendida sintesi napoletano-francese dell'*Ecuba* nel 1812. Nessun teatro poteva dunque valere il San Carlo, splendido nel décor azzurro-argento e carico del suo mito ancora vivo nonostante la crisi dei talenti indigeni; con la sua orchestra di 80 elementi, il valente direttore e primo violino Giuseppe Festa, il coro, il corpo di ballo, la scuola di scenografia adusa a cimentarsi con spettacoli impegnativi. *Elisabetta regina d'Inghilterra* fu il biglietto d'ingresso in questo mondo nuovo e l'occasione per ribadire che quello dell'opera seria era il terreno d'elezione dei suoi interessi. Dovremmo forse dire il campo di sperimentazione, visto che il processo compositivo dell'opera, che coinvolse in maniera inusitata l'uso di autoimprestiti, si definì via via come una precisa tattica artistica per liberarsi dal vecchio e cercare il nuovo.



Isab. Golbran

del p. L. Achbron

*Elisabetta* fu scritta in un lasso di tempo massimo di sessanta giorni, tra il 12 luglio e il 13 settembre, che per l'abitudine del suo autore (sceso per *Il signor Bruschino* a soli undici giorni di gestazione) si possono considerare un lusso. In queste date sono compresi l'assegnazione del soggetto da musicare da parte della Soprintendenza, i contatti con Giovanni Schmidt per la definizione della struttura del libretto e la quantità dei numeri musicali e, infine, l'obbligatoria approvazione del testo da parte degli organi di Censura. Un breve viaggio di Rossini a Bologna, per affari privati dal 17 al 25 settembre, quando il lavoro compositivo era certamente terminato, compromise lo svolgimento delle prove, previste nel periodo di chiusura dei teatri per la novena e l'ottavario precedenti la festa di San Gennaro. Le quali con alti e bassi dovuti anche ai capricci dei cantanti Manuel Garcia e Girolama Dardanelli, impegnati nei ruoli di Norfolk e Matilde, giunsero fino al punto di mettere in forse la prima.

Tuttavia, forse per i miracoli di San Gioachino e la buona volontà che tutti dimostrarono nelle prove finali, il 4 ottobre 1815 *Elisabetta*, seguita dal ballo di Duport *Gli amori di Adone e Venere* andò regolarmente in scena. La serata a «grande illuminazione» prevista per festeggiare il giorno onomastico del principe ereditario fu allietata dal successo chiassoso dell'opera, che mise a tacere le resistenze dimostrate al compositore dal «Giornale delle Due Sicilie». Il quale, solo il 31 ottobre, dopo la quinta replica, decise di darne notizia senza però sprecare una riga sulla musica e promettendo, secondo una consolidata abitudine giornalistica, un nuovo articolo che non sarebbe uscito mai. Un «napoletano di distinzione» decise tuttavia di rompere la consegna inviando alla «Gazzetta di Messina» una appassionata difesa dell'opera e del suo autore: «Il Signor Rossini ha superato la buona idea che si aveva dei suoi talenti, perchè egli piacque dopo la Medea e la Cora: nonostante però la grande e giusta reputazione di Mayr e le malevole profezie del giornalista di Napoli, la sua musica ci ha fatto estremo piacere e il pubblico l'ha chiamato e l'ha coperto di applausi. Una grande attrice e cantante del merito della signora Colbran poteva solamente riuscire a brillare in sì poco tempo in una parte tanto difficile e tanto faticosa, avendo dovuto andare in scena in pochi giorni». Non ci vuol molto a capire che il tono è quello di un comunicato stampa in piena regola inviato, con ricevuta di ritorno, ad un foglio non «ufficiale» della provincia del regno; ed è forse altrettanto inutile fare il nome dell'autore il quale elettrizzato dalla piega degli avvenimenti aveva già pronto in tasca il contratto successivo per il nuovo e assai più amato «re Gioachino».

2. — Un soggetto d'opera come quello di *Elisabetta* celebrativo della virtù monarchica della clemenza, era perfetto per cantare con sufficiente convinzione le lodi dei Borboni restaurati; in più aveva un vantaggio, non pescava nelle metafore del mito e nella storia romana, come il Tito di mozartiana memoria, ma si ispirava a vicende della storia moderna inglese che stava tornando di moda e contava pochissimi precedenti nel teatro d'opera. Visto che un dramma di Carlo Federici, commediografo genovese figlio del più celebre Camillo (autore, fra l'altro, di quella *Cambiale di matrimonio* fonte della prima farsa rossiniana) andava riscuotendo dal 1813 successi lusinghieri di pubblico al Teatro del Fondo e ai Fiorentini con la compagnia Perotti, si pensò subito di sfruttar-

lo per il San Carlo. Il suo titolo era *Il paggio di Leicester* e raccontava, con fantasiose inverosomiglianze storiche, la gelosia di Elisabetta I nei confronti del favorito Leicester, reo di aver contratto un matrimonio illecito nientemeno che con la figlia segreta di Maria Stuarda. Dal «plot» conseguivano l'imprigionamento e la condanna a morte dei due, decisa dalla regina per contrasto di affetti pubblici e privati e preludio ad un finale tragico. Ma un evento a sorpresa (in verità prevedibile ed atteso dal pubblico) mutava lo scioglimento nel punto in cui la «coppia iniqua», sventato un attentato contro la regina ordito dal subdolo Norfolk, veniva perdonata. Alle «anime belle» era assicurata la felicità e alla sovrana illuminata la ritrovata saggezza. Siamo, come si vede, in pieno «théâtre larmoyant», ancora di gran moda agli inizi del secolo, con i suoi personaggi stereotipati, il suo contrasto tra «passion et devoir», le tirate sulla «dura condizione dei regnanti» che intenerivano il popolino, il quale poteva anche palpitare per le peripezie della fanciulla di turno (in questo caso Matilde) perseguitata dalla potente tiranna. Il nucleo, in definitiva, di tante «pièces à sauvetage» del melodramma postrivoluzionario d'oltralpe, prudentemente addomesticato al nuovo clima restaurato.

Della riduzione per Rossini fu incaricato Giovanni Schmidt il poeta e commediografo livornese che da oltre un decennio lavorava alle dipendenze dei teatri reali e maneggiava con una certa cura soggetti aulici e traduzioni dal francese. Il quale, secondo l'uso, nell'«Avvertimento» stampato come prefazione al libretto indicò con correttezza la sua fonte letteraria pur senza specificare il titolo del dramma di Federici (che, infatti, sino ad oggi tutti hanno ritenuto essere omonimo all'opera di Rossini). Aggiunse invece un particolare di cui lui stesso non poteva essere sicuro, ma di cui circolava voce. E cioè che Federici aveva tratto a sua volta *Il paggio di Leicester* da «un romanzo inglese» non meglio identificato. Qualche anno più tardi, nella sua affascinante e inventata biografia rossiniana, Stendhal avrebbe avanzato delle giustificate analogie tra il soggetto di *Elisabetta* e quello del romanzo di Sir Walter Scott, *Kenilworth*, che era stato scritto però nel 1821. Questo fatto è bastato a generazioni di biografi superficiali per dedurre, con evidente assurdo cronologico, che l'opera di Rossini fosse stata proprio tratta da Scott. Ancora, mentre Giuseppe Radiciotti, pur non avendo mai letto *Il paggio di Leicester*, identificava nella sua monumentale biografia rossiniana del 1929 il «romanzo inglese» con *The Recess, or a tale of other times* della scrittrice Sophia Lee (1750-1824), un altro suggerimento stendhaliano ficcava uno zeppo all'ingranaggio già complesso di questo gioco delle fonti, con la frase: «le libretto fut traduit d'un mélodrame français».

Come ho dimostrato altrove (2) l'ampoloso e stucchevole prodotto della Lee (uscito a Londra nel 1785 in tre tomi) è rapportabile al dramma di Federici solo per alcuni episodi, anche se significativi, contenuti nel Primo Tomo. Sgrossati a colpi di macete dagli accadimenti superflui si possono riassumere in breve: l'incontro di Matilda (con la a) e Lord Leicester che avviene nelle segrete di un castello durante una notte di tempesta; l'esistenza di una sorella gemella (tramutata nel dramma in un fratello, Giacomo), entrambe figlie di Maria Stuarda; il matrimonio tra Leicester e Matilda e l'incontro fortuito con Elisabetta nel castello di Kenilworth (!); infine, la gelosia della sovrana che mette alla prova il favorito offrendogli la propria mano e la corona, prima che i due, sentendosi scoperti, fuggano in Francia lasciando una confessione scritta del loro amore alla regina.

Le linee generali concordano, come si vede, con la nostra storia. Ma la filiazione del dramma dal romanzo (con qualche inevitabile differenza), anche se possibile apre un margine di dubbio se si considera che era costume assai più diffuso nell'Italia del primo Ottocento attingere per le produzioni nostrane a drammi e commedie straniere (per lo più francesi) già rappresentate e pubblicate e molto meno ai romanzi; a qualcosa, insomma, di bell'è pronto da saccheggiare per rendere il lavoro di adattamento molto più semplice. In questo iato potrebbe insinuarsi allora l'affermazione stendhaliana, ma a tutt'oggi nessun candidato convincente è stato ritrovato per ricucire in modo logico questa cordata di scopiazzature di fonti letterarie nel supposto ordine consequenziale romanzo-mélodrame-dramma-libretto.

Quale che sia la preistoria del dramma di Federici, quello che interessa ribadire qui è che Schmidt trasse il suo libretto solo ed esclusivamente da *Il paggio di Leicester*. Anche se tentò di giustificare l'analogia della struttura e l'uso quasi letterale di certe espressioni con la piccola bugia di aver assistito dal vivo a più repliche del dramma, è chiaro che ebbe sotto mano una copia del testo. Ora che ne ho rinvenuto la redazione stampata a Milano nel 1836 per i tipi di Angelo Maria Visaj, si può facilmente smentirlo, comprendendo tuttavia che in periodo di assoluta mancanza di tutela sui diritti d'autore un librettista come lui, impiegato stabile di un grande teatro, dovesse pur barcamenarsi per giustificare l'acquisizione delle fonti nuove che gli venivano continuamente richieste dai superiori. L'analogia, si è detto, è lapalissiana e a titolo di esempio basterà confrontare le sue scene finali del *Paggio* e dell'*Elisabetta* nelle quali i conflitti si ricompongono:

*Il paggio* (V. Scena Ultima)

ELL.

... Anime nobili e sublimi, voi capaci di salvare la vita a chi vi rapisce le vostre? Voi?...

CON.

Regina, pensate alla vostra sicurezza e a deludere i malvagi. Che rispondete al popolo che freme?

ELI.

Che i traditori siano puniti, ma che l'innocenza e la virtù trionfi.

LEI.

O nostra liberatrice!

MET.

O generosa sovrana! (*s'inginocchiano*)

GIA.

O veramente grande!

ELL.

Sorgete.

MET.

Voi da sola regnerete nei nostri cuori.

GIA.

Vi ameremo, vi saremo fidi.

LEI.

Vostre saran queste vite.

ELI.

Mi basta il cuore e l'affetto.

Questi sono i voti che a voi ricerco, che soli stimo, che apprezzo, che mi rendono felice; e se ho potuto per un momento esser tiranna, incolpatene amore, e perdonate!

*Elisabetta* (II, 15 Scena Ultima)

ELIS.

Bell'alme generose,

A questo sen venite.

Vivete, omai, gioite,

Siate felice ognor.

(*Dopo aver abbracciato Matilde ed Enrico, li fa avvicinare a Leicester.*)

A4.

Oh grande!

(*Leicester, Matilde ed Enrico si prostrano*)

ELIS.

Sorgete:

ELIS.

Ecco il duce: il rendo a voi,

Rendo al torno - il difensore;

Ma domando al vostro core

La primiera fedeltà.

CORO.

Viva Elisa! l'eroina,

Lo splendor di nostra età.

ELIS.

(Fuggi amor da questo seno,

Non turbar più il viver mio.

Altri affetti non vogl'io

Che la gloria e la pietà).

LEIC. MAT.

A' tuoi voti, alta regina.

ENR. GUG.

Fausto il cielo ognor sarà.

CORO

Viva Elisa! l'eroina,

Lo splendor di nostra età.



Domenico Barbaja

Da questa scena si rileva con una certa chiarezza che l'abilità di Schmidt fu quella di non distaccarsi dal modello, tagliato per la scena secondo rodati principi di logica e verosomiglianza cari all'Illuminismo, e di condensare i cinque atti in due più snelli ed efficaci. Se non nella caratura dei versi il pregio del libretto risiede proprio nella chiarezza dello svolgimento, nella brevità dei recitativi, nell'equilibrio complessivo tra collocazione dei numeri solistici e d'insieme. Un complesso di fattori che lo rendono più avanzato, ad esempio, del libretto di Salvatore Cammarano per l'*Alzira* di Verdi, scritta sempre per Napoli trent'anni dopo, nel 1845. È ovvio che dietro queste scelte ci sia stato il lavoro comune col compositore il quale in sede musicale potè puntare ad una maggiore capacità di sintesi, liberandosi ad esempio delle famigerate «arie di sorbetto» (*Elisabetta* ha 12 numeri rispetto ai 16 di *Ciro in Babilonia* e *Aureliano in Palmira* e ai 17 di *Tancredi* e *Sigismondo*). Certo la fisionomia dei personaggi e i loro contrasti risentono del fragile modello letterario e dell'invecchiata poetica degli «affetti», ma la vera natura dell'*Elisabetta* è quella di un dramma borghese di gelosie domestiche e i suoi personaggi non potrebbero caricarsi di valenze emotive tali da creare una frattura con il lieto fine obbligatorio. Il libretto di Schmidt resta in definitiva il migliore testo di opera seria musicato da Rossini fino a quel momento e se per più sugosi drammi di idee il compositore dovrà attendere il Voltaire di *Sémiramis* o il Racine di *Andromaque*, esso marca nella carriera del Pesarese lo spartiacque tra un mondo settecentesco di affetti chiusi a uno più moderno di situazioni drammaturgiche e psicologiche in progress.

