



MOTORIZZAZIONI • 2.0 T.S. : 155 CV-CEE - 213 km/h • 2.5 V6 24V : 190 CV-CEE - 225 km/h • 2.0 V6 TB : 205 CV-CEE - 227 km/h • 3.0 V6 24V : 226 CV-CEE - 243 km/h • 2.4 JTD : 136 CV-CEE - 202 km/h

ALFA 166.

LA SICUREZZA DELLA FORZA.

È Alfa 166. È linee forti, sicure, ricche di personalità. È entrare in un ambiente ideale, disegnato per offrire il massimo comfort e il pieno controllo.

Tre versioni di ambienti interni (elegante, classico, sportivo) e due allestimenti speciali (Blue Style e Red Style) per uno spazio totalmente personalizzato e dedicato al

piacere di guida e del viaggio, con le sensazioni che solo una Alfa Romeo può offrire. Con soluzioni evolute come l'Integrated Control System, che raggruppa le funzioni principali per una miglior qualità di vita a bordo: impianto radio, climatizzazione, trip computer e, volendo, hi-fi, sistema di navigazione GPS e telefono integrato GSM.

Con la sicurezza di tutte le dotazioni più avanzate, dagli airbag full size ai sistemi di controllo della trazione TCS ed ASR. È una guida entusiasmante, fluida, sempre nel pieno controllo. È la sicurezza del sofisticato equilibrio delle sospensioni a quadrilatero alto anteriori e multibraccio posteriori, per un comportamento stabile e pre-

ciso in ogni condizione. Una frenata forte e sicura, con ABS a sensori attivi e ripartitore elettronico di frenata (EBD). Nella forza dei motori, la sicurezza di poter gestire una grande potenza sempre pronta a risolvere situazioni impegnative. Alfa 166. La sicurezza della forza, dedicata a chi non conta i chilometri che mancano all'arrivo.

TEATRO REGIO TORINO

Gaetano Donizetti

Maria Stuarda

I LIBRETTI

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998-99



TEATRO
REGIO
TORINO

Gaetano Donizetti

Maria Stuarda

I LIBRETTI

Edizioni del Teatro Regio Torino

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa

Responsabile dei Servizi Stampa e Comunicazione

Ugo Sandroni

Coordinamento scientifico e editoriale

Filippo Fonsatti

Ricerca iconografica

Maria Ida Biggi

Progetto grafico

De Silva Associati, Torino

Collaborazione redazionale

N.d.R. snc, Torino

Pubblicità

AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di marzo 1999
presso la tipografia Stargrafica - Grugliasco (Torino)
© Copyright, Teatro Regio Torino

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998.99



TEATRO
REGIO
TORINO

MARIA STUARDA

Tragedia lirica in due atti

Libretto di
Giuseppe Bardari

Musica di
Gaetano Donizetti

I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO
CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Martedì 16	Marzo	1999	ore 20.30	Turno A
Mercoledì 17			ore 15	Turno Pomeridiano I
Giovedì 18			ore 20.30	Turno B
Sabato 20			ore 20.30	Turno Regione I
Domenica 21			ore 15	Turno C
Martedì 23			ore 20.30	Turno D
Giovedì 25			ore 20.30	Turno E
Domenica 28			ore 15	Turno F

SOMMARIO

REDENZIONE DI UNA REGINA

di Luca Zoppelli

pagina 7

DA SCHILLER A DONIZETTI

di Paolo Cecchi

pagina 17

I LUOGHI DI MARIA STUARDA

di Susanna Franchi

pagina 25

RAGIONAMENTI SUL CANTO

di Sergio Durante

REGINE DI CUORI

pagina 29

RITORNO DAL PASSATO

a cura di Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

OPERA PER PRIMEDONNE

pagina 37

LIBRI E DISCHI

a cura di Sergio Bestente

pagina 41

L'OPERA NEL SUO TEMPO

a cura di Giangiorgio Satragni

pagina 47

L'ARGOMENTO

(italiano, francese, inglese, tedesco)

pagina 55

LA STRUTTURA DELL'OPERA

E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di Enrico M. Ferrando

pagina 65

IL LIBRETTO

pagina 73

Appendice

Nota introduttiva

di Maria Donatella Ponti

MARIA STUARDA [Atto III]

di Friedrich Schiller

pagina 97



Francesco Hayez (1791-1832), *Ritratto di Gaetano Donizetti*, 1830 c. Disegno. Londra, collezione privata.

REDENZIONE DI UNA REGINA

di

Luca Zoppelli*

I.

Giunto a Napoli, nel 1822, con in tasca le raccomandazioni prestigiose del maestro Mayr, il giovane Donizetti aveva trovato una città forse già piegata dall'atmosfera della restaurazione, ma certo non immemore della grandiosa apertura culturale del decennio murattiano, oltreché – naturalmente – della propria grande tradizione settecentesca. Per un decennio quello era stato il suo ambiente d'elezione, tanto più che il riconoscimento su scala nazionale non era giunto prima dell'*Anna Bolena* milanese del 1830; solo negli anni successivi il suo campo d'attività mostrava – geograficamente e artisticamente – di volersi allargare, e questo proprio mentre ai piedi del Vesuvio tiravano preoccupanti brezze di provincializzazione culturale e chiusura censoria. In questo processo di graduale apertura, il 1833 si presenta come un anno decisivo per Donizetti e per tutto il teatro musicale italiano, che grazie a lui si vede finalmente proiettare nel circuito di pensiero del grande romanticismo europeo, scrollandosi di dosso i residui di una ritualità classicistica certamente nobile ed elevata, ma inadatta ad esprimere l'urgenza della nuova visione del mondo. In quell'anno, trascorso lontano da Napoli, Donizetti fa rappresentare due opere semiserie su libretto di Ferretti (*Il furioso all'isola di San Domingo* e *Torquato Tasso*, entrambe a Roma) e due serie su libretto di Romani (*Parisina*, a Firenze, e *Lucrezia Borgia*, a Milano). La prima accende il lato romanzesco della sua immaginazione, dimostra una nuova idea del teatro come specchio più di eventi che di strutture retoriche, e lo porta ad approfondire l'analisi della nuova tragicità borghese; la seconda, da lui stesso voluta e costruita sulla base di estese letture sia teatrali che erudite, affronta il tema tutto romantico della condizione dell'artista nella società; la terza inaugura una dimensione frenetica e incandescente della sintassi drammatica, ove i personaggi abdicano al controllo sugli eventi per venire trascinati nel gorgo – musicalmente percepibile – di un destino cieco e inarrestabile; la quarta trapianta di brutto sui palcoscenici italiani (con un radicalismo che resterà ineguagliato sino a *Rigoletto*, quasi un ventennio dopo) la poetica di Victor Hugo, con la sua commistione di tragico e comico, sublime e grottesco.

Ritornato a Napoli, Donizetti ritiene forse che l'ambiente circostante non intenda accettare senza resistenze sperimentazioni di tal fatta: e le due partiture destinate al San Carlo per il biennio successivo (*Maria Stuarda* e *Lucia di Lammermoor*) sono, almeno sul piano della forma e dell'unità di stile, più controllate e regolari delle precedenti, sebbene non vi manchino elementi originali. *Maria Stuarda*, in particolare, evita il tono colloquiale e le commistioni di registro della *Borgia*, recuperando il livello stilistico dell'altrezza tragica; ma questo non più in forza della convenzione sociale che affida alle scene dell'opera seria il compito di mantenere in vita la vuota spoglia aristocratica della 'tragedia per musica', bensì in virtù della serietà con cui il compositore si misura con una fonte letteraria inusuale.

La prima scommessa di Donizetti, infatti, sta nell'audacia con cui prende di petto la *Maria Stuarda* di Schiller, uno dei testi più ammirati e discussi – anche nel contesto delle polemiche italiane fra classicisti e romantici – del teatro tragico moderno. L'opera in musica, si sa, è abituata da sempre a macinare capolavori drammatici per trarne dei libretti d'opera, spesso trattando la fonte come un mero pretesto e perpetrando un radicale tradimento (o affievolimento) delle sue problematiche: tant'è vero che, spesso, fra la fonte di partenza ed il libretto sta un passo intermedio, una preesistente volgarizzazione teatrale per pubblici meno esigenti. Non è questo il caso: Donizetti legge direttamente Schiller, nella traduzione di Maffei, senza le mediazioni d'uso, e ne trae un'opera che – fatte salve le divergenze strutturali imposte dai diversi mezzi espressivi – ne rispetta i principali nodi concettuali. Donizetti, dicevamo, e non il suo librettista: giacché è lui stesso a stendere il piano del testo drammatico, e ad istruire dettagliatamente l'estensore, uno studente in giurisprudenza diciassettenne di nome Bardari, alla sua prima (ed ultima) esperienza teatrale.

II.

Stesura del testo e composizione della partitura avvengono come sempre in tempi brevi, nella tarda primavera-estate del 1834; a fine agosto, seppure con qualche difficoltà, la censura approva il libretto e l'allestimento giunge alle ultime prove. L'atmosfera è rovente: le due interpreti femminili (Giuseppina Ronzi De Begnis, prima donna assoluta, e Anna Del Sere) si guardano in cagnesco, e ciascuna delle due ritiene di essere danneggiata dalla parte assegnatale. (La posizione della Ronzi, grande soprano drammatico di

coloratura per cui il compositore scrive diversi ruoli importanti, è in effetti inattaccabile, data la netta preminenza del ruolo di Maria; ma ella evidentemente ritiene che la gerarchia non sia sottolineata in modo abbastanza netto, e pensa che Donizetti – notoriamente sensibile alle grazie femminili – abbia concesso troppa musica alla rivale sulla base di considerazioni non propriamente belcantistiche). Alla prova generale, nel momento in cui le due regine si scambiano i più acri insulti, la finzione lascia il passo all'identificazione, e le due signore si accapigliano di santa ragione, sino a che una delle due lascia il campo svenuta. Scrivendo a Ferretti, Donizetti racconta il resto:

La lite delle donne la sai, e solo non so se sai che la Ronzi parlando di me e credendomi lunge, diceva: Donizetti protegge quella p... della Delsere, ed io risposi inaspettato: io non proteggo alcuna di voi, ma p... erano quelle due, e due p... siete voi... si persuase, o s'avvilì o s'acquietò...

Liti a parte, ai primi di settembre l'opera è pronta per andare in scena, quando giunge il colpo di fulmine: la rappresentazione viene proibita, non dalla censura, ma direttamente dalla Corte. Sui motivi non abbiamo ancora certezze assolute: si disse che la regina Maria Cristina, celebre per il bigottismo dei suoi atteggiamenti, e lontana discendente della Stuarda, fosse intervenuta in prima persona, ma in generale è evidente che la decisione corrispondeva ad una crescente ostilità, a corte, contro il graduale prevalere di soggetti romantici frenetici e di finali luttuosi. Dal loro punto di vista, i Borboni non avevano torto: lo scioglimento funesto era il sintomo più evidente di quel processo che vedeva la trasformazione dell'opera seria da pomposo e rassicurante spettacolo encomiastico a vero organismo drammatico, tale da suscitare radicali interrogativi di ordine storico e sociale e in definitiva, da contraddire la funzione di intrattenimento ansiolitico assegnatale dalla politica culturale monarchica. A norma di regolamento, il finale tragico era proibito nelle sole serate di gala (non era il caso della *Stuarda*), e comunque in passato la norma era stata più volte trasgredita: la decisione era quindi arbitraria, e sanciva il precipitare di una stretta reazionaria destinata a coinvolgere ancora, quattro anni dopo, il nostro compositore (con la proibizione di *Poliuto*), e comunque ad infierire con crescente ottusità sulla vita teatrale napoletana sino al crollo della monarchia borbonica.