3. — L'uso degli autoimprestiti rappresenta uno dei temi più affascinanti della vicenda compositiva di *Elisabetta* e di Rossini in generale. La loro presenza naturalmente non ebbe un peso nella valutazione che dell'opera dette il pubblico napoletano del 1815 che di Rossini non conosceva una nota, ma consente oggi a noi uno sguardo indiscreto nella bottega dei segreti artigianali del compositore, altrimenti scarsissimi da reperire attraverso la sua abbottonatissima corrispondenza. Che Rossini facesse uso dell'autoimprestito non era certo una novità per i contemporanei, che spesso la usarono come arma critica denigratoria nei suoi confronti; ma non era una novità in assoluto perchè tale pratica era un retaggio dei secoli precedenti ampiamente accettato, condiviso e messo in opera. Oltre Rossini, almeno fino a Bellini e Donizetti. L'uso della parodia o dell'autoparodia veniva da lontano, dal procedimento della contraffattura usata nel medioevo per travestire melodie profane con testi sacri. Il melodramma barocco la degerì e la riprodusse con estrema naturalezza stante la sua struttura a numeri chiusi e la poetica degli «affetti» che consentiva facili trasferimenti di testi e arie da un lavoro all'altro. A ciò diede una mano il sistema operativo del teatro musicale che prevedeva una continua produzione di novità e costringeva gli autori alla rapidità.

Rossini proveniva da questo mondo e quando dal 1810 cominciò ad essere inserito attivamente nel giro dei teatri si conformò senza problemi all'andazzo. Ci fu in lui forse un eccesso di zelo se, come è plausibile, cominciò a servirsi della parodia dai primi esperimenti di liceo e terminò alle soglie del *Guglielmo Tell*. Ma solo una valutazione superficiale che non tenesse in debito conto i suoi principi estetici potrebbe attribuire

Elisabetta

Regina di Inghilterra

Elisabeth

Königinn von England.

Oper in 2 Akten

von

**J. ROSSINI.**

Vollständiger Clavierauszug von C. Zulehner.

Preis 20 Fr.

BONN und CÖLN bei N. SIMROCK.

la «voluttà» dell'autoimprestito alla sola fretta o peggio alla sua famigerata pigrizia. Fino alla fine della vita Rossini specificò a chiare lettere di non credere nella natura imitativa della musica, la cui essenza è invece tutta ideale. La musica, come disse ad Antonio Zanolini, «è l'atmosfera morale che riempie il luogo», non può e non deve servire a dipingere, ma solo ad evocare una situazione psicologica e affettiva. Una concezione classica, o meglio neoclassica che espungeva il realismo dalle possibilità del linguaggio musicale. Un principio, se vogliamo, ancora kantiano nel conferire all'arte dei suoni valore intuitivo ma non rappresentativo, ribadito all'alba del Romanticismo anche da Schopenhauer, fanatico ammiratore del Pesarese, nei suoi «Scritti sulla musica e le arti». Un tema musicale, insomma per Rossini non esprimeva altro che se stesso; la «caratterizzazione» era lasciata alle sue coordinate musicali (armoniche, ritmiche, dinamiche) ed anche, cosa finora spesso sorvolata, al contesto drammaturgico nel quale esso era posto. Come chiarirà a Filippo Filippi in epoca di risentimenti contro «la musica filosofica», il suo sistema benchè nutrito allo spirito del belcanto era tutt'altro che antidrammatico, conformandosi alla massima che «tous le genres sont bon, hors le genre ennuyeux».

Questo per quanto riguarda l'aspetto estetico. Per quello tecnico-formale c'era la natura speciale del suo stile, basato sul ritmo, sul colore e non sulla massa dello strumentale, sulla costruzione della melodia vocale attraverso la coloratura; uno stile che si presta come nessesu'altro a fenomeni di «memoria uditiva», cosa verificabile da chiunque conosca le sue opere.

Questi due principi tra loro strettamente collegati hanno fatto sì che l'utilizzazione degli autoimprestiti sia stata per Rossini una pratica totalmente integrata nel suo sistema di compositore, niente affatto sofferta. Si potrebbe dire perfino necessaria, nel momento in cui essa travalica i fattori musicali aprendosi a quelli personali: una compiaciuta attitudine segreta nel fermare un'emozione musicale da riproporre di tanto in tanto, la convinzione di aver fissato nella perfetta concrezione di alcune note un archetipo definitivo. Penso, a titolo di esempio, a quella semplice frase cadenziale discendente degli archi che nel *Mosè in Egitto* compare nell'Introduzione sotto le parole di Osiride «Per me non v'è più scampo / ah misero che farò?», carica di un dolore concentrato e che proviene dal *L'occasione fa il ladro*, quando la tempesta lascia spazio alla calma. Questo non è affatto un autoimprestito; è una firma di Rossini, una hitchcockiana apparizione di se stesso.

Certamente Rossini utilizzò l'autoimprestito anche nella sua forma più meccanica, per far fronte ad impegni sgraditi, alla fretta o al desiderio di far avere una seconda opportunità a musiche destinate al rapido consumo (3); ma va sottolineato che, nella gran parte dei casi, l'autoimprestito costituì il pretesto, l'occasione esterna per un approfondimento dei valori musicali intrinseci. In ogni caso, alla non casualità delle sue scelte presiedette la coscienza di drammaturgo che, come è ormai evidente, ebbe altissima. Rossini fu infatti perfettamente consapevole che ogni musica, per «anodina» che fosse si caricava di segni, di valenze acquisite nel contesto nel quale era collocata, comico o serio che fosse. E quindi, automaticamente, creava dei canali privilegiati di riversamento. A questo *Elisabetta* risponde in maniera lampante se si considera che dei ben 27 tra



ISABELLA COLBRAN ROSSINI

Donna che per possente arte di canto  
 E per nobile azione maestosa  
 Mentre a ognuno di te formi un incanto  
 Vai tra le pari tue così famosa

Non ti mancava, mi cred'anche il vanto  
 Di poter di Rossini chiamarti sposa  
 Egli ti disse, cara aver ben puoi  
 Un tanto ammirator de' pregi tuoi

*Allegro Andante*

*London. Pub'd by the Rev. Giuseppe Ricordi, 378 Pall Mall, June 1837.*

brani musicali ripresi per intero (tra cui la Sinfonia che viene da *Aureliano*), sezioni di essi, semplici temi o formule tematiche 24 appartengono ad opere serie e solo tre a fonti diverse (un'opera comica, una cantata, musiche di scena), in questa proporzione:

*Aureliano* (1813): 10

*Turco in Italia* (1814): 1

*Sigismondo* (1814): 9

*Alle voci della gloria* (1813): 1

*Ciro di Babilonia* (1812): 5

*Edipo Coloneo* (1815): 1

Nell'*Elisabetta* gli autoimprestiti informano tutti i numeri, ad eccezione del n. 11 Duetto Leicester-Norfolk per il quale Rossini scrisse musica interamente nuova, proprio perchè trovandosi di fronte ad una situazione inedita per il suo teatro (un duetto vocale tra tenori) non trovò alcun referente melodico e strutturale atto a rappresentarla. Per il resto ci si può divertire a rintracciare le intrusioni, abilmente cucite nel novero della musica nuova, seguendo una tavola come questa che dà l'idea del lavoro di sapiente tessitura:

## Elisabetta Regina d'Inghilterra: tavola degli autoimprestiti

## ATTO PRIMO

NUMERO	TONALITÀ	FONTE	TONALITÀ
Sinfonia	Mi-mi	<i>Aureliano in Palmira</i> : Sinfonia	Mi-mi
N.1 Introduzione	Do	a') <i>Sigismondo</i> : Allegro « <i>Diletta immagine</i> » da Scena e Cavatina Aldimira, Atto I	Do
a) « <i>Più lieta, piú bella</i> »	Mib	c') <i>Aureliano</i> : Stretta dell'Introduzione « <i>Senti... ahimè! Qual suon di guerra!</i> »	Do
b) « <i>Oh voci funeste</i> »	Do	d') <i>Turco in Italia</i> : seconda sezione Allegro (« <i>Ma pria di lasciarti</i> »), Quartetto. Atto I	Do
c) « <i>Udite... s'avanza</i> »	Re	a') <i>Aureliano</i> : Coro « <i>Possan Zenobia e Cesare</i> », Atto I	Do
d) « <i>Che smania! che affanno!</i> »	Fa/Do	c') <i>Sigismondo</i> : Introduzione, Allegro « <i>Deh! ti spiega</i> »	Sol
N.2 Coro e Cavatina Elisabetta	Fa	d') <i>Aureliano</i> : Rondò « <i>Non lasciarmi</i> » da Scena Coro e Rondò Arsace, Atto II	Mi
a) « <i>Esulta Elisa</i> »	Sol	<i>Sigismondo</i> : Allegro da Aria Aldimira « <i>Ah signor nell'alma mia</i> », Atto II	Sib
b) « <i>Quant'è grato all'alma mia</i> »	fa	b') <i>Aureliano</i> : Allegretto « <i>Che barbara stella</i> » da Terzetto nel Finale Primo	Fa
c) « <i>Dopo tante rievicende</i> »	Mib	b') <i>Sigismondo</i> : Allegro da Scena e Cavatina Aldimira « <i>Citato ciel, che i mali miei</i> », Atto II	Mib
d) « <i>Questo core</i> »	Mib		Mib
N.3 Coro			
« <i>fieni o prode</i> »			
N.4 Duetto Matilde-Leicester			
a) « <i>Incauta! che festi!</i> »			
b) « <i>Che palpito io sento</i> »			
N.5 Aria di Matilde			
a) « <i>Sento un'interna voce</i> »			
b) « <i>Ah se tolto un sol momento</i> »			

N.6 **Recitativo e Duetto Elisabetta-Norfolk**

- a) «*Colmo di dolor*»  
 b) «*Perché mai, destina crudele*»  
 bB) «*Deh! rammenta*»  
 c) «*Misera! a quale stato*»  
 Cc) «*Stato peggior di morte*»  
 d) «*Quell'alma perfida*»  
 dd) «*Fra cento spasimi*»
- N.7 Scena e Finale Primo**
- a) «*Che penso, desolata regina*»  
 b) «*Se mi serbati il soglio*»  
 c) «*Al colpo inaspettato*»  
 d) «*Duce, in tal guisa*»  
 e) «*Ah! che più tollerar non posso*»  
 eE) «*Quegl'indegni*»

N.8 **Scena e Terzetto**

- Elisabetta-Matilde-Leicester**
- a) «*Dov'è Matilde?*»  
 b) «*Pensa che sol per poco*»  
 c) «*Non bastan quelle lagrime*»  
 d) «*Misero me*»  
 e) «*L'avverso mio destino*»  
 f) «*Ah, fra poco in faccia a morte*»  
 fF) «*Ed allor quell'alma forte*»

Re Sib/sol Sib	b'B') <i>Ciro</i> : Allegro da Scena e Terzetto « <i>Nello stringerti al mio petto</i> », Atto II c') <i>Sigismondo</i> : Andante « <i>Ah, signor nell'alma mia</i> » da Scena e Aria <i>Aldimira</i> , Atto II c'C') <i>Sigismondo</i> : formula cadenzale <i>Duetto</i> (D') <i>Aureliano</i> : Allegro « <i>A pugnar m'accinsi</i> » da Scena e Cavatina <i>Aureliano</i> , Atto I	Do Sib Mib Do
Mib Re	b') <i>Sigismondo</i> : Allegro da Marcia, Recitativo e Quartetto « <i>Genitor, deh vien</i> », Atto II	Do
Mib Sol/Re	d') <i>Sigismondo</i> : come sopra	
Re	e'E') <i>Aureliano</i> : Stretta del Finale I	Re

## ATTO SECONDO

Do Fa/fa	b') <i>Aureliano</i> : Moderato « <i>Va: m'abbandona</i> » da Terzetto nel Finale Primo c') <i>Ciro</i> : Andante « <i>Nello stringerti al mio petto</i> » da Scena e Terzetto, Atto II	Fa Fa Do
Do Lab	d') <i>Aureliano</i> : Moderato « <i>Esequite</i> » da Terzetto nel Finale Primo e') <i>Ciro</i> : « <i>Fiero nell'anima</i> » da Scena e Terzetto, Atto II	Do Lab
Fa	fF') <i>Ciro</i> : Allegro « <i>Ah che il toglirmi da lei</i> » da Scena e Terzetto, Atto II	Fa

<u>NUMERO</u>	<u>TONALITÀ</u>	<u>FONTE</u>	<u>TONALITÀ</u>
N.9 Coro e Scena di Norfolk a) «Qui soffermiamo il piè» b) «Che intesi! oh annunzio» c) «Deh! troncate i ceppi suoi» d) «Non ha core chi non sente»	Re sol Sib Sib	b') Aureliano: Allegro agitato da Scena e Terzetto «Mille sospiri e lagrime», Atto II c') Sigismondo: Andante «Alma rea» da Gran Scena ed Aria Sigismondo, Atto II d') Sigismondo: Moderato «Della pace il bel sereno» da Scena e Cavatina Ladislao, Atto I	do Mib Sol
N.10 Scena ed Aria Leicester a) «Della cieca fortuna» aA) «Sposa amata» b) «Fallace fu il contento» c) «Saziati o sorte» d) «Immerso, o dio!, mi sento»	mi Sol Mi Mi Mi	a') Ciro: Andante sostenuto da Scena e Terzetto, Atto II a'A') Edipo Coloneo: N. 2 B. Antistrofe 1 <sup>a</sup> : Coro «Dall'alma celeste»	re Sol
N.11 Duetto Leicester-Norfolk	Do	Interamente nuovo	
N.12 Finale Secondo a) «Fellon, la pena arrai» b) «Bell'alme generose» c) «Leicester, Leicester» d) «Fuggi amor da questo seno»	Mi Sol Do Mi	b) Alle voci della gloria: Andante «Da te largi o mito tesoro»	Sol

Che l'attenzione di Rossini nel riutilizzo dei temi fosse legata anche a preoccupazioni di ordine drammaturgico, lo chiarirono un paio di esempi. Lasciando da parte il più celebre autoimprestito dell'opera che riguarda il n. 2, la Cavatina di Arsace-Elisabetta (e poi Rosina nel *Barbiere*) si può focalizzare l'attenzione sul n. 9, Coro e Scena di Norfolk. Qui Rossini riprende la cabaletta di Ladislao «Della pace il bel sereno» nel *Sigismondo* e l'adatta a quella di Norfolk «Non ha core chi non sente». Ladislao, come Norfolk è un delatore che dichiara un sentimento provandone in realtà uno opposto. L'inizio del pezzo è analogo (un tema senza eccessivo carattere che descrive un personaggio ambivalente), ma adattato alle nuove capacità di Manuel Garcia, il tema passa da Sol a Si bemolle maggiore, alzando tutta la tessitura vocale di una terza e con una coloratura più frastagliata e di forza. Dopo le prime sette battute arriva però la trasformazione che muta il significato. Nel *Sigismondo* la cabaletta, dopo l'intervento del coro veniva ripresa integralmente e portata a conclusione con le cadenze di rito. Anche in *Elisabetta* compare il coro, ma Norfolk, dopo una breve sezione di passaggio, ripete soltanto la sezione vocalizzata; viene ampliata invece la sezione cadenziale (Più mosso) dove la voce tenorile è lanciata verso l'acuto, in una scala per gradi congiunti fino al Sib4. Una formula che si ritroverà analoga nel *Guillaume Tell*, nella coda della cabaletta «Amis, amis» della Scena di Arnold nel IV Atto e su parole analoghe come «si vada», «correte». Rossini si è posto dunque il problema di definire Norfolk come doppiogichista e sobillatore di una rivolta e di caratterizzarlo con delle impennate vocali che lo ponessero agli antipodi del «buono» Leicester. Riutilizzando una vecchia idea la rinvigorisce per eliminare la secchezza macchiettistica del personaggio di Ladislao, e dare al nuovo eroe «negativo» una connotazione più precisa, già gravida di chiaroscuri romantici.

Ma l'attenzione di Rossini all'«atmosfera morale» che la musica determina nel dramma e al risultato psicologico che ne deriva si evince anche nel caso di un autoimprestito di minor peso, eppure di funzione importantissima. Nel n. 8, Terzetto Elisabetta-Matilde-Leicester, dopo aver abbondantemente attinto al Terzetto analogo Amira-Ciro-Baldassarre del *Ciro in Babilonia* per le sezioni più importanti, scarta senza indugio il tema di ponte che in quello raccordava l'andante alla cabaletta e ne ripescava uno da un altro Terzetto dell'*Aureliano in Palmira*. Qui trova un inciso tematico che col suo ritmo puntato e l'andamento «Marziale» lo convince di più per far entrare in scena Leicester. L'arrivo dell'anglico eroe in questo momento non punta infatti sul fattore sorpresa, ma su una normale convocazione da parte della regina.

Si potrebbe continuare, ma ci fermiamo qui. Anche chi oggi conosce perfettamente *Aureliano in Palmira* o *Ciro in Babilonia* non può certo provar la sensazione di un lavoro di forbici risentendo molti di quei brani camuffati in *Elisabetta*. Lo scopo di Rossini, o comunque quello che ne derivò, fu che ogni pezzo risultasse in una veste totalmente nuova perfezionandosi nella sua funzione, nel contorno melodico, ritmico e armonico, evitando le lungaggini e le simmetrie insistenti che si rinvennero spesso nella loro prima formulazione. Un processo di profondo ripensamento del proprio stile che abolisce a buon diritto per quest'opera la parola «centone» e ne consente, naturalmente, una valutazione che faccia totalmente astrazione dagli autoimprestiti.

L'ascolto di *Elisabetta* chiarisce la sua posizione di cerniera nella produzione di Rossi-

ni. È la scoperta di una «maniera grande» di fare l'opera seria, l'ingresso in un nuovo mondo drammatico. Nulla di quanto scritto fino a quel momento è paragonabile allo scatto che, dopo le cavatine di rito, imprime alla vicenda il colloquio tra Matilde e Leicester «Incauta, che festi?», dove la situazione inquieta (lui con la coscienza sporca per l'avvenuto matrimonio, lei travestita da uomo nella reggia nemica) necessita di un duetto rapidissimo in due sole sezioni, senza tempi di mezzo o andanti amorosi; con un ribollire dell'orchestra e una linea ampia e spezzata del canto di assoluta novità. Vigore che aumenta nel Duetto tra Elisabetta e Norfolk, dal serpeggiante inizio in sol minore. Fino ad un culmine di emotività nel Finale Primo dove mai nessuna lettera e nessun messaggero erano valsi a Rossini la possibilità di articolare in modo tanto intenso e vasto un finale iniziato con il geniale «coup de théâtre» dello scoprimento della corona. È questa tendenza a utilizzare con libertà (ampliandole o restringendole) le strutture formali dei numeri chiusi in funzione drammatica a costruire la grande conquista dell'*Elisabetta*. E nel secondo atto essa ci dà un grande terzetto, due grandi scene solistiche per i tenori ed un finale belcantistico che, dalla *Gabriella di Vergy* di Carafa (Napoli, 1816) in poi, sarà il prototipo di tante eroine di Bellini e Donizetti. A ciò si aggiunga l'uso di un recitativo accompagnato sempre teso e ricco di sfumature psicologiche e di un coro in funzione drammatica che intessono in ogni momento i numeri musicali e si rivelano il cemento che rende unitaria l'opera nonostante la sua nascita «a frammenti». Anche nell'uso della coloratura l'*Elisabetta* mette un punto fermo nell'evoluzione stilistica di Rossini. Non per il fatto che sia stata scritta in extenso, secondo una «riforma» tante volte citata e smentita proprio dall'utilizzazione letterale di molti autoimprestiti; ma perchè essa è ormai utilizzata con la stessa fantasia e la forza liberatoria del ritmo delle grandi opere comiche, e non si pone come abbellimento, bensì come struttura portante della melodia. Per la prima volta in quest'opera essa assume la più seducente delle caratteristiche rossiniane, l'ambiguità: perchè arricchendosi diventa astratta, legandosi al significato della parola acquista una forza di caratterizzazione sconosciuta in passato.

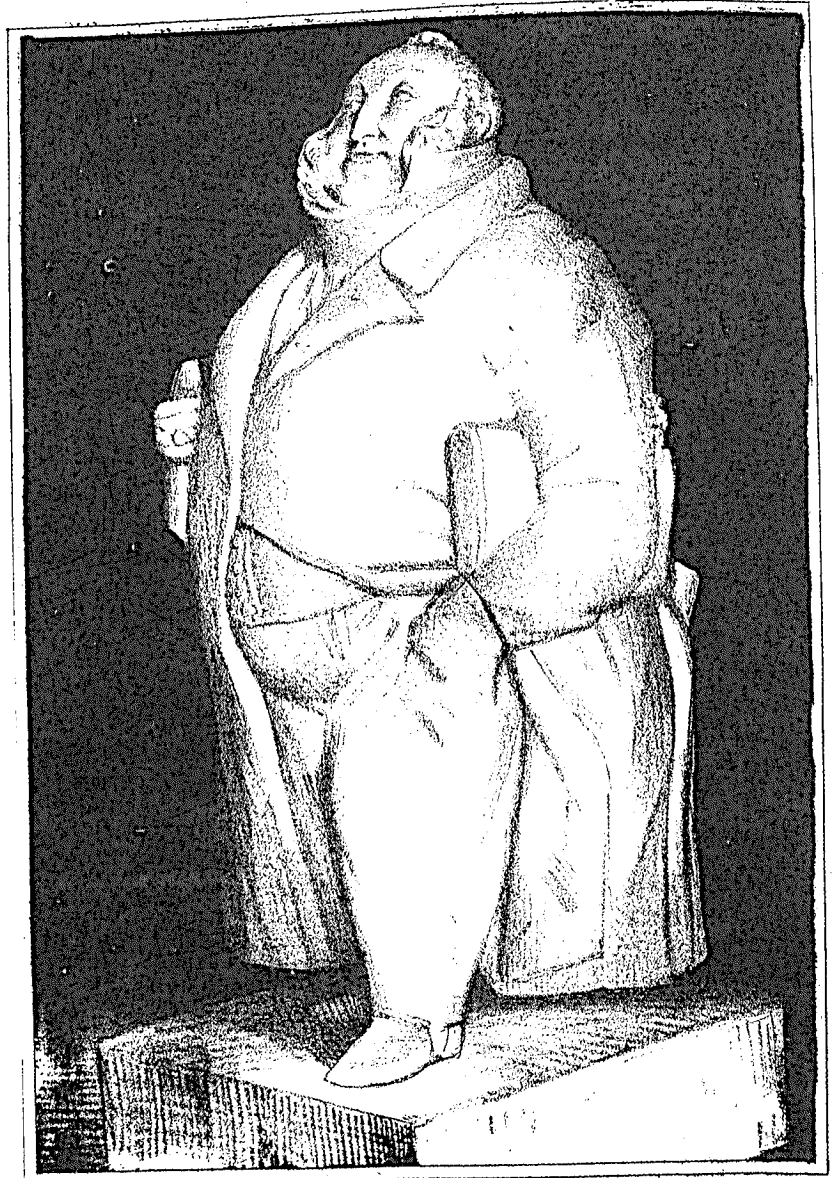
Delle nove opere serie che Rossini, lasciò in patrimonio a Napoli *Elisabetta* fu in definitiva quella che ebbe il successo più lusinghiero e duraturo. Mentre in Italia ebbe accoglienze alterne e all'estero successo soprattutto in Germania, al San Carlo rimase una pietra miliare del repertorio almeno fino al 1830, pronta sempre a sostituire, magari per un solo atto, il parto zoppicante di qualche nuovo autore. Le novità erano state digerite dagli adoratori di Paisiello e dopo l'evoluzione di Rossini verso i lidi futuribili dell'*Emione* e del *Maometto II* proprio l'*Elisabetta* dovette raccogliere l'eredità dei nostalgici e farsi baluardo di una tradizione melodica evocata ormai come fantasma. Se è possibile che oggi, a renaissance rossiniana avvenuta, essa appaia alle nostre orecchie iniziate «arcaica» e persino spoglia proprio rispetto alle grandi campiture drammatiche e al rigoglio sinfonico di poi, non c'è dubbio che essa sia all'origine della magnifica prole. Come progenitrice ha dunque un grande merito: quello di aver aperto la strada ad un rapporto più profondo tra forma e contenuto musicale, tra numero chiuso e scena, tra scena e struttura dell'atto. Potremmo concludere che il suo valore di ricerca fu dunque persino più importante dei risultati poichè, anche nei momenti ancora legati al passato, mirò

ad una visione dinamica della drammaturgia operistica che relegava le preziosità neoclassiche del *Tancredi* e il vagare dei suoi personaggi in un passato già remoto, annunciando per tutti i «rossinisti 1815», Stendhal in testa, che la musica ormai era inesorabilmente cambiata.

1) Cfr. i documenti pubblicati in **Bruno Cagli**, *Al gran sole di Rossini*, in «Il Teatro di San Carlo». 1737-1987, II, Napoli, Electa 1987, pp. 133-168; e per vicende successive all'*Elisabetta* quelli in **Marco Mauceri**, *Rossini a Roma nel 1821, nuovi documenti su un'opera mai scritta*, in «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», anno XXVIII (1988), Pesaro 1989, pp. 27-46.

2) Maggiori particolari su tutta la vicenda delle fonti letterarie e degli autoimprestiti sono rintracciabili in **Marco Spada**, «*Elisabetta regina d'Inghilterra*» di *G. Rossini: fonti letterarie e autoimprestito musicale*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 2/1990, Nuova Eri-Edizioni Rai, Torino 1990, pp. 147-182.

3) Rientrano in questa casistica le musiche utilizzate per *La gazzetta* (Napoli, 1816), *Eduardo e Cristina* (Venezia, 1819) e *Robert Bruce* (Parigi, 1846). Le prime due, con minimo adattamenti, utilizzano in prevalenza rispettivamente i numeri più riusciti de *Il turco in Italia* ed *Ernione*. *Robert Bruce* è un centone in piena regola che fu montato da altri su autorizzazione e con la collaborazione di Rossini. In nessun altro caso, nemmeno in quelli più apparentemente eclatanti del *Viaggio a Reims/Comte Ory* o dei rifacimenti francesi del *Maometti II* e del *Mosè in Egitto* gli autoimprestiti non sono stati sottoposti ad un ponderato processo di riscrittura e di aggiornamento, sia nella parte vocale che in quella orchestrale. Per l'uso dell'autoimprestito ne *La gazzetta* vedi ancora **Marco Mauceri**, *La vera «Cenerentola»*, programma di sala, Teatro dell'Opera Giocosa Savona, Stagione Lirica 1987.



Dautan jeune.