Ecco dunque che Donizetti, insieme al librettista Salatino, cerca in tutta fretta di adattare alla musica della *Stuarda* il nuovo testo di un raffazzonato

e improbabile *Buondelmonte*, andato in scena soltanto un mese dopo; mentre la *Stuarda*, in una versione ritoccata (comprendente, fra l'altro, una sinfonia al posto dell'originale preludio e un duetto aggiunto fra soprano e tenore prima del finale primo) viene presentata l'anno dopo alla Scala su richiesta di Maria Malibran, una delle massime cantanti dell'epoca. Potrebbe essere l'occasione decisiva: ma le pessime condizioni della Malibran, totalmente senza voce, portano ad un'accoglienza fredda. Inoltre la diva si prende la libertà di non attenersi alle correzioni imposte dalla censura milanese – meno occhiuta di quella napoletana, ma pur sempre guardinga – sino al punto di provocare, forse deliberatamente, la proibizione dell'opera dopo pochissime recite. Con ciò, *Maria Stuarda* può considerarsi sepolta. L'opera riemergerà in una versione ibrida preparata da Nicola De Giosa a Napoli nel 1865; le riprese novecentesche, abbastanza frequenti dopo l'avvio della Donizetti-Renaissance, si scontreranno contro la mancanza di un testo attendibile, visto che nel frattempo l'autografo di Donizetti scompare. Solo pochi anni fa esso è riemerso, in una collezione svedese: è stata quindi possibile la stesura, pur in forma dubitativa (a causa dello stato caotico del manoscritto, in cui si sovrappongono strati diversi), di un'edizione critica, firmata da Anders Wiklund. A grandi linee essa corrisponde alla versione napoletana del 1834, accettando però l'inserimento del duetto (N. 5) composto successivamente.

III.

A parte i capricci delle prime donne, i guai della *Stuarda* si dovettero soprattutto alla scelta di una fonte politicamente problematica, e al rispetto con cui Donizetti operò la trasposizione da Schiller. Non che manchino le differenze: eliminando la figura di Mortimer, il giovane esaltato convertito al cattolicesimo che organizza la congiura per liberare Maria, ma ne vuole in cambio l'amore, il libretto limita in parte il carattere classicizzante, autenticamente tragico, della fonte. Nella visione di Schiller, infatti, il nodo dialettico dell'intreccio – il momento deliberativo in cui il personaggio determina la propria catastrofe nell'accettare il compimento della propria affermazione morale – risiede proprio nella scelta di Maria di andare consapevolmente incontro alla propria sorte, al fine di legittimare, mediante la dignità etica, quella stessa dignità politica – la condizione regale – per la quale si è contrapposta, da perdente, a Elisabetta. E ciò avviene non tanto

nel momento in cui, rifiutando l'umiliazione inflitta dalla rivale, trova il coraggio di dirle in faccia il proprio disprezzo – un gesto che potrebbe anche costituire una semplice perdita di autocontrollo – quanto nell'istante in cui ella, già nota in passato per i comportamenti non irreprensibili sul piano sessuale, rifiuta Mortimer nel momento stesso in cui egli potrebbe salvarla, e accetta *ipso facto* il supplizio (la regina-martire, quindi, è al tempo stesso protagonista di un itinerario di redenzione ascetica, come la Maddalena). Sacrificata, rispetto a Schiller, è anche la critica della ragion di stato, l'analisi della doppiezza del potere, contenuta nella terribile scena (assente nell'opera) in cui Elisabetta ordina in forma ambigua l'esecuzione della rivale, così da poterne riversare la colpa sull'inesperto funzionario che inoltra l'ordine. Oltre che all'imperativo della sintesi, fondamentale nel teatro musicale, le omissioni ubbidiscono alla logica di ridurre il tasso di concettualità razionale e di meditazione politica, lasciando in primo piano lo studio delle reazioni affettive dei personaggi, secondo una tendenza tipica del genere operistico; ma sbaglierebbe chi volesse imputare solo all'applicazione di questa norma, implicita nella fenomenologia del teatro in musica, il trattamento cui è sottoposto il dramma di Schiller.

Il punto centrale è che tutto il teatro romantico, anche quello di parola, andava abbandonando l'antica visione aristocratico/dialettica (quella che vede il dramma come un seguito aperto di snodi in cui i personaggi operano liberamente delle scelte, assumendosene le responsabilità, e determinando quindi lo scioglimento) per approdare ad una nuova immagine – borghese – dell'individuo: condizionato, trascinato dall'inesplicabilità degli eventi, impossibilitato a sfuggire alla loro ineluttabile potenza, e rappresentato in balia di tutti «gli errori, le passioni, le virtù, l'entusiasmo, e l'abbattimento a cui gli uomini sono trasportati nei casi più gravi della vita...» La definizione viene dai cosiddetti *Materiali estetici* di Alessandro Manzoni (un brogliaccio di appunti e abbozzi frammentari, coevi – circa 1820 – alla prefazione al *Carma-gnola* e alla *Lettera a M. Chauvet*), che contengono riflessioni di enorme interesse proprio sulla *Maria Stuarda* di Schiller. Vi si legge ancora:

Chi dicesse: lo spettatore non è incerto tra la morte di Elisabetta e di Maria, dunque non può essere interessato, non avrebbe egli il torto? [...] Ora quella parte di commozione che nasce appunto dalla certezza che lo spettatore ha che questo carattere grandioso e interessante va alla sua ruina non era combinabile colla incertezza del suo destino [...] Aristotele ha detto una cosa che è stata ripetuta universalmente e costantemente: che l'uccisione di un personaggio per volontà del suo nemico è la meno tragica [...] Ma se Schiller avesse voluto servirsi appunto della inimicizia di Elisabetta e di Maria per rappresentare la sorte di

chi cade in mano di un nemico potente, artificioso, e vendicativo, se avesse voluto rappresentare lo stato d'animo di chi prova questa sorte, il contrasto tra le antiche passioni di avversione e di rancore, e l'abbattimento della sventura; tra il desiderio di deprimere il nemico, e quello di placarlo; e dall'altra parte la triste e amara e torbida gioia di chi si tiene quel nemico con cui ebbe tanti contrasti [...] se avesse voluto rappresentare i diversi sentimenti che eccitano le due nemiche in quelli che le circondano [...] si avrebbe ragione di piantargli in faccia la sentenza d'Aristotele, e di dirgli: il vostro soggetto non è interessante. Ma si dovrebbe prima esaminare se tutti questi mezzi ed altri d'io taccio sieno mezzi di commozione, e d'istruzione morale.

Contro il razionalismo delle ragioni 'dell'intreccio', che tiene desto l'interesse con i suoi snodi dialettici, Manzoni rivendica il diritto a praticare un teatro 'statico', in cui tutto è chiaro sin dall'inizio, ma che diventa strumento di commozione e di edificazione morale: la redenzione di Maria non passa attraverso le scelte da lei operate, ma attraverso i modi interiori della sua accettazione del martirio. La lettura romantica operata da Manzoni sul testo di Schiller, a dire il vero, è forzata: se prescindiamo dalle nostre nozioni storiche – secondo le quali Maria Stuarda fu effettivamente mandata a morte – potremmo ben immaginare, nel contesto fittizio del dramma, la possibilità ch'ella si offra a Mortimer per aver salva la vita. Proprio il rifiuto decide, al tempo stesso, lo scioglimento luttuoso e la sublimazione morale, e in ciò si riconosce il carattere tragico, in senso classico, della struttura drammatica di Schiller. Ma la visione, certamente parziale, di Manzoni, corrisponde esattamente a quella implicita nella riduzione datane da Donizetti, con lo spostamento del peso drammatico sull'analisi affettiva e sui modi della sublimazione del martirio.

IV.

Il rispetto con cui il compositore tratta il testo di Schiller, e la volontà di preservare comunque – data la qualità della fonte – il carattere dialogico proprio del dramma di parola, spiegano certamente come mai la materia drammatica sia distribuita prevalentemente in numeri d'assieme (N. 1, introduzione; N. 6, finale primo; i duetti NN. 2, 3, 5 e 8; e il N. 7, che nasce come duetto e prosegue come terzetto; fanno quindi eccezione la cavatina e l'aria finale della protagonista); il taglio formale 'classico' dell'opera è sottolineato dalla frequenza con cui viene rispettata, nei duetti/terzetti, la 'solita forma' composta da tempo d'attacco, adagio, tempo di mezzo e ca-

baletta. Peraltro la necessità di approfondire gli squarci lirici, nonché di concedere spazio equo alle diverse voci, spinge Donizetti ad interventi interni a queste strutture formali: l'introduzione ospita una cavatina per Elisabetta, il duetto N. 2 è fortemente sbilanciato a favore del tenore (al punto da ricordare un'aria), il N. 8 a favore di Maria. Inoltre diviene sempre più chiara, nella *Stuarda*, la tendenza donizettiana ad una notevolissima mobilità tonale, fatta di continue transizioni fra blocchi contrapposti, che conferisce un'inaspettata qualità dinamica allo scorrimento temporale 'statico' dei numeri chiusi.

Il risultato più impressionante nella trasposizione operistica delle scansioni dialogiche del testo schilleriano è certamente il finale primo, che trasponne l'episodio dello scontro diretto fra le due regine nel parco di Fotheringay. Donizetti realizza qui una geniale inversione della sintassi formale: dopo la 'scena' preparatoria, nel momento in cui Maria ed Elisabetta si trovano per la prima volta fronte a fronte, non v'è tempo d'attacco dialogico, e inizia immediatamente il grande concertato statico, che espande in immobilità spasmodica il momento di silenzio, la tensione del reciproco scrutarsi che promana dall'attimo dell'incontro. La sezione omessa in precedenza, tuttavia, è recuperata dopo: giacché tutto il materiale 'di mezzo' che precede la stretta ha, per l'appunto, i caratteri funzionali e musicali di un vero e proprio tempo d'attacco, con una serie di scambi verbali simmetrici in parlante melodico che costruiscono una tensione crescente, sino alla grande frase cadenzale di Maria che culmina nell'invettiva terribile: «Profanato è il soglio inglese, / Vil bastarda, dal tuo piè». La dirompente forza drammatica di questo momento, che scarica l'immensa quantità di energia accumulata dapprima nel concertato e poi negli scambi dialogici, adempie esattamente alla funzione di quel 'colpo di scena' che generalmente conclude i tempi di attacco: solo che qui, data la definitività della situazione che ne scaturisce, ad esso non può seguire altro che una rabbiosa stretta di chiusura. Nel contesto di una partitura generalmente rispettosa delle convenzioni formali, quest'audace inversione ha un carattere dirompente; l'anticipo del concertato fissa il carattere aprioristico ed assoluto, che nessuno scambio dialogico potrà mai colmare, dell'abisso che separa le due rivali, mentre la posposizione del tempo d'attacco consente non solo di costruire una terrificante climax drammatica, ma anche di conferirle carattere definitivo: la catastrofe in cui essa culmina è irrevocabile, non vi saranno concertati né tempi di mezzo che possano rimetterla in discussione.

V.

Risulta difficile comprendere come madama Ronzi De Begnis potesse ritenersi 'sfavorita' da Donizetti, visto che gli unici due numeri solistici della partitura sono riservati a Maria: rispettivamente inizio e fine della traiettoria del personaggio dalla speranza della libertà all'accettazione del martirio, dall'amore fisico per la vita alla trasfigurazione nella morte nella propria fede. Nell'introduzione orchestrale della cavatina (N. 4) Maria ci viene presentata nella pienezza della sua esuberanza vitale, assaporante la gioia di correre per il parco sulle ali di una figurazione in terzine dei primi violini: mentre il suo successivo larghetto in tre ottavi inscena un momento di regressione alla memoria della libertà e dei giorni felici. All'estremo opposto della traiettoria sta il poderoso blocco costituito dagli ultimi due numeri, il duetto con Talbot e l'aria finale. Il duetto, in cui Maria ha comunque una parte predominante sul piano musicale, rappresenta il momento chiave dell'accettazione del supplizio tramite il pentimento e il sacramento della confessione: nella scena complessa e articolata, con un lungo preludio che delinea la solitudine del carcere, la regina di Scozia pare ancora agitata e vendicativa; ma il larghetto in sol minore, poi risolto in maggiore, dipana la confessione di Maria e la sua richiesta di perdono al Cielo, sino allo scioglimento della cabaletta (particolarmente efficace dopo una 'falsa partenza' nel tempo di mezzo).

Resta la sublimazione del rondò finale, che si può far risalire (come quello analogo di Anna Bolena, pure condotta a morte) alla tipologia, non frequente ma ben individuata sin dai primi anni del secolo, della «gran scena ed aria», ovvero del numero solistico in posizione-chiave, all'interno del quale il protagonista canta non uno, ma due tempi lenti distinti, separati da recitativi. Proprio il confronto con il finale di *Anna Bolena*, strutturalmente simile a quello della *Stuarda* ma così diverso nei risultati espressivi, mostra con quanta attenzione drammaturgica Donizetti calibrasse il carattere musicale delle proprie composizioni. Nel capolavoro del 1830 dominavano sensazioni di struggente nostalgia: regina inconsapevole e schiacciata da un ingranaggio disumano, condotta dal dolore ad un vaneggiamento che regredisce al ricordo dell'infanzia, Anna gravitava – a dispetto del rango – assai più verso il polo borghese-sentimentale incarnato da personaggi tipici dell'opera semiseria, come Amina, l'innocente montanara svizzera della *Son-nambula*, oppure la Nina di Paisiello (uno stadio che per Maria, nell'atto primo, è solo il punto di partenza). La chiave della rappresentazione del

supplizio di Stuarda è, invece, l'altezza tragica, il recupero della dignità regale. Fin dal preludio, la scena finale spiega una sublime solennità cerimoniale centrata sulle sonorità di ottoni, fagotti e timpani: è evidente la ricerca di uno stile elevato, senza compromessi sentimentali, appena inframezzato dalla componente soggettiva dei lamenti affidati ai legni scoperti: il coro iniziale possiede uno scabro carattere dialogato, e solo gradualmente si atteggia ad una maggiore omogeneità fraseologica. Accompagnata da un assolo di clarinetto che focalizza l'attenzione su di lei, entra la regina di Scozia, che invita tutti alla rassegnazione ed intona una preghiera («Deh! Tu di un'umile») dal semplice carattere innodico, riecheggiata da tutti gli astanti. Dopo il breve dialogo con Lord Cecil, il boia della situazione, Maria intona la prima parte della sua aria finale, il larghetto in fa minore «Di un cor che muore». Dopo il materiale di transizione (che include alcune frasi insolitamente espressive per il tenore Leicester, sopraggiunto nel frattempo) ella attacca la cabaletta conclusiva «Ah! se un giorno da queste ritorte». Va ricordato che Donizetti, negli anni Trenta (prima cioè di approdare, con *Maria di Rohan*, al rifiuto dell'aria finale, sostituita da un ensemble attivo), è assillato da un doppio problema drammaturgico. Primo, come giustificare la necessaria brillantezza della cabaletta finale nel contesto di uno scioglimento luttuoso: problema già risolto in *Lucrezia Borgia* e *Parisina* mediante la differenziazione interna fra un attacco di taglio tragico, in tempo moderato, e una breve, irrazionale esplosione conclusiva di coloratura. Secondo, come gestire il sacramentale ritornello del pezzo senza correre il rischio (nelle nuove cabalette 'differenziate') di provocare un 'ritorno all'indietro', una paradossale inversione del procedimento psicologico dipanato in precedenza (Donizetti desiderava, ad esempio, che la cabaletta finale della *Lucrezia* fosse cantata una volta sola, per evitare il problema). In *Maria Stuarda* la soluzione è assai raffinata: la cabaletta inizia tragicamente, in si minore ed in tempo relativamente moderato, per accelerare solo in seguito ed approdare a re maggiore; la ripresa, anziché ripetere meccanicamente, esordisce direttamente in si maggiore, per virare poi al re maggiore. In questo modo, quello che doveva essere un frammento chiuso e statico viene trasformato nella sismografia di una graduale trasfigurazione, consistente nell'aperta accettazione del martirio, ma tale nel contempo da offrire all'interprete l'opportunità di coinvolgere l'uditorio nelle spire di un eccitato trionfo vocale. Il percorso interiore della regina di Scozia, dunque, approda a quella accettazione del destino che è, per Schiller, la suprema forma di libertà concessa all'uomo, e che restituisce a Maria, sul piano morale, quella posizione di su-

blime dignità che le viene negata sul piano politico; ma vi approda attraverso un meccanismo drammaturgico diverso, centrato sullo studio dell'interiorità e sull'appello alla commozione. Secondo la lettura di Manzoni, Schiller credeva che

lo spettacolo di una donna che ha gustate le più alte prosperità del mondo, di una donna caduta nella forza della sua nemica, di una donna lusingata da speranze di essere tolta alla morte, rassegnata nello stesso tempo quando la vede inevitabile, memore de' suoi falli, pentita, consolata dai sentimenti e dai soccorsi della religione; che lo spettacolo di questa donna che vediamo avvicinarsi di momento in momento ad una morte certa, ecc., sia commoventissimo.

Si potrebbe discutere a lungo se veramente Schiller abbia così creduto: Donizetti certamente sì.



* Luca Zoppelli insegna Drammaturgia musicale presso l'Università di Lecce e Storia della musica presso il Conservatorio di Vicenza. Si è occupato, in numerosi saggi, di opera europea dell'Ottocento in prospettiva interdisciplinare e comparatistica, di relazioni fra teatro musicale, cultura e società nell'Italia postunitaria, di estetica musicale barocca. Ha pubblicato il volume *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento* (Marsilio, Venezia 1994), e curato diversi conve-

gni internazionali e miscellanee di studi (fra cui *Gaetano Donizetti e il teatro musicale europeo*, di prossima pubblicazione); collabora a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. È membro del comitato di redazione della rivista «Ricerca» e funge da consulente musicologico per le pubblicazioni del Teatro La Fenice di Venezia. Nell'ambito dell'Edizione critica delle Opere di Gaetano Donizetti ha curato *Maria di Rohan*, da poco andata in scena al Teatro La Fenice.

DA SCHILLER A DONIZETTI

di

Paolo Cecchi*

Quando nel 1834 Donizetti scelse la *Maria Stuarda* di Schiller come soggetto per la nuova opera che doveva andare in scena al San Carlo di Napoli, era di certo consapevole di rivolgersi a una fonte letteraria che aveva da quasi vent'anni ampia circolazione in Italia ed era forse il lavoro teatrale più noto del drammaturgo tedesco.

Il teatro di Schiller si diffuse con un certo ritardo nel nostro paese: se ne cominciò a parlare nei circoli intellettuali milanesi soprattutto dopo la pubblicazione in italiano di due dei testi fondamentali del dibattito sul romanticismo in Italia: *De l'Allemagne* di Madame De Staël (pubblicato in francese nel 1810 e tradotto nel 1814) e le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di August Wilhelm Schlegel, volte in italiano nel 1817 da Giovanni Gherardini con il titolo *Corso di letteratura drammatica*. Entrambi i testi discutono il teatro schilleriano in relazione alle nuove poetiche del dramma romantico e verosimilmente stimolarono una maggior conoscenza dell'opera del letterato tedesco nel nostro paese, che si concretizzò nella pubblicazione nel 1819 della traduzione di Pompeo Ferrario (la prima a quanto mi risulta in italiano), di sei tragedie schilleriane: *La congiura dei Fiesco*, *Don Carlo*, *Guglielmo Tell*, *Maria Stuarda*, *La pulzella d'Orléans*, *La sposa di Messina*, e in interventi sui contenuti drammatici ed estetici di tali lavori da parte di letterati impegnati in prima fila sul fronte romantico come Pellico, Visconti, Manzoni e Tommaseo.

Maria Stuarda fu la tragedia forse più discussa, rappresentata e 'rifatta' di Schiller: nel 1819 nel «Conciliatore» apparve una recensione della traduzione di Ferrario a firma di Silvio Pellico, mentre nel 1821 Gaetano Barbieri volse in italiano per la Compagnia Reale Sarda un adattamento della *Maria Stuarda* di Pierre-Antoine Lebrun, rappresentato e pubblicato a Parigi nel 1820, adattamento che rimaneggiava e 'popolarizzava' la complessa tragedia originale. Sempre nel 1820 venne rappresentato e pubblicato a Parigi un altro rifacimento della pièce schilleriana, *Marie Stuart. Drame en 3 actes et en prose, imitation de la tragédie allemande de Schiller par MM. Merle e De Rougemont*, che forse fu anch'esso tradotto e messo in scena nel nostro

paese. In quegli anni comparvero anche rifacimenti più o meno radicali dell'originale ad opera di letterati italiani: nel 1822 Agostino Pendola pubblica a Torino una *Maria Stuarda* in parte derivata dall'archetipo schilleriano, e nel 1825 viene messo in scena al San Benedetto di Venezia un adattamento della tragedia di tale F. M. Viniziano con molte modifiche rispetto al modello originale, tra cui un insospettato lieto fine. Un rinnovato interesse per il testo originale venne dalla pubblicazione nel 1829 della *Stuarda* nella nuova traduzione di Andrea Maffei (e sarà questa come vedremo la fonte del libretto dell'opera donizettiana), traduzione che entra anch'essa nel repertorio di alcune compagnie di prosa: ad esempio Tommasco riferisce di avere assistito nel 1830 al Teatro San Luca di Venezia ad un allestimento della tragedia nella versione del letterato trentino con la compagnia di Gustavo Modena, che per altro fin dal 1826 aveva in repertorio un adattamento della *pièce* schilleriana «ridotta ad uso delle scene italiane».

Grazie alla diffusione delle traduzioni e degli adattamenti citati, la ricezione italiana della *Maria Stuarda* nel primo Ottocento si diffonde anche oltre il teatro di prosa, mediata da catene intertestuali che interessano l'opera lirica, il ballo pantomimico e financo le arti figurative: nel 1818 alla Fenice di Venezia va in scena *Elisabetta in Derbyshire* con musica di Carafa su libretto di Peracchi, cui fece seguito una *Maria Stuarda regina di Scozia* di Mercadante su libretto di Gaetano Rossi, rappresentata nel 1821 a Bologna, mentre nel 1826 alla Scala venne presentato il ballo *Maria Stuarda* di Giovanni Gallerani. Inoltre il successo delle rappresentazioni in traduzione e dei rifacimenti della tragedia schilleriana ispirarono una serie di dipinti che tra il 1827 e il 1832 Francesco Hayez dedicò a tale soggetto, il più noto dei quali illustra quello che è forse il momento più patetico e coinvolgente dell'opera, l'avviarsi al patibolo della regina ormai irrimediabilmente perduta. Vi era dunque in Italia nel secondo e nel terzo decennio dell'Ottocento una sorta di circuito testuale e rappresentativo diversificato e assai vario, che faceva sì che *Maria Stuarda* fosse, all'epoca in cui Donizetti decise di trarne il libretto per la propria nuova opera, un soggetto molto noto, non solo letto, ma rappresentato, cantato e danzato con una discreta frequenza sui palcoscenici della penisola. La tragedia divenne per certi versi uno dei testi paradigmatici della nuova sensibilità per il patetismo doloroso e l'afflato 'tragico' e grandioso di forte effetto, come testimonia ad esempio un passo di una lettera che Vincenzo Bellini scrisse a Giuditta Pasta il 3 novembre 1832, per comunicarle di aver convinto Felice Romani a mutare il soggetto della nuova opera che la vedeva protagonista da *Cristina di Svezia* a *Beatri-*

ce di Tenda: «l'ultima scena di tale argomento [è] similissima alla fine di *Maria Stuarda*, ove Romani può perfettamente copiare la scena di Schiller a voi tanto simpatica pel campo che presenta ad un'artista del vostro calibro»; ed è evidente che la grande cantante-attrice trovava nel finale schilleriano una sorta di archetipo di quell'«incedere verso la morte» – sublime e coinvolgente ad un tempo perché irreparabile, ma accettato dalla protagonista con superiore rassegnazione – che già aveva costituito l'acme drammatico dello scioglimento della *Norma*.