Ramelet del.

*Rossini.*



*Rossini.*

## L'Elisabetta

da «La vita di Rossini» di Stendhal.

Quando, verso la fine del 1815 Rossini giunse a Napoli, e vi eseguì la sua *Elisabetta*, le cose non erano a questo punto. Il pubblico era lungi dall'abborrire la signorina Colbrand; anzi, mai la celebre cantante era stata così bella. Era un bellezza del genere imponente; lineamenti grandi che, sulla ribalta, sembrano fatali, una figura magnifica, un occhio di fuoco, alla circassa, una foresta di capelli del più bel nero di giada, e finalmente, l'istinto della tragedia. Questa donna che, fuori di scena, ha tutta la dignità di una modista, non appena appare in pubblico colla fronte adorna del diadema, incute in tutti un rispetto involontario, anche in quelli che l'hanno appena lasciata nel ridotto.

*Il Castello di Kenilworth*, romanzo di Walter Scott, è comparso solo nel 1820, ma mi dispensa ugualmente dal darvi un'analisi minuziosa della *Elisabetta* eseguita a Napoli nel 1815. Quale lettore non ricorda il carattere dell'illustre regina, nella quale le debolezze di una bella donna, che la gioventù abbandona, oscurano a tratti le qualità di un gran re?

Nel libretto, come nel romanzo, Leicester, favorito d'Elisabetta, è sul punto di venire sollevato al trono e di ricever la mano della principessa; ma amante a sua volta di una donna meno imperiosa e più amabile, che ha osato sposare segretamente, egli spera di poter ingannare gli occhi dell'amore geloso e armato del sovrano potere. Nell'opera, la sposa di Leicester non si chiama Amy Robsart ma Matilde. Il libretto fu tra-

dotto da un melodramma francese, da un certo Smith, toscano stabilito a Napoli.

Il primo duetto *in minore*, tra Leicester e la sua giovane sposa, è magnifico e molto originale. *Elisabetta* era la prima musica rossiniana che si fosse sentita a Napoli; la sua grande reputazione, acquistata nel nord d'Italia, aveva disposto naturalmente il pubblico napoletano a giudicarlo con ogni severità. Si può dire che il primo duetto:

*Incauta, che festi?*

decise il successo dell'opera e del maestro. Il cortigiano chiamato Norfolk, geloso del favore di cui la passione della regina ha investito Leicester, rivela alla sovrana il matrimonio segreto dell'uomo che il suo orgoglio le rinfaccia d'amare. Le fa sapere che il favorito, che torna vittorioso dalla guerra di Scozia, conduce con sé la nuova sposa tra i giovani ostaggi che la Scozia manda ad Elisabetta, e che la sovrana ha ammessi nel gruppo dei suoi paggi. In tal modo essa, senza saperlo, ha introdotto alla corte la sua rivale, nascosta sotto il vestito di un giovane. Questo momento di furore e di dolore profondo è magnificamente reso dalla musica. L'orgoglio e l'amore, le due passioni che lacerano il cuore della regina, si straziano crudelmente a vicenda. Il duetto:

*Con qual fulmine improvviso  
Mi percosse irato il ciel!*

tra la regina e Norfolk, ha avuto lo stesso successo a Napoli che a Parigi. C'è dentro

molto fuoco, molta magnificenza, il che è bene per l'orgoglio; ma l'amore vi è soltanto furioso.

La sovrana, fuori di sè, prescrive al gran maresciallo della sua corte di radunare le guardie e di prepararle alla pronta esecuzione dei suoi ordini, quali si siano. Gli ordina nello stesso tempo di farle comparire davanti tutti gli ostaggi scozzesi e di chiamare Leicester, che vuol vedere subito. Dopo tali ordini rapidi, dati in poche parole, Elisabetta rimane sola. Bisogna riconoscere che la signorina Colbrand era magnifica in questo istante; non si permetteva alcun gesto, passeggiava in scena per non restare immota, aspettando l'esecuzione che si prepara all'uomo che l'ha tradita. Si vedeva dai suoi occhi che una sola parola sarebbe bastata a mandare a morte il perfido amante. Ecco le situazioni che la musica predilige...

Finalmente Leicester compare, ma gli ostaggi scozzesi entrano contemporaneamente. L'occhio furibondo di Elisabetta cerca tra i paggi quella che doveva odiare, e individua subito Matilde, dal suo turbamento. La passione dei personaggi si tradisce con parole rotte. Finalmente ricomincia il canto e il *finale* del primo atto. La regina, che si vede tradita da tutto ciò che la circonda, parla segretamente a una guardia, che subito ricompare con un cuscino ricoperto da un velo. Elisabetta, dopo un ultimo sguardo gettato su Matilde e su Leicester, scarta il velo con un movimento irato. La corona d'Inghilterra appare sul cuscino; la sovrana l'offre a Leicester, colla sua mano.

È una situazione mirabile! Un tale mezzo, forse adatto alla tragedia, è del migliore effetto dell'opera, che reclama cose che parlino all'occhio.

Elisabetta, che si compiace nel suo furore, dice a sè stessa:

*Al colpo  
Che lor serbava il fato,  
Il gelo della morte  
Impallidir li fé.*

Leicester non riceve, come dovrebbe, l'offerta della regina. Costei, furibonda, afferra il paggio e lo trascina verso il pubblico, e dice al suo amante: «Ecco la perfida che fa di te un traditore!». Matilde ed il suo sposo sono scoperti; nel loro turbamento non rispondono che con parole rotte. La regina chiama le sue guardie. Tutta la corte segue le guardie, e assiste così a tutti i particolari di questo grande avvenimento, e alla disgrazia del favorito, cui le guardie domandano la spada.

Era impossibile offrire un più bel *finale* alla musica; quest'arte divina non può dipingere i furori della politica; suo malgrado, quando esprime dei furori, sono tosto dei furori d'amore. Qui la gelosia sospinge la sovrana fino all'ira; la disperazione di Leicester, l'amore tenero e piangente della giovane sposa, tutto serve alla musica. Non sarebbe esatto dire che questa situazione contribuì di molto al successo di Rossini. Alla prima rappresentazione i napoletani erano ebbri di felicità. Ricorderò sempre questa prima serata. Era un giorno di gala, a corte. Notai che il palco della principessa di Belmonte, dal quale assistei alla prima, era proclive ad una certa severità verso il maestro, che aveva il torto di non essere nato a Napoli, e d'averlo acquistato altrove la sua celebrità.

Come ho detto, il primo duetto *in minore*, tra l'ambizioso Leicester e la sua giovane sposa travestita da paggio, disarmò tutti i cuori. L'incantevole stile di Rossini completò presto la seduzione. Ci si trovava le emozioni dell'opera seria, ma non erano ripagate, come suole, da languore o da noia.


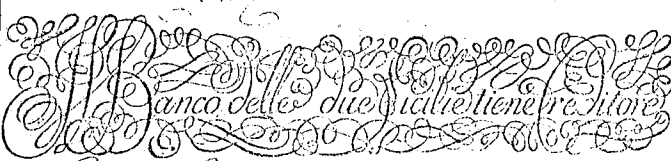
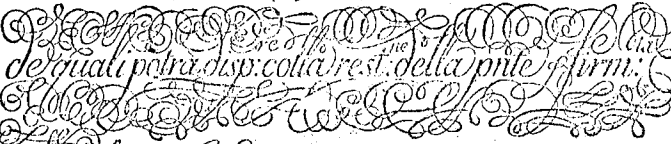

La circostanza del giorno di gala servì pure il maestro. Nulla dispone meglio a gustare lo splendore, nulla allontana maggiormente dai dispiaceri solitari e dalle pene dell'amore, come le cerimonie fastose di un giorno di festa, a corte. Ora, bisogna confessare che la musica di *Elisabetta* è più *magnifica* che non *patetica*; ad ogni istante le voci eseguono delle battute di clarinetti, e i pezzi più belli sono della musica concertante.

Ma come eravamo lontani da queste fredde critiche alla prima rappresentazione! Eravamo rapiti, ecco la parola giusta! Giunti al superbo *finale* del primo atto, m'accorgo che ho dimenticato l'*Overture*. Con essa cominciò il successo. Ricordo che M.M., eccellente conoscitore, venne a dirmi in palco: «Questa *Overture* è in realtà

quella dell'*Aureliano in Palmira*, rinforzata dall'armonia». In seguito ci accorgemmo che nulla è più esatto. Quando, un anno dopo, Rossini andò a Roma per scrivere il *Barbiere di Siviglia*, la sua indolenza gli fece riprendere quell'*Overture* per la terza volta. Essa si trovò così costretta ad esprimere la lotta dell'amore e dell'orgoglio in una delle anime più elevate che la storia ricordi, e le follie di un barbiere. Il minimo cambiamento nei tempi basta a volte a conferire melanconia all'aria più gaia. Cercate di cantare rallentando l'aria di Mozart:

*Non più andrai, farfallone amoroso...*

I principali motivi di questa *Overture*, così spesso impiegati da Rossini, formano la perorazione del primo *finale* dell'*Elisabetta*.

*Nazionale*  N.° 9018 *Fedista*  
*Murati*  
**BANCO DELLE DUE SICILIE**  
 11728 *in Napoli* **FEDE DI CREDITO** *il nome*  
  
*Banco delle due Sicilie creditore*  
*di Paolo Cosimo Guaranta*  
  
*del quale potrà disp. colla rest. della pite firmi.*  
*Napoli 12 May 1870*  
*Fol 9 Songi & Co*  
*Sott. Guaranta*  
*Alvaredo* 1030  
*h. Luigi*  
  
**Cassa di Corte Argento**

E per me si retro scritte Ducati Quaranta li pagherete a l'ho  
 D. Domenico Basaja, e sono a impegno di Ducati Tremila  
 netto, e mancati Ducati Duemila novecento e setanta li ho due me  
 ricanti nel seguente modo cioè Ducati Milleotto cento e setanta per tanti  
 da me pagati in natura e Millecinquecento e sedici denari, e alla mano del  
 Sr. Giovanni Basajeri in Bologna per conto di esso Sr. Basaja, e una  
 di Millecento in versione del M. M. e di fine il sommo e me spettera per l'ope  
 ra in titolo la Donna del alzo, e Ducati quattrocento con due megle paga  
 te al suo Capicera Palma, e tutti detti Ducati Tremila sono per modo  
 di Cassa corrispondente a cinque carate d'interferenza full d'ingreso Teato  
 e Ducati di Napoli, come dai due d'oggi originali del dì primo Aprile 1819  
 per mano del Sr. Filippo de Anna al quale in tutto mi rimette, e si pubblica  
 relazione, e così pagherete di Napoli Feugno 1820

Giacchino Mili...

D. D. Domenico Basaja  
 Sr. Filippo de Anna  
 Sr. Basaja

Palma

## Seguito dell'Elisabetta

Il secondo atto s'apre con una scena superba. La terribile Elisabetta fa condurre davanti a sè, dai suoi guardiani, la tremante Matilde; e le rivolge queste fatali parole:

*T'inoltra, in me tu vedi  
Il tuo giudice, o donna.*

«La politica condanna ad una morte ignominiosa una donna nemica che ha osato introdursi nella mia corte sotto un perfido travestimento. Un resto di pietà parla ancora nella mia anima. Scrivi, rinuncia ai pretesi diritti che puoi credere di avere sul cuore dell'ambizioso Leicester. Pentiti del tuo errore!».

Questo recitativo obbligato è magnifico. Alla prima rappresentazione, afferrò tutti i cuori. Bisogna aver visto la signorina Colbrand in questa scena, per capire il successo d'entusiasmo che ebbe a Napoli, e tutte le folle che faceva fare a quest'epoca.

Un Inglese, rivale di Barbaja, aveva fatto venire dall'Inghilterra dei disegni molto curati, per mezzo dei quali si potè introdurre, colla massima esattezza, il costume della severa Elisabetta. Questi abiti del sedicesimo secolo convennero a meraviglia alla figura ed ai lineamenti della bella Colbrand. Tutti gli spettatori conoscevano l'aneddoto della *verità* del costume; quest'idea che consacra, col prestigio dei ricordi, l'aspetto imponente della signorina Colbrand, aumentava ancora l'effetto della sua straordinaria bellezza. L'immaginazione più esaltata dal romanzo di Kenilworth non ha mai potuto figurarsi una Elisabetta più bella,

e soprattutto più maestosa. Nell'immensa sala del San Carlo non c'era forse un solo uomo che non sentisse che si doveva andare alla morte con piacere, per ottenere uno sguardo dalla bella regina.

La signorina Colbrand, in Elisabetta, non faceva gesti, non aveva nulla di teatrale, nulla di ciò che il volgare chiama *pose o movimenti tragici*. Il suo immenso potere, gli avvenimenti importanti che una parola della sua bocca poteva far nascere, tutto si rispecchiava nei suoi occhi spagnoli, così belli, ed in certi momenti così terribili. Era lo sguardo di una regina il cui furore non è trattenuto che da un resto di orgoglio; era il modo di essere di una donna bella ancora, che da molto tempo è abituata a vedere la minima apparenza di volontà seguita dalla più pronta ubbidienza. Vedendo la signorina Colbrand parlare a Matilde, era impossibile non sentire che, da vent'anni, questa magnifica donna era regina assoluta. È la *durata* delle abitudini che il potere supremo fa contrarre, è l'assenza assoluta di qualsiasi dubbio sulla devozione che le sue minime fantasie incontreranno, che segnavano il tratto principale della recitazione di questa grande attrice; siffatte cose si leggevano nella tranquillità dei movimenti della regina. I pochi movimenti che faceva le venivano strappati dalla violenza delle passioni che straziavano la sua anima, nessuno dall'intenzione di farsi obbedire. I nostri più grandi attori tragici, Talma stesso, non sono esenti dai gesti forti e imperiosi nelle parti del tiranno. Forse questi gesti



ROSSINI

imperiosi, queste guasconate tragiche sono nelle esigenze di un pubblico di cattivo gusto, come quello che decide della sorte delle nostre tragedie; ma per essere applauditi, non sono meno assurdi. Un re assoluto è l'uomo di mondo che fa meno gesti; gli sono inutili. Egli è da tempo abituato a vedere i suoi minimi cenni seguiti, colla rapidità del lamo, dall'esecuzione delle sue volontà.

La magnifica scena nella quale la signorina Colbrand era così grande attrice tragica, termina con un duetto tra la regina e Matilde.

*Pensa che sol per poco  
Spendo l'ira mia,*

che cambia tosto in terzetto, coll'arrivo di Leicester.

Ci dicono che fu Rossini ad aver l'idea dell'arrivo di Leicester fra queste due donne, una che trattiene a stento lo scoppio del suo furore, l'altra salita fino ai fastigi della più fiera energia per la disperazione dell'amore sincero in un cuore di sedici anni. Si può dire che nel genere del libretto d'opera, quest'idea è geniale.

Dopo questo magnifico terzetto, ebbero due arie cantate una da Norfolk (Garcia), l'altra da Leicester (Nozzari): sono assai ben composte. Si può giudicare come furono eseguite da due tenori rivali, in un'occasione solenne, davanti a tutto ciò che Napoli contava di gran personaggi e di intenditori difficili. Nondimeno, per la composizione, esse sembrarono cedere un po' nel comune, e non essere all'altezza del resto dell'opera.

Leicester è messo in prigione e condannato a morte dalla corte di giustizia del paese. Qualche istante prima dell'esecuzione, Elisabetta non può resistere all'idea di non più rivedere l'unico uomo che ha potuto far

penetrare un sentimento tenero in un cuore devoto all'ambizione ed ai cupi godimenti del potere. Compare nella prigione di Leicester. Il traditore Norfolk vi è giunto prima di lei, al suo arrivo si nasconde dietro un pilastro della prigione. I due amanti hanno una spiegazione tra loro, e riconoscono che Norfolk ha voluto perdere Leicester. Norfolk, che si vede scoperto e senza speranza di perdono, si precipita su Elisabetta, col pugnale brandito. Matilde, la giovane sposa di Leicester, che aveva dato l'ultimo addio, è felice di poter salvare la regina con un grido che l'avverte del pericolo.

Elisabetta, già mezza convinta della sua conversazione con Leicester, perdona gli amanti, e Rossini prende la sua rivincita delle due arie, forse un po' deboli, che precedono, con uno dei magnifici *finali* che abbia, forse, mai scritto.

Il grido della regina:

*Bell'alme generose,*

porta fino alla follia l'entusiasmo del pubblico. Ci vollero più di quindici rappresentazioni, prima di poter fare una critica appassionata di questo magnifico brano. Elisabetta perdona a Leicester ed a Matilde, ecco le sue parole:

*Bell'alme generose,  
A questo sen venite;  
Vivete, omai gioite  
Siate felici ognor!*

Quando, infine, ebbero abbastanza sangue freddo per esaminare, trovammo che questo canto era dolce e tranquillo come la calma dopo la tempesta. Del resto, Rossini ha riunito, credo, tutti i difetti del suo stile in queste venti o trenta battute. Il canto principale è soffocato da un diluvio di ornamenti fuori posto e di modulazioni che sembrano essere scritte per gli strumenti a vento,

e non per una voce umana.

Ma bisogna essere giusti, Rossini arrivava a Napoli; voleva riuscire, e dovette assoggettarsi a piacere alla prima donna che governava completamente il cuore del direttore Barbaja. Ora, la signorina Colbrand non è mai stata patetica nel suo talento; essa è magnifica come la sua persona ma era una regina, era Elisabetta; una Elisabetta che dà degli ordini dall'alto di un trono, e non sa perdonare con generosità. Quand'anche il genio di Rossini lo avesse portato al genere patetico, ciò che son lontano dall'accordare, avrebbe dovuto astenersene per via della voce della celebre cantante alla quale affidava la parte di Elisabetta.

Nel pezzo *bell'alme generose* Rossini, mediante un artificio semplice, radunò tutti gli ornamenti, non importa di qual genere, che la signorina Colbrand eseguiva così bene. Ebbimo così una specie d'inventario in natura di tutti i mezzi della sua bella voce, e potemmo giudicare quanto possa la musica attraverso la perfezione dell'esecuzione. Questi ornamenti o fioriture venivano eseguiti con tanta superiorità che, malgrado l'assurdità loro, ci vollero almeno quindici rappresentazioni perchè potessimo accorgerci che erano fuori posto.

Rossini, che non rimane mai a corto, rispondeva alle nostre critiche: «Elisabetta resta regina anche quando perdona. Quale è la donna, anche senza essere sovrana, la quale sappia perdonare l'ingiuria di vedersi preferita una rivale?».

I vecchi melomani si seccavano: «La vostra musica pecca per la mancanza di patetico; essa è soltanto magnifica, come il talento della vostra cantante. La vostra musica avrebbe dovuto essere profondamente te-

nera almeno nella parte di Matilde, e voi avete soltanto il principio del terzetto:

*Pensa che sol per poco;*

il quale, però, è semplice come un notturmo piuttosto che tenero come un'aria appassionata; ma esso riposa l'anima della magnificenza di tutto ciò che la circonda, e deve a questo contrasto i quattro quinti del piacere che ci procura. Confessatelo, voi avete sempre sacrificato l'espressione e la situazione drammatica alle trine della Colbrand». — «Ho sacrificato al successo» rispose Rossini con un accento di ferezza che gli si addiceva così bene. Il simpatico arcivescovo di T. giunse in suo soccorso. «A Roma, disse, accusato davanti al popolo, Scipione rispose ai suoi nemici: Romani, dieci anni fa, a questa data, ho distrutto Cartagine. Andiamo in Campidoglio a rendere grazie agli dei».

È certo, ad ogni modo, che l'effetto di *Elisabetta* fu prodigioso. Benchè inferiore all'*Otello*, ci sono in quest'opera molte cose di un freschezza deliziosa e trascinate. Oggi, con maggior sangue freddo, sarei portato a biasimare l'impiego dei due tenori nelle parti di Norfolk e di Leicester. Rossini avrebbe risposto a questo rimprovero: «Avevo due tenori a portata di mano, e mi mancava il basso, ecco tutto!». La verità vera è che prima di Rossini non si affidava mai ai bassi una parte importante, nell'opera seria. Quel maestro è il primo che abbia scritto, per queste voci, delle parti difficili nelle opere di mezzo carattere, quali *la Cenerentola*, *La Gazza ladra*, *Torvaldo e Dorliska*, ecc.; ed è la sua musica che ha fatto nascere i Lablache, i Zucchelli, i Galli, gli Ambrosi, i Remorini:

## Argomento

L'azione si svolge a Londra nel XVI secolo.

### ATTO PRIMO

Scena Prima: una sala del palazzo reale. La corte ed il capitano della Guardia Reale, Guglielmo, si compiacciono del fatto che il conte di Leicester, favorito della regina Elisabetta, sia ritornato vincitore della Scozia e che la Regina abbia deciso di decorarlo per il suo valore («Più lieta, più bella apparse l'aurora»).

Il duca di Norfolk non condivide l'allegria generale; invidioso di Leicester, non desidera che la sua caduta. All'insaputa di tutti, Leicester ha sposato una Scozzese che credeva di umili origini ma che non è altri che la figlia della nemica di Elisabetta, Maria Stuarda, regina di Scozia.

I cortigiani acclamano l'ingresso di Elisabetta («Esulta, Elisa»), che non nasconde la sua felicità all'idea di rivedere Leicester («Quant'è grato all'anima mia»). Appare Leicester e la Regina gli conferisce il titolo di Cavaliere. Ostaggi scozzesi sono allora portati davanti alla sovrana, e Leicester, diviso tra paura e collera, riconosce tra di loro sua moglie Matilde (in abiti maschili) ed il fratello di lei, Enrico.

Ritirati la Regina con la corte, Leicester rimprovera a Matilde la sua imprudenza («Incauta, che festi!»). Se Elisabetta scoprisse la sua vera identità, le conseguenze sarebbero terribili. Rimasta sola, Matilde si lamenta per la tristezza del suo destino («Sento un'interna voce»).

Scena Seconda: gli appartamenti della Regina.

Avendo bisogno di un consiglio, Leicester confida il suo segreto a Norfolk che egli considera amico. Norfolk, perfidamente, assi-

cura a Leicester il suo aiuto, poi rivela il tutto ad Elisabetta. In un primo momento, la notizia abbatte la Regina («Perchè mai, destino crudele») che tuttavia si riprende e decide che Leicester e Matilde pagheranno caro il loro «tradimento». Davanti alla corte, agli ostaggi ed a Leicester, di cui ha ordinato la presenza, annuncia che accorda al vincitore della Scozia l'onore supremo: la corona d'Inghilterra e la sua mano. Impaurito, messo in trappola, Leicester non sa cosa rispondere («Qual colpo inaspettato!»); Matilde, al suo fianco, si sgomenta ed è subito riconosciuta da Elisabetta che, dando libero corso al suo furore, fa arrestare Leicester e sua moglie («Quegl'indegni sian serbati»).

### ATTO SECONDO

Scena Prima: una sala del Palazzo.

Elisabetta manda a chiamare Matilde e Leicester. A Matilde, che arriva per prima, la Regina propone uno scambio: Matilde e Leicester non saranno giustiziati se Matilde firmerà un impegno a rinunciare a suo marito. Dapprima Matilde rifiuta, poi cede quando Elisabetta le rammenta che le sue lacrime non saranno sufficienti a salvare Leicester («Non bastan quelle lagrime»). Matilde si appresta a firmare, allorché compare Leicester. Egli comprende il piano della Regina («L'avverso mio destino») e dichiara che lui e sua moglie preferiscono la morte ad un'alternativa così ignominiosa.

Norfolk chiede udienza alla Regina, ma lei rifiuta di riceverlo e lo proscrive.

Scena Seconda: una galleria che conduce alla prigione.

Il popolo deplora la punizione severa riser-

vata a Leicester («Qui soffermiamo il piè»). Profondamente offeso per lo sgarbo di Elisabetta e sentendo il popolo ugualmente irritato contro la sua Regina, Norfolk lo invita alla rivolta ed a strappare Leicester alla morte che lo attende («Deh! Troncate i ceppi suoi»).

Scena Terza: la prigione.

Solo, disperato, Leicester pensa a Matilde («Della cieca fortuna»). Entra Norfolk, e Leicester, che lo considera sempre un amico, sente rinascere la speranza («Deh! Scusa i trasporti»). È però inorridito dall'apprendere che il popolo è pronto alla rivolta contro la Regina per venirgli in soccorso e rifiuta di partecipare all'avventura.

Appare Elisabetta e Norfolk fa appena in tempo a nascondersi dietro un pilastro, nell'ombra; là, senza che nè Elisabetta nè Norfolk si rendono conto, si sono celati anche Matilde ed Enrico. Elisabetta vuole aiutare Leicester ad evadere. Benchè profondamente commosso, Leicester non accetta,

essendo in gioco il suo onore; ma implora la Regina di perdonare Matilde ed Enrico. Elisabetta risponde che la cosa non è in suo potere, perchè essi sono stati accusati pubblicamente da Norfolk. Leicester rivela allora alla Regina l'ambiguità di Norfolk; questi subito balza con un pugnale in mano e tenta di uccidere la sovrana, ma s'interpongono Matilde ed Enrico.

Norfolk viene arrestato e condotto via dalle guardie.

Riconoscente, Elisabetta perdona Enrico, Matilde e Leicester e benedice il matrimonio di questi ultimi («Bell'alme generose»). Il popolo, all'esterno, reclama la liberazione di Leicester, poi invade la prigione. Leicester gli rimprovera la mancanza di fedeltà alla Regina, ma ella rifiuta di infierire e presenta Leicester come il protettore del trono e della nazione. L'opera termina in un'atmosfera di gioia, mentre Elisabetta, tra sè, si ripromette di bandire l'amore dalla sua esistenza con l'aiuto delle occupazioni di stato.

## ATTO PRIMO

## OUVERTURE

*Scena prima*

*Sala regia. Trono.*

*Norfolk, Guglielmo, e cavalieri, situati in ordine, attendono l'arrivo della regina. Guardie.*

## INTRODUZIONE

## CORO

Più lieta, più bella  
apparve l'aurora;  
malefica stella  
dal cielo sgombrò.  
Del raggio di pace  
il sole s'indora;  
di Marte la face  
estinta restò.

## NORFOLK

(Oh voci funeste,  
che abborre quest'alma!  
La rabbia m'investe:  
Più calma non ho.)

*(Il suono de' militari strumenti in distanza, che si avvicina di grado in grado, annunzia l'ingresso in città delle armi vittoriose condotte da Leicester.)*

## CORO

Udite... S'avanza  
l'invitto campione,  
de' cori speranza,  
delizia d'Albione,  
d'Elisa sostegno,  
del regno splendor.

## NORFOLK

(Che smania! che affanno!  
Destino tiranno!  
Avvampo di sdegno  
m'uccide il dolor.)

## RECITATIVO

GUGLIELMO (*tirando Norfolk in disparte*)

Nel giubilo comun, signore, tu solo  
parte non prendi in sì felice giorno?  
Perchè? Rimira intorno:  
Vedi qual gioia a ognun siede sul ciglio.