Nell'elaborazione operistica del soggetto schilleriano Donizetti e Giuseppe Bardari – il giovanissimo letterato che approntò il libretto sotto lo stretto controllo del compositore – si trovarono di fronte ad un testo estremamente complesso, fortemente connotato politicamente e quindi assai sospetto agli occhi dei censori partenopei che avrebbero dovuto approvare il libretto (e che infatti poi lo respinsero, nonostante le radicali modifiche apportate da Bardari rispetto alla fonte letteraria), e per non pochi aspetti inadatto alle necessità melodrammatiche: esso andava quindi fortemente ridotto e per molti versi riorientato nella struttura drammatica e nei contenuti.

Nella tragedia schilleriana l'essenza dell'azione consiste nella peripezia del destino di Maria, nell'evolversi del grumo conflittuale che sottende alla decisione di Elisabetta di autorizzare o meno la sua condanna a morte: come scriveva l'autore a Goethe «già nelle prime scene si vede incombente la tragedia e, mentre l'azione sembra allontanarsi dalla catastrofe, vi si è condotti sempre più vicino».

Ma è proprio nelle vicende di una decisione fatale che si gioca il contenuto intrinsecamente politico della tragedia, il rapporto dialettico tra istanza etica e ragion di stato: nei cinque atti della *Stuarda*, concepita e scritta tra il 1799 e il 1800, Schiller riesce a indagare con mezzi precipuamente teatrali alcuni nodi ideali di fondamentale importanza negli anni immediatamente successivi al collasso dei fondamenti istituzionali dell'*ancien régime* e dell'assetto politico basato sulla figura del monarca assoluto: la natura e la legittimità della sovranità, il nesso tra decisione e responsabilità politica, il rapporto tra il fondamento giuridico del potere assolutistico e lo spazio di eccezione nel quale tale fondamento è sospeso e negato, il conflitto tra il soggetto sottoposto alla violenza del potere e la scelta morale operata dallo stesso soggetto di non piegarsi a tale violenza. Detto complesso intersecarsi di istanze e di conflitti politici si sviluppa nell'ambito di una dialettica tragica in cui sono irretite le due regine, rappresentanti di due poli ideologici ed umani inconciliabili, che proprio quando nel colloquio del terzo atto

paiono sul punto di giungere ad un compromesso salvifico, precipitano invece verso l'irredimibile antagonismo che porterà alla catastrofe finale.

La combattutissima decisione di condannare a morte Maria Stuarda è quindi il punto di partenza e di arrivo di un fitto intreccio di relazioni e accadimenti, di una trama in cui si trovano irretiti i personaggi e che progressivamente rivela l'insostenibilità etica – cara allo Schiller filosofo – dei meccanismi politici su cui si reggeva il potere assolutistico dell'*ancien régime*.

Ovviamente la complessità ideale della tragedia di Schiller – che si realizza sempre all'interno e grazie a meccanismi drammatici assai efficaci, e che quindi non si sovrappone ad essi come *logos* superimposto – non poteva essere riproposta nell'ambito dei canoni e delle convenzioni dell'opera italiana dell'Ottocento. Ciononostante la *Stuarda* si prestava ad una riduzione librettistica grazie alla sua efficacissima teatralità e alla presenza di scene assai adatte alle necessità dell'operista, bisognoso sia di situazioni a carattere lirico, sia di situazioni forti, pateticamente intense e che già in sé avessero un elemento melodrammatico, inteso come categoria teatral-spettacolare in origine propria del *mélodrame* parigino, e poi ingrediente fondamentale di gran parte del teatro romantico, musicale e di prosa, dell'Ottocento.

Nell'approntare il testo operistico Donizetti e Bardari ridussero drasticamente il complesso intreccio schilleriano, lavorando sulla citata traduzione in endecasillabi di Maffei, come provano non poche parentele lessicali che intercorrono tra tragedia e libretto. Si confronti ad esempio nei due testi il momento fatale del colloquio tra le regine:

Schiller-Maffei, III, 4

MARIA

Figlia d'Anna Bolena, ereditata
L'onestà tu non hai. Note già sono
Quelle caste virtù che sotto il ceppo
L'adultera tua madre hanno tradotta. [...]
Il trono d'Inghilterra è profanato
D'una bastarda!

Donizetti-Bardari, I, 9 [Finale I]

MARIA

Figlia impura di Bolena
Parli tu di disonore?
Meretrice, indegna, oscena,
In te cada il mio rossore.
Profanato è il soglio inglese,
Vil bastarda, dal tuo piè.

Ovviamente dal punto di vista operistico non era tanto importante la fedeltà alla fonte – tra l'altro in questo caso assolutamente problematica – quanto il poter estrarre da essa un intreccio e taluni conflitti affettivi da rielaborare in modo che fossero compatibili con la drammaturgia del genere, basata sulla successione di numeri musicali segmentati al loro interno secondo convenzioni dinamiche estremamente tenaci ed efficaci, e su una precisa gerarchizzazione e tipizzazione dei ruoli vocali.

Donizetti e Bardari decisero, onde sveltire l'intreccio, di eliminare la congiura ordita per liberare Maria – elemento che avrebbe inoltre creato certamente dei seri problemi con la censura – e di conseguenza cassarono il primo atto della tragedia nel quale tale congiura ha inizio. Quell'aspetto dell'intreccio, assieme all'incertezza di Elisabetta nell'ordinare l'esecuzione, costituisce uno dei due piani fondamentali dell'azione schilleriana, che, confluggendo tra loro, portano verso la conclusione preannunciata, ma continuamente messa in forse dal succedersi degli eventi. Eliminando la congiura, l'azione si semplifica radicalmente e diverso appare il significato drammatico dell'intreccio.

L'azione del libretto, scarnificata rispetto a quella schilleriana, si organizza attorno ad alcuni momenti patetici fondamentali della *pièce* originale: l'incertezza e nel contempo l'incombere dell'esecuzione di Maria, il tentativo di salvarla compiuto da Leicester, il colloquio-sfida tra le due regine, la firma della condanna, la purificazione-confessione e il martirio finale della regina prigioniera. Anche la complessità dei conflitti tra i personaggi viene ricondotta ad una immediatezza più funzionale e vicina alle convenzioni dell'opera romantica italiana: ne risulta accentuata la gelosia di Elisabetta verso Leicester, nell'originale appena accennata, scompare il personaggio di Mortimer (fautore dell'intrigo della congiura e preda di un *amour fou* per Maria), e il sentimento amoroso di Leicester per la Stuarda viene depurato da ogni ambigua doppiezza; infine anche il finale della tragedia viene sostanzialmente mutato nella riduzione operata da Bardari e Donizetti. Ed è proprio una lettura comparata di tale finale che ci fornisce un esempio significativo di come nel libretto operistico la condensazione e il riadattamento della fonte originale abbiano dato luogo ad un sostanziale riorientamento del contenuto drammatico.

In Schiller l'ultimo atto è suddiviso in due parti in un certo senso speculari: nelle scene 1-10 si susseguono l'arrivo nel carcere di Maria del suo fedele maggiordomo e correligionario Melvil, la confessione della regina affidata allo stesso Melvil, rivelatosi sacerdote in incognito, l'accoglimento delle ultime volontà della condannata, l'amaro e beffardo ultimo saluto di Maria a Leicester, ed infine l'esecuzione. Nelle successive ultime quattro scene della tragedia l'azione si focalizza su Elisabetta che attende la notizia dell'avvenuta esecuzione, dilaniata dal timore che la propria decisione provochi, invece dello sperato trionfo, la sua rovina politica.

Tale rappresentazione conflittuale del diverso agire e sentire delle due regine nel momento supremo del dramma, disvela l'interdipendenza dialettica

che in virtù di tale momento unisce il loro opposto destino, e suggella così la sostanza tragica dell'azione.

Maria accetta la morte frutto di una condanna ingiusta, e nel contempo afferma la propria superiorità morale nei confronti di Elisabetta poiché durante la scena della confessione, in un vero e proprio *coup de théâtre*, nega di aver partecipato al complotto per rovesciare Elisabetta, imputazione sulla quale si basa la sua condanna a morte, ma ammette di essere stata complice dell'assassinio del marito e di averne sposato il carnefice. Ella dunque *in limine mortis* ascende da uno stato di colpa e di abiezione alla riconquista della legge morale, perché ha resistito alla violenza dell'ingiustizia, rifiutando nel colloquio con Elisabetta di barattare la salvezza con la perdita della propria umanità (umanità che lo Schiller filosofo identifica con la capacità di «reclamare il diritto a non subire violenza alcuna»), e nel contempo con quell'atto ha deciso consciamente di espiare con la morte il proprio atto malvagio.

Dialetticamente speculare a quello di Maria è il percorso etico di Elisabetta: partita da un'istanza legittima – preservare il proprio regno dalle trame di chi voleva rovesciarlo con la violenza – ella si trova di fronte ad un'insanabile contraddizione tra etica e ragion di stato. Quest'ultima rende inevitabile che si elimini Maria – principale simbolo politico del partito filocattolico che vuole detronizzare Elisabetta – mentre la regola morale fondante del vivere collettivo impedisce che tale atto possa avvenire se non vi è una colpa e quindi un fondamento giuridico che lo giustifichi. Elisabetta supera la contraddizione costruendo con la frode tale fondamento, e la decisione di dar corso all'esecuzione della sentenza rende palese che la sovrana ha sacrificato l'etica alle istanze dell'azione politica, determinando di conseguenza il degrado di quest'ultima a mero arbitrio e a violenza senza diritto. Infatti quando nel finale Elisabetta apprende che uno degli accusatori ha confessato di aver testimoniato il falso contro Maria, ella addossa la responsabilità dell'esecuzione capitale al suddito che, obbedendole, l'aveva resa esecutiva, cercando così di evitare che si riveli al mondo come la salvezza politica della propria sovranità abbia determinato la distruzione del fondamento etico che tale sovranità doveva proteggere.

Nel finale della tragedia dunque, mentre Maria ascende ritrovando in sé la legge morale e sopra di sé l'eterno cielo stellato, Elisabetta irreparabilmente precipita lì ove la politica si tramuta in arbitrio e macchia di sangue la propria storia.

Donizetti e Bardari, avendo eliminato la congiura contro Elisabetta e di fatto quasi tutti i riferimenti politici della fonte, non potevano riproporre la

complessa trama dialettica imperniata sul destino delle due regine che corona il finale schilleriano, e optarono invece per la focalizzazione drammatica sul patetismo della morte dell'eroina eponima. Eliminata la presenza di Elisabetta perché incongrua con le trasformazioni attuate nel libretto rispetto alla fonte, di fatto il finale dell'opera si riduce alla prima parte dell'ultimo atto della tragedia, e diviene un lungo 'andare verso la morte' della condannata che si snoda dal coro, scena e preghiera «Vedeste? Vedemmo...», «Deh! Tu di un'umile preghiera», sino all'aria conclusiva «È già vicino del tuo morir l'istante [...] Di un cor che muore reca il perdono».

Poiché nell'opera la scena della confessione che precede il finale – nel duetto tra Maria e Talbot – non ripropone il drammatico nodo morale rappresentato nell'originale, la fine di Maria non è più il frutto di una dialettica tragica ove la vittima supera la propria colpa, ma solo l'ultimo atto di un'ingiusta persecuzione. La Stuarda donizettiana si trasforma così da sovrana che dall'abiezione del delitto approda alla purificazione della resistenza morale alla violenza inflittale, a croina ingiustamente vessata, che soccombe alle forze che ne vogliono la distruzione. Ella inoltre, a differenza della Stuarda schilleriana, subisce la propria sorte senza avere un ruolo veramente attivo, salvo che nel colloquio del finale primo, negli eventi che segnano la propria rovina.

Donizetti quindi sostituisce alla dialettica tragica che si manifesta nel finale originale, la prolungata e accentuata drammatizzazione del momento patetico, quel patetico che Schiller definiva come «un'intensa rappresentazione della sofferenza» del personaggio sulla scena, al quale, secondo il letterato tedesco, doveva far seguito l'approdo del dramma alla dimensione del sublime kantianamente inteso, ove il soggetto riesce ad affermare la propria libertà ed indipendenza morale anche se oppresso da quella sofferenza.