## NORFOLK

(Importuno!) Guglielmo,  
s'io godo al comun bene,  
lo sa il Ciel, tu lo sai, che appien conosco  
il sensibil mio cor.

## GUGLIELMO

(Così potessi  
ignorar qual tu se'.)

## NORFOLK

Ma in veder che a' trofei  
dell'anglico valore  
parte io non ho, mi reca affanno al core.

## CORO E CAVATINA

*(Elisabetta entra con seguito di dame, cavalieri, paggi e guardie. Tutti s'inclinano.)*

## CORO

Esulta, Elisa, omai  
in giorno sì beato.  
Cangiò sembianza il fato;  
tutto cangiò per te.  
L'invitto eroe vedrai,  
deporti i lauri al piè.

## ELISABETTA

Quant'è grato all'alma mia  
il comun dolce contento!  
Giunse infine il bel momento  
che c'invita a respirar.

## CORO

Dopo tante rie vicende,  
real donna, a pace in seno  
tu ritorni a riposar.

ELISABETTA

Questo cor ben lo comprende,  
palpitante dal diletto.  
(Rivedrò quel caro oggetto  
che d'amor mi fa brillar.)

CORO

Possa ognor, felice appieno,  
teco l'Anglia giubilar.

RECITATIVO E CORO

ELISABETTA

Grandi del regno, è questo  
il più bel giorno di mia vita.  
Coronò la vittoria agli Angli il crine.  
Del forte duce, a cui deve la patria  
ogni suo ben, risuona  
ovunque il nome, e tanta fama ei gode,  
che al suo merto è minor qualsiasi lode.  
Pur da noi non si lasci  
d'onorar la presenza  
di sì nobil campion. Qui lo scortate.

GUGLIELMO

Ei s'affretta al tuo piè.

ELISABETTA

(Qual gioia?) Andate.

*(I grandi vanno all'ingresso a ricevere il vincitore; Norfolk a stento li segue; Elisabetta, assistita da Guglielmo, va sul trono. Leicester entra accompagnato da' primari ufficiali, a seguito da più nobili Scozzesi, tra i quali sono Matilde, sotto spoglie virili, ed Enrico.)*

CORO

Vieni, o prode, qui tergi i sudori;  
con gli olivi di pace gli allori  
vieni il crine onorato a fregar.  
Tutto cede al tuo braccio possente;  
per te riede ogni volto ridente;  
per te cessa ogni lungo penar.

RECITATIVO

LEICESTER

Alta Regina, invano  
lo Scottò altero al nostro ardir si oppose.  
Col nome tuo sul labbro  
gli Angli pugnaro, e, al rimbombar delle  
[armi,

dal vincitor l'udia  
il nemico guerrier mentre peria.  
Di rea discordia omai  
spenta è la face.  
Al tuo poter soggiace  
che spezzarlo tentò.  
D'uopo non hai  
più del nostro valore; onde al tuo piede  
del comando delle armi,  
che degnasti affidarmi, eccoti il segno.  
*(Depone sui gradini del trono il bastone del comando.)*  
Esulti Elisa e teco esulti il regno.

ELISABETTA

Giovane eroe, quanto per me facesti,  
quanto a prò della patria usò finora  
del tuo gran cor la fede,  
d'ogni dono è maggior, d'ogni mercede.  
Obbliarlo non so. Ti appressa. Intanto  
abbiti questo pegno  
della grata alma mia.  
*(Leicester si prostra; Elisabetta togliendosi dal petto un ordine cavalleresco, ne fregia di sua mano il duce.)*

LEICESTER

Oh generosa!

NORFOLK

(Oh rabbia!)

MATILDE

(Oh gelosia!)

*(Al cenno di Leicester si avanzano gli Scozzesi, e si prostrano alla Regina, presentandole i preziosi tributi che recano sopra de' bacili da un bianco velo.)*

LEICESTER

Questi, sovrana eccelsa,  
germi di chiara stirpe illustri ostaggi,  
proni al tuo soglio vedi.  
Que' preziosi arredi  
ch'oggi t'invia la sottomessa Scozia...  
*(Sospende il discorso nel riconoscere tra gli ostaggi la consorte ed il cognato.)*  
*(Oh cieli!... che ma vegg'io...  
Stelle!... Matilde!... Enrico!...  
È un sogno il mio?)*

ELISABETTA *(agli ostaggi)*

Sorgete. Entro la reggia  
avrete asilo. All'onorevol grado  
de' paggi miei v'eleggo.  
*(Scende dal trono.)*  
Londra festeggi in così lieto giorno  
delle nostre armi il fortunato evento;  
sia partecipe ognun del mio contento.

*(Elisabetta nel ritirarsi guarda benignamente Leicester, dandogli la mano da baciare. Norfolk freme; Matilde fa lo stesso; Enrico, che se ne accorge, fa cenno alla sorella d'esser cauta. Ognuno ritirati fuorchè Leicester, il quale va sull'ingresso ed ivi trattiene Matilde, ch'è l'ultima ad entrare, e fa che ella retroceda.)*

## Scena seconda

DUETTO

LEICESTER

Incauta, che festi!  
Seguirmi perchè?  
Gli affetti son questi  
d'amore e di fè?

MATILDE

La fede, l'amore  
guidaro il mio piè;  
di sposa al timore  
ritegno non v'è.

LEICESTER

Ma in tanto periglio...

MATILDE

Non basta consiglio.

LEICESTER

Ah! Trema per te!

MATILDE

Sol tremo per te!

A DUE

Che palpito io sento!  
Che crudo tormento!  
Perplesso (perplessa), me stesso (stessa)  
non trovo più in me.

## RECITATIVO ED ARIA

LEICESTER

Sconsigliata! e non sai che del tuo sangue  
la nemica maggior qui si ritrova?  
Chi mai trasse a questo  
passo orribil, funesto?

MATILDE

Ahi! sposo... appena  
fosti da me diviso,  
fama suonò che amore,  
e l'amor più tenace, Elisabetta  
per Leicester nutria. Qual fosse, oh Dio,  
allor l'affanno mio,  
chi spiegar mai potrebbe?...  
Ah! viene Enrico.  
*(Entra Enrico)*

LEICESTER

Tu, mio congiunto e amico,  
di cotanta imprudenza  
potesti mai complice farti?

ENRICO

Ah! Taci.  
Ella te'l dica; usai  
ogni opra, ogni consiglio  
per distorla, ma invan.  
Vedendo troppo ostinato quel cor,

vollì seguirla,  
pensando in queste mura,  
colla presenza mia, farla sicura.

LEICESTER

Vana speranza!  
E non pensate, incauti,  
che di Maria Stuarda  
qui proscritta è la prole?  
Ch'Elisabetta vuole  
del vostro sangue il germe appien distrutto?

MATILDE

Oh Dio!

ENRICO

Fa cor, diletta suora;  
l'avvenir men funesto lo spero ancora.

LEICESTER

Sperarci convien. Destar sospetto  
il favellar qui a lungo ora potria.  
Seguila, Enrico; ad ambo  
la prudenza or sia guida,  
e poi di nostra sorte il ciel decida.  
(Vadasi in traccia di Norfolk, del caro  
verace amico in cui pongo ogni speme;  
ci sol può invigorir un cor che geme.)  
(Parte.)

ENRICO

Andiam. Vuole il destino,  
che teco io resti al fianco di colei,  
che degli affanni nostri  
fu primiera cagion.

MATILDE

Questo, o germano,  
è il dolor che mi uccide.

ENRICO

D'uopo abbiam di coraggio.  
Forse d'esperanza un raggio  
il ciel pietoso fia che vibri per noi.

MATILDE

Sperar non oso.

Sento un'interna voce  
che in lagrimevol suono  
dice che nata io sono  
a piangere e penar.  
Ah! se tolto un sol momento  
tanto orror da me sarà,  
palpitar di bel contento  
questo core allor potrà.  
(Parte con Enrico)

*Scena seconda*

*Appartamenti reali*

RECITATIVO

NORFOLK

(Che intesi!) In queste stanze, inosservato,  
puoi, dolce amico, favellar. (Che gioia!)  
Prosegui.

LEICESTER

Un dì, dopo ostinata pugna,  
terribil oragan sorge improvviso.  
Da' miei prodi diviso,  
in umile capanna  
m'è d'uopo ricever; quivi m'accoglie  
vecchio pastor; Matilde,  
che sua figlia credei,  
si offerse agli occhi miei; vederla e amarla  
è l'opra d'un istante. Al nuovo giorno  
in campo io fo ritorno.  
Tutto in breve a me cede;  
ma, oh Dio! del vincitore  
in dolce schiavitù rimane il core.

NORFOLK

E come di Matilde  
sposo ti feristi?

LEICESTER

Grato all'amistade  
di qual pastor, m'offersi  
contro all'ostil furor d'essergli schermo.  
Sento che illustre Scoto  
in lui si nasconde; allor gli chiedo

la figlia in moglie; il vedo  
 al mio discorso impallidir; comprendo  
 che grave arcano ci cela; prego; insisto;  
 di Matilde e d' Enrico allor mi svela  
 l'origine real... Puoi figurarti  
 qual fu la mia sorpresa. All'amor mio,  
 tanto tenace, amor quanto funesto,  
 pietà s'aggiunse...  
 Io già ti dissi il resto.

NORFOLK

A grave rischio, amico,  
 i giorni tuoi, la gloria ponesti;  
 ma fu colpa d'amore,  
 e amor fa la tua scusa.  
 (Esulta o core!)

LEICESTER

Sant'amistade  
 tra gli affanni che io provo,  
 almen qualche conforto in te ritrovo.  
 (Parte.)

NORFOLK *(solo)*

Stelle! T'inganni. Ah! Meglio  
 saria stato per te chieder aita  
 al mar fremente, alle voraci belve,  
 alle furie d'averno,  
 che non ad un nemico,  
 qual ti fui, qual ti son...  
*(vedendo giungere Elisabetta)*  
 M'offre vendetta  
 la total tua ruina.  
 (Elisabetta entra.)

RECITATIVO E DUETTO

Colmo di duol, Regina,  
 d'un così lieto di son io costretto  
 la gioia a funestarti.

ELISABETTA

Come!

NORFOLK

Oh Dio!  
 Favellar non poss'io... No: forza tanta

in me non è.

ELISABETTA

Spiegati.

NORFOLK

Orrendo arcano,  
 misera, udrai... Deh! lascia...  
 Sì, lasciami tacer.

ELISABETTA

Parla. L'impongo.

NORFOLK

T'ubbidirò. Leicester...

ELISABETTA

Che! Leicester...

NORFOLK

Avvinto in nodo coniugai...

ELISABETTA

Che parli?

NORFOLK

Il ver.

ELISABETTA

Possibil mai!...  
 Ah! T'ingannasti.

NORFOLK

No, non m'ingannai.  
 D'un degli ostaggi sotto finte spoglie  
 la sua sposa si asconde;  
 l'accompagna il germano...  
 Ambi son figli...

ELISABETTA

Prosegui... Ohimè!

NORFOLK

Mi manca al dir la voce.

ELISABETTA

Figli di chi?

NORFOLK

Ti nuoce  
il mio parlar.

ELISABETTA

Tutto saper io voglio.

NORFOLK

Figli a colei, che sì t'offese il soglio.

*(Elisabetta, a queste ultime parole, cade sopra una sedia ed ivi rimane immobile e come fuori di sè. Norfolk, con volto ipocrita, si avvicina.)*

Perchè mai, destin crudele,  
costringesti il labbro mio!...  
Ma fedele a te son io  
mentre accuso un traditor.

ELISABETTA

Con qual fulmine improvviso  
mi percosse irato il ciel!  
Qual s'addensa orrendo velo,  
che mi colma di terror!

NORFOLK

Deh! rammenta...

ELISABETTA

Taci... Oh Dio!

NORFOLK

Pensa al regno...

ELISABETTA

Oh Dio! Mi lascia.

NORFOLK

Sventurata!

ELISABETTA

Fiera ambascia!

NORFOLK

Per te geme questo cor.

ELISABETTA

Lacerar mi sento il cor.

(Misera! A quale stato  
mi riserbò la sorte!  
Stato peggior di morte:  
Più fiero non si dà.)

NORFOLK

(Reggimi: in tale stato,  
deh! non tradirmi o sorte!  
Vada il rivale a morte:  
Pago il mio cor sarà.)

Regina, ormai decidi.

ELISABETTA

Si, perirà l'indegno.

NORFOLK

(Sorte, a' miei voti arridi.)

ELISABETTA

Sgombri da me pietà.

A DUE

Quell'alma perfida  
non vada altera;  
del fallo orribile  
la pena avrà.  
Fra cento spasimi  
l'iniquo pera,  
a eterno esempio  
d'infedeltà.

*(Norfolk parte; entra Guglielmo.)*

RECITATIVO

ELISABETTA

Guglielmo, ascolta.  
Pronte ad ogni mio cenno, sull'ingresso  
sien le reali guardie. Va. Ma pria  
qui Leicester invia... Trattienti...  
(Oh affanno!  
Dove io mi sia non so.) Di Scozia i paggi  
tutti raduna in questo loco.

GUGLIELMO  
Il cenno  
vado a compir.  
(Parte.)

## FINALE I

ELISABETTA (*seduta*)  
Che penso,  
desolata regina?... A che mari serve  
aver doma la Scozia e salvo il trono  
se un'infelice io sono?  
Sconoscente! Ei pur vide  
l'amor d'Elisabetta,  
e in laccio coniugai stringer pur volle  
della maggior nemica sua la figlia!  
Oh delitto!... Ma tremi  
l'iniqua coppia. Son Regina e amante.  
Doppia vendetta... Ecco l'indegno...  
Oh istante!