La manifestazione musical-teatrale del pathos doloroso privilegiata da Donizetti realizza quindi, ampliandone l'effetto, solo il primo dei due stadi del pensiero drammatico di Schiller: scopo dell'operista è infatti provocare un profondo coinvolgimento emotivo da parte dello spettatore, facendo sì che egli compatisca con Maria e si immedesimi nel suo destino, ritenendola innocente e ingiustamente vessata. Tale scelta, lungi dal privilegiare unicamente una catena di 'effetti senza causa', appartiene invece al paradigma fondamentale della drammaturgia e romantica, che pone in primo piano il divampare dei conflitti tra i personaggi e i mutamenti affettivi che tali conflitti generano in loro, piuttosto che l'aspetto morale che la rappresentazione del patetico può rivelare allo spettatore.

La *Stuarda* donizettiana dissolve in gran parte la complessa meditazione politica e morale schilleriana, ma nel contempo propone, al pari di tante altre opere romantiche, un contenuto che segnala una nuova *Stimmung* esistenziale ed ideologica: nel melodramma l'impossibilità della protagonista di sfuggire ad un destino avverso e irredimibile e la sofferenza che ne consegue sono specchio di una condizione umana, tipica della modernità, ove l'individuo è 'gettato' nel mondo che gli si oppone in una frattura ormai insanabile. Di tale frattura la musica drammatica ha il potere di rappresentare e consegnare a chi ascolta le peripezie affettive più profonde e incoercibili.



* Paolo Cecchi insegna Storia della musica presso il Conservatorio di Novara e Storia dell'impresariato operistico presso l'Università di Venezia. Ha al suo attivo una serie di saggi sull'opera italiana dell'Ottocento e sul madrigale e la teoria musicale del

XVI secolo. Attualmente ha in corso la cura del volume miscellaneo *Il teatro musicale di Bruno Maderna* e, in collaborazione con Luca Zoppelli, degli atti del convegno internazionale di studi *Gaetano Donizetti e il teatro musicale europeo*.

I LUOGHI DI MARIA STUARDA

di

Susanna Franchi*

Secondo l'Ufficio del Turismo Scozzese è ai primi posti tra i luoghi più visitati dai turisti. C'è sicuramente un che di macabro, ma per chi conosca anche solo un po' la storia di Maria Stuarda e si trovi in Scozia, il luogo da visitare è il Palazzo di Holyrood a Edimburgo. Lì Maria Stuarda visse per diciassette anni, lì venne assassinato il suo segretario, il piemontese (di Pancalieri) David Rizzio (e la stanza del delitto è appunto la più visitata).

La storia di Maria Stuarda ad Edimburgo, cioè nel periodo che precede le vicende narrate nell'opera di Donizetti, sta tutta racchiusa in un miglio: il Royal Mile, appunto, ovvero la strada che collega il Castello di Edimburgo (a 155 metri sul livello del mare), dove nel 1566 diede alla luce Giacomo VI, al Palazzo di Holyrood dove visse dal 1561 al 1577.

Ancora oggi, quando la Regina Elisabetta va ad Edimburgo, la sua residenza è proprio Holyroodhouse, ed in quei giorni, ovviamente, il castello è chiuso al pubblico. La visita guidata comincia nell'ampio cortile e prevede poi l'accesso alla parte più antica: la torre, costruita nel 1529, dove abitò Maria Stuarda. Era proprio nella stanza in cima alla torre quella sera del 9 marzo 1566 quando Rizzio viene ucciso.

Rizzio 'l'italiano' è un giovane piccolo e bruno, giunto in Scozia al seguito dell'ambasciatore di Savoia e assunto come basso nel coro della Regina con uno stipendio di sessantacinque sterline. È un uomo colto, conosce il latino e il francese. Maria è sposata con Darnley e Rizzio, abile e scaltro, diventa poco a poco il suo confidente e il suo segretario. La Regina lo riceve spesso nei suoi appartamenti, anche a notte fonda, e qualcuno comincia a sospettare che sia anche l'amante di Maria; qualcuno a corte non ama lo smisurato potere che ha quel giovane straniero e così viene ordita una congiura per eliminarlo. Ne è al corrente lo stesso Darnley che dà il suo parere favorevole, ormai certo «che a lui sia stato fatto l'affronto più grande che possa toccare a un uomo». Persino Elisabetta, a Londra, sa che Rizzio verrà ucciso; solo Maria ignora ciò che sta per accadere.

Quella sera del 9 febbraio nella stanza della regina in cima alla torre oltre a Rizzio ci sono altri cortigiani che suonano e scherzano con la regina. Dalla

scala che dà accesso ai suoi appartamenti arriva anche Darnley. Si unisce al gruppo come se fosse una serata qualsiasi e invece, poco dopo, dalla stessa scala arrivano i congiurati. Rizzio capisce che è lui la vittima designata, la Regina cerca di intercedere per lui, ma Ruthven getta un laccio intorno al collo del povero segretario. Darnley nega di essere coinvolto nella faccenda e Rizzio, disperato, si getta ai piedi della Regina, che è al sesto mese di gravidanza. Invano Maria cerca di difenderlo, Rizzio è trascinato a forza giù dalle scale e ucciso con cinquanta pugnalate, quindi il suo corpo viene gettato nel cortile.

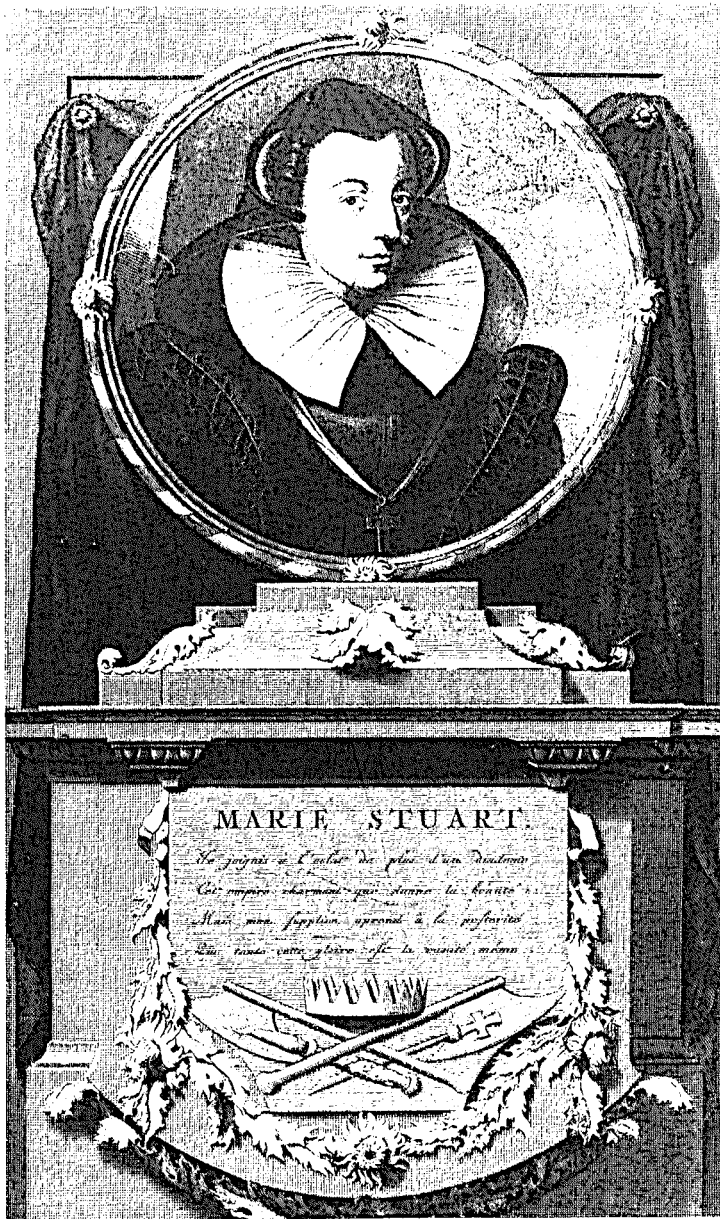
Oggi al fondo delle scale che portavano all'appartamento della Regina c'è un tappeto, recintato da un pesante cordone, e la guida non mancherà di farvi notare una certa ombra che si distingue a mala pena sul disegno arabescato: è il sangue di Rizzio? Poi si passa nella Picture Gallery: lì Maria Stuarda sposò il suo terzo marito, Bothwell. Ma Rizzio fu veramente il suo amante? (Ci fu persino chi scrisse che il bambino che Maria portava in grembo fosse suo). Gli storici non sono mai riusciti ad affermarlo con certezza.

Uscendo dalla visita al Castello vi troverete tra le rovine dell'Abbazia di Holyrood, in cui Maria Stuarda sposò il suo secondo marito, Lord Darnley. Oggi è un luogo di grande fascino: una chiesa senza tetto, completamente immersa nel verde del parco. La visitò anche Felix Mendelssohn Bartholdy il 28 luglio del 1829 e da quel luogo, oltre che dai romanzi di Walter Scott, gli venne l'idea di comporre la sua *Terza sinfonia*, detta appunto 'Scozzese'.



* Susanna Franchi si è laureata con Guido Davico Bonino con una tesi sui libretti di Luigi Illica. È redattrice del «Giornale della Musica», collabora con «La Repubblica» e la Rai, come conduttrice di programmi

su Radiotre e come consulente per la programmazione musicale di RaiSat 1. Ha scritto saggi e voci di enciclopedie per le case editrici De Agostini, Studio Tesi, Einaudi, Baldini & Castoldi.



Adriaen van der Werff (1659-1722), *Marie Stuart*. Incisione di Pieter Gunst (1659-1724). Milano, Raccolta di Stampe A. Bertarelli.



Maria Stuart. Incisione di Johan Alexander Böner (1647-1720). Milano, Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

RAGIONAMENTI SUL CANTO

di

Sergio Durante*

REGINE DI CUORI

Dal punto di vista di un discorso sul canto *Maria Stuarda* pone alcuni problemi particolari entro la produzione donizettiana. Se è vero, come osserva Philip Gossett, che l'opera può essere raggruppata con i quattro titoli che indagano le personalità e le passioni della Corte rinascimentale inglese (gli altri sono *Il castello di Kenilworth* del 1829, *l'Anna Bolena* del 1830 ed *il Roberto Devereux* del 1837) è anche vero che fa caso a sé per la sfortuna sulle scene contemporanee, dovuta come è noto a problemi di censura a Napoli nel 1834 e successivamente a Milano. D'altro canto anche il libretto è un caso particolare, essendo stato scritto dallo sconosciuto esordiente Giuseppe Bardari; si suppone che la circostanza abbia dato spazio ad interventi di Donizetti stesso – che comunque non hanno risolto certe debolezze di versificazione come pure di intreccio. Queste circostanze hanno implicato da un lato la trasmissione di buona parte della musica attraverso riciclaggi immediati (*Buondelmonte*, 1834) o più remoti (*La Favorite*, 1840); dall'altro, per quanto ci riguarda più direttamente, l'assenza di una tradizione esecutiva comparabile a quella dei titoli donizettiani rimasti ininterrottamente nel repertorio. Le stesse numerose incertezze circa la costituzione del testo-partitura fanno sì che, a dispetto della preparazione di un'edizione basata sul ritrovato autografo in occasione dell'edizione di Bergamo del 1989 (testo non generalmente accessibile), l'esatta conformazione dei ruoli vocali è essa stessa in dubbio. Per essere più chiari, quanto si trova scritto negli spartiti per canto e piano di derivazione ottocentesca non corrisponde affatto a quanto si ascolta nelle edizioni discografiche, sicché il profilo vocale di personaggi fondamentali oscilla fra 'modulazioni' (per non dire deformazioni) piuttosto sensibili.

Queste possono essere considerate (e sono) delle circostanze fastidiose ma, volendone apprezzare il lato positivo, ci aiutano anche a capire fino a che punto si possa spingere legittimamente un discorso sul canto a proposito di un autore come Donizetti, che necessita in massimo grado di studi testuali seri. *Maria Stuarda* offre d'altronde suggestioni particolarmente vive rispetto alla comprensione dei personaggi femminili nel melodramma romantico.

Abbiamo a che fare cioè con caratteri sui quali si possono mettere a confronto le nozioni di 'regalità' da un lato e di 'femminilità' dall'altro. (In tal senso l'opera può essere legittimamente accostata alla sorella più nota, l'*Anna Bolena*, uno dei titoli donizettiani di maggior fortuna, individuato come elemento decisivo nella maturazione artistica del compositore).

Ma è necessario porre qualche premessa. Con il terzo decennio dell'Ottocento si entra nel vivo di un periodo tanto ricco di opere straordinarie (sia quelle rimaste nel repertorio sia quante, *Stuarda* in testa, che vi hanno fatto un benvenuto ritorno), quanto enigmatico rispetto all'evoluzione vocale o, per meglio dire, agli accadimenti del canto teatrale. Il termine 'evoluzione' è forse necessario ma certamente sospetto perché porta con sé implicazioni più o meno volontarie e però sempre gravi di conseguenze: la prima è semplicemente che sia possibile riconoscere un ordine, una direzione generale, ad una miriade di avvenimenti distinti (come l'incontrarsi ed il combinarsi di esperienze individuali di interpreti, autori, impresari, a loro volta collegate ad un passato formativo, a sensibilità, preferenze, opportunità professionali); la seconda è che ad una tale 'direzionalità' sia anche possibile dare un nome individuando il significato di un sottoinsieme particolare della storia del gusto: il gusto per la voce. Ebbene, se Georges Duby ha parlato della 'Storia' come di un sogno, vien da pensare che un'ipotesi di lavoro sui mutamenti del gusto canoro fra il 1830 ed il 1850 sia un borgesiano sogno dentro al sogno di un altro sogno. Eppure, per paradossale che possa apparire, l'impresa è stata tentata ed ha anche dato dei frutti: difficile dire fino a che punto corrispondenti ad una realtà esistita ma certo efficaci nel disegnare la geografia delle conoscenze presenti: parlare di 'vocalità' ottocentesca oggi è non solo comune ma a quanto pare inevitabile. È vero d'altra parte che nel torno di una ventina d'anni si consumò un passaggio fra una vocalità di discendenza settecentesca (il cosiddetto 'bel canto?') ed una nuova (romantica?) i cui esiti sarebbero maturati più avanti negli estremi del 'verismo' tardo-ottocentesco. In questo processo, forse solamente presunto ma del quale dovremo pur ammettere che sia esistito qualcosa di verificabile, l'opera teatrale di Donizetti gioca a quanto pare un ruolo importante, in quanto segna (o accompagna, o subisce) un *clinamen* epocale (se non una intenzionale rivoluzione).

Conviene intanto osservare come certi termini entrati nell'uso portino con sé una pregiudiziale 'ideologica': ci si riferisce alla 'vocalità' di un compositore ma sarebbe più giusto parlare della sua 'scrittura vocale'. La 'vocalità' ha piuttosto a che fare con la dimensione performativa e consta di aspetti (fonico-

timbrici, articolatori ed insieme scenico-interpretativi) che vanno ben oltre le possibilità di trasmissione della grafia musicale (inoltre, dal momento che il termine non esisteva affatto nel secolo scorso, non sarebbe meglio parlare semplicemente di 'canto'?). È vero che la scrittura musicale sta in rapporto col canto in modo più o meno mediato, ma questo nella sua dimensione essenziale (quella performativa appunto) ci è pressoché ignoto per quanto riguarda gli antichi interpreti di Donizetti. È vero che dei pallidi riflessi vengono pur riportati dalle fonti scritte (recensioni, trattati, memorie) ma spesso non si riflette sul fatto che una recensione giornalistica o una lettera erano piuttosto scritte per 'creare' un'opinione pubblica che per descrivere scrupolosamente un fatto. A questo proposito ricerche recenti hanno riservato interessanti, se non del tutto inaspettate, sorprese. È stato citato all'infinito l'episodio della reinterpretazione da parte di Gilbert Duprez (a Parigi nel 1837 ma già prima in Italia) del *Do* scritto da Rossini nel *Guillaume Tell* per l'esecuzione 'in falsetto' di Adolphe Nourrit. Secondo una persuasione più diffusa, rinunciando alla tecnica del cosiddetto 'passaggio di registro' Duprez avrebbe proposto un tipo di esecuzione ed una tecnica che apparve originale ed appropriata ad un'espressione più 'vera' ed intensa, divenendo caposcuola di una tendenza che si diffuse rapidamente (e l'episodio avrebbe rilevanza in quanto questo cantante lavorò ripetutamente con Donizetti). In realtà gli studi recenti di Marco Beghelli hanno dimostrato convincentemente che l'importanza di quell'episodio è stata sopravvalutata e che, mentre da un lato il 'passaggio di registro' rimase una costituente fondamentale della didattica ottocentesca, dall'altro la stessa tecnica ed interpretazione del Duprez si valeva di risorse più articolate e collegate con la tradizione. Se dobbiamo rinunciare ad identificare ingenuamente in un singolo fatto o un singolo personaggio il motore di un mutamento, dovremo anche accettare la possibilità che il cambiamento di gusto, di tecnica, di estetica che interviene fra l'inizio del secolo e, poniamo, il culmine della fortuna verdiana, sia da intendere come un fenomeno di lungo periodo nel quale il contributo 'collettivo' (o in quanto collettivo) prevale sulle singole volontà individuali (siano esse da localizzare nell'azione del compositore o dell'esecutore). In una prospettiva di questo genere, se tutto cambia gradualmente, è pur vero che niente cambia in una sola direzione e che, nel nostro caso specifico, il contributo di Donizetti (spesso interpretato come figura-ponte) va esso stesso in direzioni non univoche, che dipenderanno dall'incontro con cantanti diversi ma anche da percorsi drammaturgico-musicali rispetto ai quali il canto non è sempre e necessariamente la chiave di volta interpretativa.

D'altra parte, mentre nei trattati di canto del tempo viene frequentemente denunciata una perdita di capacità tecnica generale, dovremmo interpretare l'esistenza di una tale critica, osservava già Rodolfo Celletti, come segno dell'affermarsi di tecniche e punti di vista originali e non ancora codificati; non a caso, i critici più incattiviti sono gli italoфиli all'estero come Friedrich Mannstein, in effetti tagliati fuori dalle correnti vive del rinnovamento. Bisogna poi mettere nel conto la scontata apologia del tempo andato, riconoscendo infine che mai alcun compositore, anche fra quelli bersagliati come fautori del corrotto gusto moderno – Bellini e Donizetti inclusi – avrebbe sottoscritto l'idea di un allontanamento dalla buona tradizione tecnica del passato. Nel numero dei fatti verificabili bisogna includere la grande fioritura nell'Ottocento musicale delle pubblicazioni riguardanti il canto (magari diseguali quanto a lucidità) e la nascita come genere del 'trattato', cioè a dire un tipo di compendio che si proponeva di affrontare sistematicamente (talvolta con ambizioni 'scientifiche') ogni aspetto della disciplina. Al confronto, i maggiori libri sul canto apparsi nel secolo precedente (Dalle *Opinioni de' cantori antichi e moderni* del Tosi alle *Riflessioni pratiche sul canto figurato* di Mancini) si rivelano fin dal titolo come ibridazioni fra saggismo para-letterario, schizzo storico e trattato propriamente detto.

Quello che si riscontra nella documentazione musicale, al di là delle generalizzazioni, è in effetti la diminuzione progressiva della 'quantità' di ornamentazione che caratterizzava le partiture dei decenni precedenti: dalle caratteristiche vocalizzazioni di Rossini e dei suoi immediati epigoni, stese in modo relativamente omogeneo (e però arguto e variato) lungo una frase regolare (cioè prevedibile quanto a struttura), si passa ad un uso meno pervasivo e concentrato nelle zone pre-cadenziali, oltreché naturalmente nelle sezioni libere successive alle fermate (sempre più spesso scritte per esteso dal compositore, ma mai precluse all'intervento proprio del cantante). Più importante e nuovo rispetto al corso 'lungo' della storia operistica è il distinguersi dell'esecuzione maschile da quella femminile; quest'ultima è caratterizzata da una permanenza molto più sensibile, anche se non esclusiva, dell'elemento decorativo. In ogni caso sembra trattarsi, benché nessuno possa dire di conoscere minutamente tutte le fonti pertinenti, di una tendenza comune ai compositori dell'epoca. Qualcosa di più particolare rispetto all'elemento performativo è emerso dagli studi recenti sulle carte del maestro di Donizetti, Giovanni Simone Mayr. Una serie di appunti dedicati alla teoria musicale pubblicati da Francesco Bellotto (e databili fra il 1828 ed il 1830) testimoniano gli usi di scrittura del maestro bavarese, che in buona misura avranno corrisposto a

quelli dell'ormai emancipato allievo. Oltre ad essere fondamentali per la corretta comprensione dei segni espressivi donizettiani, gli appunti di Mayr restituiscono una 'geografia mentale' relativa all'ornamentazione e in parte anche al trattamento del suono. Emerge per esempio un'attenzione ai dettagli che è del tutto in contrasto con l'idea di un Donizetti frettoloso ed impreciso nella stesura delle proprie partiture. Sarà piuttosto vero che questa immeritata reputazione (alla quale ha contribuito fin troppo il racconto del giovane Wagner, frustrato 'riduttore' di Donizetti a Parigi), ha avallato la leggerezza con la quale si vanno affrontando testi che, se sacri non sono, meritano però la considerazione più scrupolosa. Sono particolarmente interessanti, perché appunto sconfessano l'idea di un mutamento repentino e monodirezionale del gusto, certe permanenze settecentesche come la 'messa di voce' (Mayr si riferisce però al solo tipo che nel Settecento si sarebbe detto 'messa di voce doppia', cioè con crescendo e diminuendo) o l'uso della parola 'vibrare' con un significato affatto diverso dall'attuale e corrispondente a quello del Mancini (*grosso modo* sinonimo di 'percuotere' e non di 'agitare'). Anche se non avremo mai una esatta restituzione del senso originale, è tutt'altro che inutile scorrere la lista di parole che servono per descrivere le qualità dei suoni (ed i loro 'contrari'). Si noterà che mentre alcuni termini restano riconoscibili nell'uso linguistico attuale, altri rivelano degli spostamenti semantici interessanti. Per Mayr i suoni musicali possono dunque essere:

dolci vs. pastosi
 chiari vs. cupi
 rotondi vs. deboli
 pieni vs. sottili
 sonori vs. esili
 arditi vs. molli
 vibrati vs. aggraziati
 brillanti vs. velati
 insinuanti vs. monotoni

distinti vs. confusi
 pronunziati vs. ritenuti
 flessibili vs. duri
 sforzati vs. spontanei
 agili vs. lenti
 sostenuti vs. tremolanti
 fermi vs. vacillanti
 ben articolato vs. stentati

Dal punto di vista del canto questo indica almeno cura del particolare minuto e dell'esecuzione artificiosa, talvolta impreziosita da abbellimenti che, sebbene possano apparire oggi trascurabili o cervellotici, portavano la distinzione di essere alla moda:

Vi ha un'altra appoggiatura detta doppia, la quale sarebbe però meglio caratterizzata col termine aspirata. Essa è al giorno d'oggi di moda e molto frequente. È questa un'appoggiatura lunga a cui s'aggiunge un'altra picciola nota più alta, sulla quale si ferma l'esecutore, passando all'altra con un picciolo distacco o aspirazione.

Se questi sono segni piuttosto chiari di una permanente attenzione per il canto in quanto *arte* in un ambiente prossimo a Donizetti, è innegabile che nel torno di due generazioni il tipo di prestazione del cantante-attore cambia sensibilmente. Ma la documentazione musicale è solo una faccia della medaglia e non dovremmo escludere che i fatti decisivi per la comprensione del processo stiano da un lato nel crescente interesse per la dimensione scenica, dall'altro – come ha ben individuato John Rosselli – nello sfruttamento intensivo al quale i cantanti (non diversamente dai compositori) erano sottoposti nell'era del trionfo del liberismo economico. I ritmi di composizione e il numero di opere che formavano il repertorio di un cantante primario (per non parlare del ritmo delle recite) raggiunse nell'Ottocento livelli impensabili cent'anni prima.