*(Leicester viene da un lato; Matilde ed Enrico  
co' giovani Scozzesi dall'altro. Leicester, che si  
sarà presentato con premura nel vedere la mo-  
glie, si ferma ad un tratto; Matilde e Enrico ve-  
dendo Leicester fanno lo stesso; Elisabetta  
riconosce da' moti e dalla confusione del volto  
la sua rivale ed il fratello.)*

LEICESTER  
(Matilde!)

MATILDE  
(Oh cielo!)

ENRICO  
(Oh incontro!)

ELISABETTA  
(È dessa... Oh rabbia!)  
T'avanza, o duce... A che t'arresti?  
Io voglio men somnesso vederti.  
Ti è noto che il primo  
de' miei fidi tu sei, che ta ti estimo.

LEICESTER  
Regina... (che dirò?) Regina.. (Oh Dio!)

L'umil tuo servo... a tanta  
magnanima bontà... (Mi perdo...)

MATILDE (*facendo vedere la propria agi-  
tazione*)  
(Oh pena!)

ENRICO (*all'orecchio di Matilde*)  
Germana, ah! ti raffrena.

ELISABETTA  
Non prosegui?  
*(dopo aver guardato a un tempo Leicester,  
Matilde ed Enrico)*  
Eh! lascia omai quell'importun ritegno...  
(Geme, trema l'indegno.  
Oh piacer di vendetta!...) Ma coraggio  
or ti darà la stessa tua regina.  
Vieni, giovane eroe.

MATILDE  
Ah!

ELISABETTA (*al sospiro di Matilde benchè  
sommesso, si volta a guardarla; poi dice a Lei-  
cester:*)

T'avvicina.

Se mi serbasti il soglio  
al campo dell'onor,  
darti mercede io voglio degna del tuo valor.

*(A cenno d'Elisabetta si avvanza una guar-  
dia; la regina le parla in segreto.)*

LEICESTER  
Donna real, deh! frena  
sì generosi accenti...

LEICESTER, MATILDE, ENRICO  
(Oh Dio, resisto appena  
a palpiti frequenti  
del mio dubbioso cor.)

ELISABETTA  
(Benchè fra' suoi tormenti,

avrà vendetta amor.)

*(Ritorna la guardia, recando un bacile coperto da un drappo.)*

LEICESTER

(Di qual mercè favella  
io non comprendo ancor.)

ENRICO, MATILDE

(La mia perversa stella  
sempre divien peggiore.)

ELISABETTA *(che avrà furtivamente osservato i moti di Leicester, di Matilde e d' Enrico, ed i loro sguardi d'intelligenza, freme in segreto; si alza, poi, forzando se stessa, dice:)*

Eccoti, eroe magnanimo,  
d'un grato core il pugno:  
Te riconosca il regno  
per mio consorte e re.

*(Scopre il bacile indicato, che contiene lo scettro e la corona. Leicester ed i suoi congiunti rimangono a talvista oltremodo confusi ed abbattuti. Elisabetta gode del loro turbamento.)*

LEICESTER, MATILDE, ENRICO

(Qual colpo inaspettato  
a noi serbava il fato...  
Il gelo della morte  
tutto s'aduna in me.)

ELISABETTA

(Al colpo inaspettato  
che lor serbava il fato  
il gelo della morte  
impallidir il fe'.

*(dopo qualche pausa)*  
Duce, in tal guisa accogli  
d'una regina il dono?

LEICESTER *(tremante)*

(Oh ciel!)  
Deh!... Scusa... al trono  
vassallo umil non osa...

ELISABETTA

(Empio!)

ENRICO *(piano a Matilde)*

Ti frena.

MATILDE

(Che affanno!)

ELISABETTA

(Anima rea!)

A QUATTRO

(Spiegar il duol ch'io sento  
possibile non è.)

*(Dopo breve scena muta, in cui andrà crescendo l'agitazione de' due congiunti e d' Enrico, Elisabetta, non potendo più raffrenarsi, proromperà come segue.)*

ELISABETTA

Ah! che più tollerar non poss'io  
un vassallo fellow, menzoniero.  
Or la benda dileguisi al vero:  
Ecco l'empia che infido ti fa.

*(Nel dire queste ultime parole, corre a Matilde, la prende per un braccio, trascinandola nel mezzo della scena.)*

LEICESTER

(Che mai vedo!)

MATILDE

(Deliro!)

ENRICO

(Son desto!)

A TRE

(Disvelato è l'arcano funesto...)

Ah! regina, perdono, pietà.

*(Cadono a ginocchio a' piedi di Elisabetta.)*

ELISABETTA

Guardie, olà!

*(Entrano Guglielmo, guardie, cavalieri e dame.)*

Quegl'indegni  
sien serbati al mio giusto furore.  
(Sol di rabbia si pasce il mio core;  
Sol vendetta conforto gli dà.)

GUGLIELMO E CORO  
Come!... il duce! l'eroe vincitore!...  
Oh stupor!... Giusto ciel! che mai sarà?

LEICESTER, MATILDE, ENRICO  
Scherno siam d'un perverso destino...

ELISABETTA  
Traditori, fremete a' miei sdegni.

LEICESTER  
Sposa...

MATILDE  
Sposo...

GUGLIELMO E CORO  
Sposi!

ENRICO (*abbracciando Matilde*)  
Germana...

ELISABETTA  
Sien disvelti l'un l'altro dal seno.

LEICESTER, MATILDE, ENRICO  
Ah, regina, perdono, pietà.  
(*Vengono a forza separati*)

ELISABETTA  
(Sol si pasce il mio cor di veleno:  
Sol vendetta conforto gli dà.)

CORO  
Fatal giorno! Impresata ruina!  
Surse il sole sereno, ridente —  
Or declina — turbato, languente,  
e di lutto coprendo si va.

(*Le guardie conducono a forza i congiunti da parti opposte ed ognuno confusamente ritirarsi.*)

## ATTO SECONDO

*Scena prima*

*Appartamenti*  
*Entrano Elisabetta e Guglielmo*

### RECITATIVO E DUETTO

ELISABETTA  
Dov'è Matilde?

GUGLIELMO (*accennando ad un degl'ingressi*)  
Attende colà i tuoi cenni.

ELISABETTA  
A me si guidi e poi  
venga Leicester.

GUGLIELMO  
Di pietà potresti?  
Ah! sì, pietade è in te...

ELISABETTA  
Vanne: intendesti?  
(*Guglielmo entra dov'è Matilde. Matilde entra con guardie. Al cenno d'Elisabetta le guardie si ritirano.*)  
T'inoltra. In me tu vedi  
il tuo giudice, o donna.

MATILDE  
Ho un cor bastante  
per ascoltare, intrepida, il mio fato.

ELISABETTA  
Vuole ragion di stato,  
che tu, nemica mia, che il tuo germano,  
che un vassallo sleale  
sopra palco ferale  
d'un'odiosa trama  
la pena abbiate. Ma pietà favella  
d'Elisabetta in sen. Scrivi. Rinunzia  
ad ogni diritto tuo  
di Leicester sul cor. Così da morte  
vi potrete sottrar...

*(Matilde freme.)*

Cedi alla sorte.

MATILDE

Ah! più d'ogni supplizio  
è questa tua pietade.

ELISABETTA

Non cimentar la tolleranza mia.  
Siedi, scrivi, rinunzia.

MATILDE

Invan...

ELISABETTA

Custodi...

MATILDE

Ah! senti...

ELISABETTA

Scrivi.

MATILDE

Sfoga  
sol contro me tutti gli sdegni tuoi;  
ma il consorte, il germano...

ELISABETTA

Scrivi non vuoi?

Pensa che sol per poco  
sospendo l'ira mia;  
quanto più tarde fia;  
più fiera scoppierà.

MATILDE

Salva il germano, lo sposo,  
s'è ver che giusta sei;  
puo troncar i giorni miei,  
tel' chiedo per pietà.

ELISABETTA

Resisti ancora?

MATILDE

Oh Dio!

ELISABETTA

Rinunzia!

MATILDE

Invan! ferma! oh Dio!  
Ti mova il pianto mio.

ELISABETTA

Non bastan quelle lagrime  
a impietosirmi il cor.

MATILDE

Vorrei stemprarti in lagrime,  
mio desolato cor.

*(Elisabetta con gesto imperioso accenna a Matilde di sedere al tavolino e di scrivere. Matilde tremante si accosta, siede, pensa e si alza per retrocedere; Elisabetta è in atto di chiamare le guardie; Matilde la trattiene, e si pone a scrivere; in questo comparisce sull'ingresso Leicester non veduto dalle due donne.)*

TERZETTO

LEICESTER

(Misero me!... La sposa  
dolente ed affannosa!...  
Che mai sarà quel foglio?...  
S'accresce il mio penar.)

MATILDE

(Qual è il dolor che uccide,  
s'io reggo al mio dolor?)

*(Elisabetta vede Leicester.)*

ELISABETTA

Debitor le sei di vita;  
leggi, o duce, e poi l'imita.  
Dell'error, del tradimento  
pentimento io voglio in te.

MATILDE *(mentre Leicester va al tavolino e legge)*  
(Tremo.)

LEICESTER

Oh ciell!

A TRE

(L'avverso mio destino  
sì fiero io non credei.  
Quattro crudel tu sei!  
Quanto mi costi amor!)

LEICESTER *(a Matilde)*

Sconsigliata, che facesti!  
*(ad Elisabetta)*  
Ah! comprendo: in lei sapesti  
violentar l'amor, la fè.  
Ma t'inganni...

MATILDE

Odi...

LEICESTER

No!

ELISABETTA

Rifletti...

LEICESTER

No!

A tal prezzo non voglio...

ELISABETTA

Trema...

LEICESTER

...conservare il viver mio.

MATILDE

Costanza!

LEICESTER

Serbo un cor che vil non è.  
*(Lacera il foglio.)*

ELISABETTA *(alle guardie)*

Olà!

Ah! Fra poco, in faccia a morte  
cesserà cotanto orgoglio,

ed allor quell'alma forte  
fia costretta a vacillar.

LEICESTER

Quell'ardir che in faccia a morte  
ti difese e vita e soglio,  
serberà quest'alma forte,  
non avezza a vacillar.

MATILDE

Ah! s'affretti pur la morte,  
affrontarla io deggio e voglio;  
non sarà quest'alma forte  
più ridotta a vacillar.

*(Leicester e Matilde partono, scortati dalle guardie.)*

RECITATIVO

GUGLIELMO *(entrambi)*

Chiede Norfolk a te l'accesso.

ELISABETTA

Oh indegno!

Va: digli che al suo labbro  
debbo gli affanni miei; digli che in premio  
di sua finta amistade  
verso d'un infelice, ancorchè infido  
disgombri al nuovo sol da questo lido.  
*(Parte.)*

GUGLIELMO

Oh giusto cielo! Alfine  
il ver non trovo inciampo  
onde giungere al trono; è alfin palese  
quel doppio cor, d'iniquità ricetto...  
Il regio cenno ad eseguir m'affretto.  
*(Parte.)*

*Scena seconda*

*Atrio contiguo al carcere*

CORO

POPOLO

Qui soffermiamo il piè...

Il tetro asil quest'è  
dove un barbaro fato condannò  
chi la patria salvò da fiera sorte.

SOLDATI

Misri noi! chi sa  
se involarsi potrà  
il nostro duce amato a tant'orror?  
Forse colpa d'amor lo spinge a morte.

TUTTI

Qui soffermiamo il piè, *ecc.*

*(Il popolo ed i soldati si avvicinano all'ingresso delle carceri. Entra Norfolk.)*

ARIA

NORFOLK

(Che intesi!... Oh annunzio!...  
Questa è la mercè ch'io merto?...  
Anche fra lacci mi nuocerà costui!...  
Norfolk, che pensi?  
L'ingiusto esilio sopportar potrai?  
Come a tanto rosso resisterai?)

SOLDATI

Oh nostro duce amato!

NORFOLK

(Duce!... Ah! comprendo appien...)

POPOLO

Barbaro fato!

NORFOLK

(Qui si compinge il mio nemico,  
tutto congiura a' danni miei...  
Che risolvo?... Oh vendetta,  
col manto di pietà ti copri. All'arte!  
Amici, io vengo a parte  
d'un così giusto affanno.  
E sarà vero che il prode  
salvatore della patria  
perir debba così?  
Lo soffrirem?)

CORO

Non mai.

NORFOLK

Ebben, m'udite. Assai  
può giovarvi Norfolk. Già cade il sole:  
Al prigionier men vo. Se non poss'io  
sottrarlo a' ceppi suoi fra brev'istanti,  
del carcere l'accesso  
vi schiuderete, amici,  
colla forza e il valor.

CORO

Signor, che dici!  
Mancar di fede al trono  
saria cotanto ardir.

NORFOLK

Ah! troppo ignora  
del duce sventurato  
Elisabetta il cor; lo crede reo  
di lesa maestà, mentre quel core  
colpevole non è: lo scusa amore.

Deh! Troncate i ceppi suoi;  
deh! serbate a Elisa, al regno  
il più grande fra gli eroi,  
il più degno di pietà.

CORO

Or ci guida. Ogni alma fida  
pronta aita a lui darà.

NORFOLK

(Vendicar saprò l'offesa;  
di furor questa alma accesa  
quell'ingrata punirà.)

CORO

Or ci guida, *ecc.*

NORFOLK

Non ha core chi non sente  
la possanza d'amistà.