Se ed in che modo tutto ciò possa aver a che fare con una singola opera è naturalmente un'altra questione. Nella *Maria Stuarda* l'asse drammatico principale si regge sulle due donne (qui, diversamente dall'*Anna Bolena*, i personaggi maschili fiancheggiano l'azione più che produrla anche quando sono 'principali'). Come ha dimostrato Marcello Conati, la composizione della compagnia con due prime donne (soprani) aveva costituito fin verso il 1830 una ben consapevole strategia: la competizione di due voci (ed interpreti) pari costituiva un'attrattiva della stagione (a quel tipo di compagnia, che aveva avuto chiari benché sicuramente dimenticati precedenti nella Londra di Händel, sarebbe succeduta la compagnia 'alla moderna' fondata su soprano, tenore e baritono). Il confronto, che deve durare il più a lungo possibile, si svolge sia a distanza che direttamente nell'incontro-scontro al parco di Forteringa. Dal punto di vista delle circostanze materiali, Elisabetta è la figura dominante fin dall'inizio, non foss'altro perché tiene in proprio potere la Stuarda. È chiaro tuttavia che il contrasto, il dramma, trova spazio ad un livello diverso ed essenzialmente morale. In effetti, Elisabetta ha avuto ragione della rivale solo sul piano politico, mentre incombe su di lei la difficoltà, forse l'impossibilità, di accaparrarsi i cuori. Importante quanto esplicita è la gelosia dell'affetto dimostrato da Roberto Leicester per la rivale, ma non meno imbarazzante è l'atteggiamento dalla sua propria Corte con la richiesta corale di grazia per la prigioniera, sostenuta da Giorgio Talbot già nella scena iniziale. L'unica figura che senza esitazioni sostiene la necessità della morte di Maria è Guglielmo Cecil (ed i suoi argomenti si basano su ragioni di sicurezza nazionale più che sull'affetto per la sovrana). Dal punto di vista dell'intreccio il dramma, in quanto storico e destinato al finale tragico, si fonda sui possibili 'rallentamenti' di una conclusione

nota in partenza, sul *modo* cioè di arrivare alla fine. Ma dal punto di vista del canto, cioè dei personaggi che attraverso il canto si vogliono plasmare, resta un certo spazio d'azione, ridotto se si vuole ma non meno decisivo. Dato infatti per scontato che Maria trionferà a dispetto del suo annullamento fisico (sia nel confronto diretto a Forteringa che attraverso la catarsi finale della confessione a Talbot), di Elisabetta si possono sottolineare gli aspetti che più la differenziano da Maria, approssimandola ad un prototipo di 'cattiva' quasi caricaturale, o piuttosto se ne può proporre una lettura sottile, che sottolinei l'incertezza, la commozione ed anche le buone ragioni del personaggio. Secondo quest'ultima prospettiva diviene importante lasciare uno spazio di azione 'affettiva' e non solo politica ad Elisabetta. Anche le accuse a Maria durante il memorabile scontro vanno viste come un tentativo di aprire gli occhi a Leicester sulle scelleratezze della sua croina (nessuno in fondo è interamente 'buono'). È dunque il tentativo di mettere alla prova la propria capacità di sedurre i cuori (dei sudditi non meno che degli uomini) a motivare un prolungamento della vicenda, mentre la pura riduzione alla ragion di stato o ad una gelosia rabbiosa appiattisce il personaggio rischiando di trasformare Elisabetta in una perfida da cartone animato. Quanto alla regalità, non sarà inutile sottolineare come essa resti saldamente in controllo della regnante: non perde mai la dovuta compostezza, a fronte di una rivale agitata da passioni che prevalgono infine sul decoro (l'invettiva «Meretrice, indegna, oscena, [...] Profanato è il soglio inglese, / Vil bastarda, dal tuo piè» colla quale Maria mette all'angolo Elisabetta causò però anche la prima censura reale a Napoli nel 1834).

Dal punto di vista della scrittura vocale e della composizione Donizetti chiarisce bene quali siano i contorni dei suoi personaggi. La presentazione della Stuarda, in comunione con la natura e tutta improntata a nostalgia, delinea il suo carattere come 'positivo' o almeno meritevole della maggior compassione. Pochi dettagli bastano ad imprimere alla sua presenza un'aura che manca agli interventi di Elisabetta: nel larghetto «Da tutti abbandonata» un semplice cromatismo transitorio (mi bemolle - mi naturale - fa alla parola «abbandonata» e poi «desolata») e la geniale allusione alla tonalità lontana di fa maggiore dicono della Stuarda quello che il libretto solo non potrebbe esprimere: la capacità di compassione e di pentimento che in definitiva motiva la sua supremazia morale. Di fronte a momenti così preziosi è piuttosto filisteo voler determinare quale fra le due parti principali sia la più ornata e quindi rispondente al 'tipo' astratto dell'eroina romantica. Converrà piuttosto osservare il testo musicale, per esempio evitando di in-

tervenire sulla tessitura originale. Una nota edizione discografica, per molti aspetti eccellente, presenta una serie numerosa di 'puntature' (modificazioni della linea melodica originale) nei recitativi di Elisabetta, mirate ad abbassarne il registro, scurendone il timbro in molti punti-chiave: suonano quindi minacciose le prime parole rivolte a Leicester («Or io di te chiedea») e livide di gelosia quelle riferite a Maria («Tutti colei seduce»). Non è in questione la valentia dell'interprete (la brava Huguette Tourangeau) ma la costituzione del personaggio. Non dovrebbe preoccuparci solo il rispetto per una vera o presunta concezione 'originale' dell'autore (per conoscerla serve in primo luogo un testo attendibile), quanto lo spessore drammatico di una delle opere più belle del Donizetti maturo.



* Sergio Durante ha studiato al Conservatorio di Bologna, all'Università di Bologna e alla Harvard University dove ha svolto un dottorato in musicologia come borsista Fulbright. Dopo aver insegnato flauto per alcuni anni in Conservatorio è stato professore di Critica ed estetica musicale alla Scuola di paleografia e filologia musicale di Cremona (dal 1987) e di Filologia musicale all'Università di Padova (dal 1991). Ha

pubblicato numerosi saggi fra i quali si segnalano quello dedicato al cantante entro la *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Edt, Torino 1988. Più di recente, *Analysis and dramaturgy: reflections towards a theory of opera* (nel volume *Opera buffa in Mozart's Vienna*, Cambridge University Press, Cambridge 1997). Dirige dal 1986 il *Lessico italiano del canto* presso l'Università di Padova.

RITORNO DAL PASSATO
a cura di
Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone

OPERA PER PRIMEDONNE

Davvero singolare il destino riservato a *Maria Stuarda*. In primo luogo è un'opera che subì violenza fin dall'inizio, al punto da avere due distinte prime rappresentazioni: l'una, il 18 ottobre 1834, al San Carlo di Napoli (per il quale era stata scritta) come improbabile *Buondelmonte* (un ignobile 'pasticcio' con il libretto completamente trasformato per intervento della censura, e la musica mutilata e adattata); l'altra, il 30 dicembre 1835, alla Scala, protagonista Maria Malibran, con la restaurazione del libretto e della musica originali. In secondo luogo è un'opera che nei primi dieci anni di vita fu rappresentata, fra le maggiori città, soltanto a Milano (la citata Scala), Firenze (la Pergola), Bologna (il Corso), Venezia (la Fenice e poi il Malibran)¹, mentre dopo una sosta ventennale fu la volta delle sporadiche riprese al San Carlo nell'aprile 1865 e nel febbraio successivo, e al Comunale di Catania nell'aprile 1866². *Maria Stuarda* è l'opera infine che, dall'oblio totale in cui era caduta dopo la scomparsa dalle scene che si riteneva definitiva³, è improvvisamente risorta passando rapidamente ai primi posti della graduatoria dei melodrammi donizettiani 'ripescati', al punto da potersi ragionevolmente parlare di reimmisione nel repertorio.

Tutto è cominciato, sia pure in tono minore, il 12 ottobre 1958, protagonista una certa Dina Soresi. Il vero avvio, non soltanto di *Maria Stuarda* ma dell'intera operazione artistico-culturale denominata Donizetti-Renaissance, risale però alla mitica edizione del Maggio Fiorentino 1967, grande protagonista Leyla Gencer alla quale si oppone, in funzione di deuteragonista, la non meno splendida Shirley Verrett, autentica rivelazione.

Oltre un trentennio ci separa ormai da quella storica data, durante il quale il rilancio italiano di *Maria Stuarda* è divenuto un fatto compiuto. Esso va però diviso in due fasi nettamente separate. La prima, decisamente storica, arriva fino all'inizio degli anni Ottanta, ed è caratterizzata dal triplice approccio: ad alcuni grandi teatri, come l'Opera di Roma, la Scala, il Comunale di Bologna, il Regio di Torino (per la prima volta nella nostra città, ma con una mediocre edizione nel gennaio 1977), il Verdi di Trieste, il Bellini di Catania; all'area festivaliera, con le due re-

cite all'aperto al Palazzo Ducale di Martina Franca; ai teatri di provincia, con l'edizione itinerante (protagonista l'allora emergente Mara Zampieri) destinata a Bergamo (all'aperto in Piazza Cittadella), Treviso, Rovigo e Brescia.

La seconda fase, solo in piccola parte storicizzata e più attinente invece alla cronaca, prende avvio il 6 maggio 1988 al Petruzzelli di Bari con l'interessante e a suo modo suggestiva accoppiata Ricciarelli-Antonacci rispettivamente nelle parti di Maria ed Elisabetta. Dopo Bari è ancora la volta di Bergamo, poi di una visita nella provincia emiliana (Reggio Emilia e Piacenza), nonché delle rappresentazioni a Palermo, al Filarmonico di Verona, a Bologna, a Roma, e ora di nuovo a Torino (quarta città italiana a riprendere l'opera in questo dopoguerra)⁴.
(G. G.)



1 Cfr. Jeremy Commons, Patric Schmid e Don White, *19th Century Performances of «Maria Stuarda»*, in «The Donizetti Society Journal», n. 3 (1977), pp. 217-242.

2 Cfr. Fulvio Lo Presti, «Maria Stuarda» regna felicemente sulla renaissance donizettiana, in «The Donizetti Society Journal», n. 5 (1984), p. 225.

3 Essa è ignorata tanto dagli amplissimi e meticolosi *Annals of Opera* che Alfred Loewenberg pubblicò nel 1943, quanto dalle preziose schede storiche che figura-

no in appendice al volume *The World of Opera* di Wallace Brockway e Herbert Weinstock, la cui prima edizione inglese risale al 1963.

4 Non figura, in questo panorama, il San Carlo di Napoli, altrimenti benemerito nei confronti della Donizetti-Renaissance, che, piuttosto curiosamente, non ha finora ritenuto di prendere in considerazione l'opportunità di rimettere in scena l'opera nata proprio per le scene sancarlinae.

RITORNO DAL PASSATO

«MARIA STUARDA» IN ITALIA (1835-1999)

	Nel XIX secolo	Nel XX secolo
Milano	1835	1971
Reggio Emilia	1837	1990
Modena	1837	
Ferrara	1840	
Firenze	1840	1967
Ancona	1840	
Venezia	1840, 1846	
Bologna	1841	1976, 1994
Cuneo	1843 (?)	
Padova	1844	
Pesaro	1845	
Napoli	1865, 1866	
Catania	1866	1983
Bergamo		1958, 1981, 1989
Roma		1970, 1997
Torino		1977, 1999
Martina Franca		1979
Treviso		1981
Rovigo		1981
Brescia		1981
Trieste		1982
Bari		1988
Piacenza		1990
Palermo		1990
Verona		1992



Antonie van Dyck (1599-1641). *Maria Stuarda*. Incisione di Joannes Meyssens (1612-1670). 1650. Milano. Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

LIBRI E DISCHI

a cura di
Sergio Bestente

PROPOSTE DI LETTURA

Il testo piú ampio e aggiornato sulla vita e le opere di Donizetti è tuttora quello pubblicato nel 1982 dal musicologo americano William Ashbrook¹ e tradotto quattro anni dopo in italiano a cura di Fulvio Lo Presti; l'edizione italiana è suddivisa in due volumi, il primo dei quali è dedicato alla biografia del compositore, mentre il secondo all'analisi del suo percorso stilistico e a una serie di approfondite e pertinenti schede che prendono in esame singolarmente le sue opere. Tra i precedenti contributi sono ancora da segnalare quelli di Gaetano Zavardini² e Cuglielmo Barblan³, usciti contemporaneamente nel 1948, primo centenario della morte del compositore e data capitale per la sua recezione nel nostro secolo; il primo dei due testi contiene, tra l'altro, la selezione piú ampia di epistolario tuttora disponibile, mentre il secondo è stato recentemente ripubblicato con ampie aggiunte e aggiornamenti a cura di Bruno Zanolini⁴. In ambito americano si ricorda inoltre l'importante studio di Herbert Weinstock⁵ uscito a New York nel 1963.