CORO

Non ha core, *ecc.*

*(Il popolo ed i soldati partono seguendo Norfolk.)*

*Scena terza*

*Interno di un ampio carcere a volte, rischiarato in parte da un lampione; scala a sinistra, che conduce ad una chiusa porta nell'alto; altra piccola porta murata in fondo, che a suo tempo vien diroccata; ingresso comune da un lato.*

RECITATIVO ED ARIA

LEICESTER *(solo)*

Della cieca fortuna un triste esempio,  
lasso! in me trovo. In questo giorno il sole,  
testimonio di gloria,  
sorgeva a rischiarar la mia vittoria.  
Tramonta appena il sole, e in lutto  
per me si cangia il tutto.  
*(Siede.)*

Ma d'uopo han di conforto  
dopo lungo vegliar, le stanche membra,  
e, mio malgrado, al sonno  
sento che gli occhi miei regger non ponno.

*(Si addormenta e parla in sogno.)*

Sposa amata... respira...  
Cessan gli affanni nostri...  
È il ciel placato...  
Tergi quel pianto ormai...  
Idolo de mio cor... penammo assai...  
Deh! sposa... ascolta... non fuggir...  
T'arresta.

*(Si sveglia e si alza ad un tratto.)*

Ohimè!... dove son io?...  
larva fu questa.  
Fallace fu il contento,  
certa è la mia scagiura.  
Immerso, oh Dio! mi sento  
nel primo affanno il cor.  
Saziati, o sorte irata:  
Apriti o terra, e invola  
quest'alma desolata  
a tanto suo dolor.  
E l'adorata sposa,  
e l'innocente Enrico

perir dovranno!... Oh Dio!  
Per sopportar sì fiera  
immagine d'orrore,  
converria di macigno avere il core.

*(Norfolk entra con due guastatori.)*

RECITATIVO E DUETTO

NORFOLK

Amico...

LEICESTER

Ciel!... ti scosta.

NORFOLK

Così m'accogli!

LEICESTER

Pria

di venire al mio sen, dimmi, non deggio  
il presente mio stato  
al tradimento tuo?

NORFOLK

Che parli? Ingrato?

Mi conosci sì poco? Eccoti il ferro:  
Vibraio in me, se vuoi; ma l'onor mio  
così non oltraggiar.

LEICESTER

Ma Elisabetta...

NORFOLK

Scoperse il ver, nè so dir come. A lei  
diressi i preghi miei.  
Che non feci e non dissi onde quel core  
impietosir per te? Vana speranza!  
Voglio salvarti,  
felice io voglio farti,  
e ad ogni costo.

LEICESTER

Come?

NORFOLK

Odi... Ma pria mira colà. Matilde  
e il suo german divide  
da te quel ciuso varco.

Unita alle schiere,  
la plebe dolente,  
attorno fremente  
scorrendo sen va.

LEICESTER

Oh ciel!

LEICESTER

Che narri!... E pretende?

NORFOLK (*a' guastatori, che si accingono ad  
atterrare il muro della piccola porta nel fondo*)

Quanto vi dissi,  
si eseguisca.

(*a Leicester*)

Fra poco stringerli al sen potrai.

NORFOLK

Troncar tue ritore.  
Suo duce ti attende...

LEICESTER

Che ascolto!

LEICESTER

Oh generoso! Oh degno...

NORFOLK

La sorte  
per te cangerà.

NORFOLK

Dei tradimento mio sia questo un segno.

LEICESTER

Non sia! Va...

LEICESTER

Deh! scusa i trasporti  
d'un misero oppresso;  
errai, lo confesso;  
pentito son già.

NORFOLK

Ma senti...

NORFOLK

(*Costui di vendetta  
mi schiude la via;  
poi vittima sia;  
estinto cadrà.*)

LEICESTER

Ribelle del soglio!...

NORFOLK

Soccorso a momenti...

LEICESTER

Non parli?

LEICESTER

Nol curo, nol voglio:  
Orrore mi fa!

NORFOLK

L'offesa a te perdona  
quest'anima accesa di pura amistà.

NORFOLK

Al fato crudele  
soccobi, infelice,  
se troppo fedele  
quell'alma sarà.

A DUE

Ritorna al mio seno,  
confortati (confortami) appieno;  
felice ti (mi) renda  
la mia (tua) fedeltà.

LEICESTER

Il fato crudele  
può farmi infelice  
ma sempre fedele  
quest'alma sarà.

NORFOLK

*(I due guastatori, avendo diroccato il muro della porta, s'inoltrano nella medesima, indi escono e si ritirano in dove son venuti.)*

*Nell'atto che Norfolk vuol far nuove premure a Leicester, si sentono stridere i cardini dell'altra porta nella sommità della scala, da cui discende Elisabetta, preceduta da una guardia che reca una face. Norfolk, scorgendo la regina, timoroso a tal vista, è in atto di partire, ma, cangiando pensiero, si cela dietro ad un pilastro in corta distanza dell'ingresso aperto poco prima, sul cui limitare si mostrano Enrico e Matilde. L'oscurità nel luogo del fondo non fa distinguerli da Norfolk nè dagli altri. Leicester, meravigliato in vedere la sovrana, rimane confuso mentre ella scende. La guardia, dopo aver posato la face, si ritira al cenno d'Elisabetta.)*

RECITATIVO, ARIA E  
RONDO FINALE

LEICESTER *(prostrandosi)*  
Tu, regina!... deh! come...

ELISABETTA  
Taci.

NORFOLK  
(Io tremo...  
Che mai sarà.)

MATILDE *(sotto voce ad Enrico)*  
Cielo! Ella stessa!

ENRICO *(come sopra a Matilde)*  
Il piede non inoltrar.

MATILDE *(come sopra, vedendo Norfolk.)*  
Costui perchè celato?

ENRICO  
Udiam; t'accheta omai.

ELISABETTA *(giunta al basso)*  
Misero, ascolta.  
Ecco l'ultima volta

che ti è dato di vedermi. A' danni tuoi favellaron le leggi, e i grandi a morte ti condannaron già. La tua regina approva la sentenza: Elisabetta far non lo potria. *(accennando la scala)* Per quella ignota via ella t'offre uno scampo; va, t'affretta; la regina or non v'è, ma Elisabetta.

LEICESTER  
Oh eccelsa donna!... Amore mi fece reo, ma non ribelle al trono. S'io m'involassi alla mia pena, il mondo tale mi crederia. Lascia ch'io pera. Mostrati generosa a Enrico, alla mia sposa; li salva; altro non bramo.

ELISABETTA  
Un impossibil chiedi.  
L'empio Norfolk che ti accuso...

LEICESTER  
Che dici! Norfolk!

NORFOLK  
(Oh ciel!)

ELISABETTA  
Matilde e suo germano al cospetto de' grandi, nomò complici tuoi contro lo stato.

LEICESTER  
Norfolk!

ELISABETTA  
Scellerato tardi il conobbi; ognuno tacea. Punirlo volli di suo finta amistade, e ognuno di qual tempra è quel cor mi fe' palese.

NORFOLK  
(Ohimè!)

LEICESTER

Chi mai tanta perfidia intese!  
Ah! Regina, al riparo. Il traditore  
qui poc' anzi sen venne; a me finge  
fida amistà; volea farmi capo della plebe.  
Ah! pensa...

ELISABETTA

Oh Dio!

NORFOLK

(Ah! perduto son io!)

LEICESTER

Deh! Corri!

MATILDE (*ad Enrico accennando Norfolk*)

Mira...

ENRICO (*vedendola posar la mano sull'else  
della spada*)

Ei stringe il brando.

ELISABETTA (*dopo aver pensata*)

L'empio si preverrà.  
(*in atto di scendere la scala*)

NORFOLK (*avventandosi colla spada ad  
Elisabetta*)

Ma pria la morte avrai.

ELISABETTA

Cielo!...

ENRICO, MATILDE

Fermati!...

NORFOLK

Ohimè!...

LEICESTER

Mostro! che fai!

(*Enrico e Matilde disarmano Norfolk; Enrico gli  
pone al petto la punta della spada, afferrando-  
gli il braccio destro; Matilde gli afferra il brac-  
cio sinistro; Leicester si para d'innanzi ad  
Elisabetta.*)

ELISABETTA

Olà, Guglielmo!...

LEICESTER

Guardie!...

(*Guglielmo e guardie entrano con faci, dalla  
scala.*)

GUGLIELMO

Mia sovrana...

ENRICO, MATILDE

Vivi, o regina.

LEICESTER

Vivi, e vivi al regno.

NORFOLK

Oh destin!

ENRICO, MATILDE

Traditor!

LEICESTER

Barbaro!

ELISABETTA

Indegno!

Fellon, la pena avrai  
dovuta a tanto eccesso.

Dove s'intese mal  
più scellerato cor!  
S'aggravi di ritorte;  
vada l'iniquo a morte;  
terribil fia lo scempio  
d'un empio traditor.

(*Norfolk è condotto dalle guardie nel fondo del  
carcere.*)

ENRICO, MATILDE

Deh! calmati.

LEICESTER, GUGLIELMO

Respira.

## A QUATTRO

E il ciel pietoso ammira  
de' regi difensor.

## ELISABETTA

Bell'alme generose,  
a questo sen venite.  
Vivete, omai gioite;  
siate felici ognor.

*(Dopo aver abbracciato Matilde ed Enrico, li fa avvicinar a Leicester.)*

A QUATTRO *(ad Elisabetta)*

Oh grande!

CORO *(di dentro)*

Leicester!...

## A CINQUE

Quai grida!

CORO *(di dentro)*

Vederlo vogliamo:  
Morire al suo piè.

*(Vedonsi spalancare le porte del carcere. Entra il coro di soldati e popolo.)*

## LEICESTER

Audaci! rispetto, frenate...

ELISABETTA *(alle guardie che vogliono opporsi alla moltitudine)*

Fermate...

Sì tenero affetto  
punibil non è.

CORO *(prostrandosi)*

La regina!... A' piedi tuoi  
Imploriam pietà, perdono...

## ELISABETTA

Ecco il duce: il rendo a voi,  
rendo al trono il difensore.

## CORO

Viva Elisa! L'eroina,  
lo splendor di nostra età.

## ELISABETTA

*(Fuggi amor da questo seno,  
non turbar più il viver mio.  
Altri affetti non vogl'io  
che la gloria e la pietà.)*

## CORO

Viva Elisa, ecc.

Publicazioni dell'Ufficio Stampa e Relazioni  
Esterne del Teatro di San Carlo

Immagini tratte dalle collezioni:  
Sergio Ragni - Napoli  
e Reto Müller - Sissach

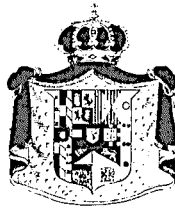
Foto Luciano Romano

Cataldo Tipografia s.r.l.  
Via Marino Turchi, 13 - Napoli

Concessionaria esclusiva per la pubblicità:  
STUDIO IDEA s.n.c. di Fittipaldi & C.  
Napoli - Via Tribunali, 138  
Tel. 081 - 459109

**LIRE 10.000**





## TEATRO DI SAN CARLO

# ELISABETTA REGINA D'INGHILTERRA

di GIOACHINO ROSSINI

### PERSONAGGI E INTERPRETI

Elisabetta, Regina d'Inghilterra	ANNA CATERINA ANTONACCI SUSAN DANIEL (15-21/12)
Leicester, Generale delle armi	CHRIS MERRITT RAMON VARGAS (15-22/12)
Matilde, sua segreta moglie	SUMI JO GABRIELLA MORIGI (15-22/12)
Enrico, fratello di Matilde	SERENELLA PASQUALINI MONICA CARLETTI (15-22/12)
Norfolk, grande del Regno	ROCKWELL BLAKE IAN THOMPSON (15-21/12)
Guglielmo, Capitano delle guardie reali	ENRICO FACINI GIANNI ABBAGNATO (15-22/12)

Cavalieri, Nobili scozzesi, ostaggi di Elisabetta

Ufficiali di seguito di Leicester, Paggi, Guardie reali, soldati e guastatori

La scena è in Londra

Concertatore e direttore  
Maestro del coro  
Regia, scene e costumi

ALBERTO ZEDDA  
GIACOMO MAGGIORE  
ENRICO JOB

Direttore degli allestimenti scenici:  
**MAURO CAROSI**

Regista collaboratore  
**FABIO SPARVOLI**

Direttore musicale di palcoscenico:  
**SERGIO MAGLI**

Regista stabile  
**ENRICO CONFORTI**

Collaboratore alla scenografia e ai costumi  
**GINO PERSICO**

Realizzatore delle luci e capo elettricista:  
**MARIO DE VICO**

Direttore di produzione  
**MARCO MAIMERI**

Aiuto costumista  
**FLAVIA SANTORELLI**

Maestro di sala: **MARK HASTINGS**    Maestro rammentatore: **ROSARIO NAPPA**    Maestro alle luci: **VITTORIO GAROFALO**  
Direttore di palcoscenico: **FRABRIZIO PISANESCHI**

Maestri collaboratori: **CARMINE PAGLIUCA - LUCIA TRAMONTANO - FRANCESCO PARETI - RICCARDO FIORENTINO**  
Capo macchinista: **VINCENZO ARTIANO** - Capo attrezzista: **VINCENZO FOGLIA** - Costumista resp. del lab. di sartoria: **GIUSI GIUSTINO**

Scenografi: **SALVATORE FARINA (capo reparto) - PAOLA ROSA, PIERO OLIVIERI (realizzatori)**

Capo costruttore: **GIUSEPPE NAGARLO**

Scene realizzate da: **SCENOTEK, Firenze** - Costumi realizzati da: **G.P. 11, Roma**

Calzature: **L.C.P. POMPEI, Roma** - Attrezzeria: **RANCATI, Milano** - Parrucche: **ANNA MARIA SORRENTINO, Napoli**

Gli abiti dell'Orchestra sono forniti dalla Ditta Antonio Barbaro, Galleria Umberto I - Napoli