Per quanto riguarda l'epistolario donizettiano, a complemento della raccolta compresa nel citato volume di Zavardini, si segnalano i quattro numeri di «Studi Donizettiani», pubblicati tra il 1962 e il 1988 dal Centro di Studi Donizettiani⁶. Tra i periodici espressamente dedicati allo studio del compositore riveste inoltre una certa importanza il bollettino pubblicato, senza regolari scadenze, dalla Donizetti Society di Londra (il «Donizetti Society Journal»⁷).

Per una aggiornata visione d'insieme è stata recentemente tradotta in italiano la voce dedicata a Donizetti dal dizionario inglese *The New Grove*⁸, a cura di tre tra i piú importanti storici di formazione anglosassone attivi nel campo del melodramma italiano; sul medesimo piano di alta divulgazione si segnalano inoltre il lavoro di Egidio Saracino⁹ compreso nella fortunata collana «Invito all'ascolto» dell'editore Mursia, e lo studio che Piero Mioli¹⁰ ha dedicato alle opere di Donizetti per la EDA di Torino. Per conoscere inoltre l'ambiente e le circostanze che hanno visto la nascita di *Maria Stuarda* e di diversi altri capolavori donizettiani, si potrà inoltre leggere il piacevole sag-

gio che il giornalista e scrittore di origine libanese Samy Fayad¹¹ ha dedicato ai soggiorni napoletani del compositore.

L'edizione critica della *Maria Stuarda*, uscita nel 1991 a cura di Anders Wiklund¹², fu il primo frutto della poderosa edizione critica delle opere di Donizetti (o per lo meno di una loro consistente scelta), varata alla fine degli anni Ottanta dall'editore Ricordi; la sua importanza risiede, oltre che nell'avere fornito un testo di riferimento per l'esecuzione, nell'autorevole apparato di note introduttive e di varianti che contiene: in esso viene finalmente messo ordine nell'ingarbugliata storia di edizioni e revisioni che l'opera ha subito negli anni. Il lettore che non volesse rinunciare a capire come nasce l'edizione critica di un melodramma ottocentesco senza inoltrarsi troppo nell'intricata selva della filologia musicale, può comunque far riferimento al più concentrato apparato della recente riduzione per canto e pianoforte¹³.

Vista la scarsità di studi complessivi, sempre maggiore importanza rivestono, accanto agli articoli pubblicati nelle riviste specializzate, le relazioni tenute dai maggiori studiosi del melodramma ottocentesco ai vari convegni che all'argomento vengono dedicati; su tale fronte sono da segnalare gli atti dei due convegni donizettiani tenuti a Bergamo nel 1975¹⁴ e nel 1992¹⁵. Con particolare riferimento alla *Maria Stuarda*, nel primo di essi è possibile leggere la relazione che Jeremy Commons¹⁶ tenne sul tema della censura napoletana e sui motivi che impedirono la rappresentazione della prima versione dell'opera, mentre nel secondo si trovano una comunicazione di Wiklund¹⁷ (il curatore dell'edizione critica) sulle vicende che portarono al ritrovamento del manoscritto autografo, e una sostanziosa relazione di Paolo Cecchi¹⁸ sul rapporto tra il libretto di Bardari e le sue fonti letterarie.

Per quanto riguarda la vocalità nell'opera di Donizetti è da ricordare l'ormai classico studio di Rodolfo Celletti sul belcanto (nel quale al compositore è dedicato l'ultimo capitolo: *Morte e risurrezione del belcanto*)¹⁹, o, più nello specifico, lo studio pubblicato dallo stesso Celletti su una prestigiosa rivista musicologica²⁰.

Un approfondimento sul rapporto testo-musica nel melodramma di Donizetti, con particolare attenzione alle strutture poetiche e della versificazione può essere trovato nello studio pubblicato da Friedrich Lippmann²¹ nel 1986, mentre infine i libretti utilizzati dal compositore bergamasco possono essere letti nella raccolta curata da Egidio Saracino²² per l'editore Garzanti (recentemente ristampata dalla Utet).

EDIZIONI DISCOGRAFICHE E PARERI DELLA CRITICA

Se si escludono le versioni non autorizzate e riprese dal vivo, nonché una versione cantata in lingua inglese (con Janet Baker, Rosalind Plowright e David Rendall diretti da Charles Mackerras, 2 CD EMI) sostanzialmente due sono le incisioni disponibili in commercio della *Maria Stuarda* di Donizetti. L'accostamento è reso particolarmente interessante dal fatto che mentre la più recente versione, diretta da Giuseppe Patanè, si basa sostanzialmente (pur con qualche piccola libertà) sulla versione napoletana dell'opera (1834), quella diretta da Bonyngé include invece alcune delle varianti che Donizetti apportò alla partitura per l'esecuzione milanese del 1835. Il direttore inglese ha tuttavia agito con grande libertà nei confronti del testo, trasportando verso il basso parte della musica scritta per il ruolo di Elisabetta e operando diversi tagli alla partitura (tra cui la spesso disprezzata Ouverture), tanto che sarebbe errato definire il risultato come 'versione Malibran', dal nome del grande soprano sulla cui voce Donizetti 'aggiustò' la linea vocale di Maria Stuarda. Entrambe le versioni suddividono l'opera in tre atti, rispetto ai due ristabiliti oggi dall'edizione critica.

Joan Sutherland (Maria Stuarda), Huguette Tourangeau (Elisabetta), Luciano Pavarotti (Leicester), Roger Soyer (Talbot), James Morris (Cecil), Margreta Elkins (Anna), coro e orchestra del Teatro Comunale di Bologna, dir. Richard Bonyngé (Decca, 2 CD). Registr. 1974.

Decisamente discordi sono i pareri della critica nei confronti dell'operazione di Bonyngé sul testo musicale dell'opera. Elvio Giudici (*L'Opera in CD e Video*, Il Saggiatore, Milano 1994) la definisce «una prassi d'impeccabile filologia non verso la scrittura quanto verso lo spirito dell'epoca», laddove John B. Steane («Gramophone», settembre 1990) si dimostra piuttosto perplesso; le ragioni di tale divergenza non sono tanto da cercare in un diverso rapporto con la filologia, quanto in una diversa visione del ruolo della Prima Donna, e del suo effettivo valore nella fattispecie. Se infatti lo scopo dell'operazione è quello di rendere il ruolo più adatto alle doti vocali di Joan Sutherland, ne consegue che una loro valutazione negativa giunge inevitabilmente ad inficiare l'operazione stessa. Scrive in proposito Steane: «Alla Sutherland basta eseguire un trillo, una veloce scala o sostenere un acuto purissimo che io subito mi scaldo per lei. Nel farlo cancello mentalmente metà dei suoi segni di incertezza della linea, opacità nelle vocali e monotonia del colore; ma anche così, l'altra metà rimane»; Giudici scrive invece che il timbro del grande so-

prano australiano aveva in quegli anni «acquistato maggior corposità al centro e perso quasi nulla né in luminosità né in forza di penetrazione degli acuti; inalterata la consueta morbidezza dell'emissione, sostenuta da un controllo superlativo delle modulazioni e delle legature». Dello stesso tenore è il parere di Sergio Segalini («Opéra International», n. 137, giugno 1990), per cui la tecnica «a tutta prova» della Sutherland «fa indubbe meraviglie più nella sua aria d'entrata e nella lunga scena finale che nel confronto con Elisabetta e nella confessione che apre il Terzo Atto». Anche riguardo alla forma vocale di Pavarotti, nonostante la sua interpretazione sia considerata unanimemente di altissimo livello, la critica ha formulato pareri discordi: per Giudici il tenore «gareggia in bravura nel duetto del second'atto, con una voce squillante, tenera, ricca di vibrazioni, con la sua tipica spontaneità espressiva veicolata dalla dizione superba». Scane parla invece di alcuni passaggi in cui la voce del tenore modenese mostra un'insolita tensione, pur senza specificare esattamente quali. Veramente unanime è invece il giudizio negativo nei confronti della Elisabetta di Huguette Tourangeau, su cui si riversano le aspre ironie di Segalini (che dopo averla definita «irresistibile sulla scena» ne giudica la prestazione registrata come una «caricatura di Bette Davis») e di Scane, per cui il suono grottesco di cui il mezzosoprano fa sfoggio «si ascolta affascinati e non senza divertimento»; più secco Giudici, per cui la voce della Tourangeau è semplicemente «insopportabile». La concordia si ristabilisce anche quando si tratta di lodare i complessi del teatro bolognese e la brillante e sensibile direzione di Bonynghe.

Edita Gruberova (Maria Stuarda), Agnes Baltsa (Elisabetta), Francisco Araiza (Leicester), Francesco Ellero d'Artegna (Talbot), Simone Alaimo (Cecil), Iris Vermillion (Anna), coro e orchestra della Radio Bavarese, dir. Giuseppe Patanè (Philips 2 CD). Registr. 1989.

Uno dei punti di forza di questa versione, ormai considerata come quella di riferimento (se non fosse altro per il testo più corretto e completo su cui si basa), è unanimemente considerata la direzione di Patanè, che sarebbe prematuramente scomparso pochi mesi dopo averla registrata. Rodolfo Celletti («CD Classica», n. 29, marzo 1990) la definisce «eccellente», e aggiunge: «Tempi esemplari; scansione, negli accompagnamenti più concitati, mordente ma non chiasosa; dinamica ricca e sempre adeguata alla situazione scenica e a quella vocale; ampio respiro; introduzioni strumentali eloquenti»; Giudici rincara la dose: «Poche direzioni donizettiane, in definitiva, dimostrano altrettanta raffinatezza musicale insieme a una vitalità teatrale così elettriz-

zante». La compagnia di canto riflette positivamente una guida tanto sicura, e l'interpretazione della Gruberova riceve parole d'elogio (se non talvolta entusiastiche) pressoché da ogni parte: per Giudici, se ella «non possiede la rigogliosa pienezza del registro centrale d'una Sutherland, vi supplisce con una maggiore ricchezza di chiaroscuri e di risvolti psicologici che caricano ogni parola di significato e d'emotività». Sia Celletti che Segalini («Opéra International», n. 135, aprile 1990) sottolineano però che, se la sua interpretazione è di straordinario effetto dove la parte richiede agilità, espressività e dolcezza, decisamente meno efficace si rivela invece «dove Donizetti richiederebbe qualche unghia da tigre» (Celletti): in tali frangenti, ancora secondo Celletti, la Gruberova «scantona un poco, trova la soluzione in qualche sussurro, rivela che l'aggressività non è tra le sue doti preclare», se non, addirittura, «affonda» (Segalini). Sia per Giudici che per Segalini e Celletti Agnes Baltsa si trova perfettamente a proprio agio nella tessitura da 'soprano corto' di Elisabetta, e «per una volta rinuncia alle sue tipiche esagitazioni – e al conseguente abuso del registro di petto – in favore d'un canto più sfumato, rattenuto». Più decisamente negativo è il giudizio su Francisco Araiza, che se per Celletti, nonostante la mancanza di fantasia nel fraseggio e la voce tendenzialmente impersonale «si impegna a fondo per essere espressivo e, qua e là, ci riesce», per Giudici «è piuttosto legnoso, monotono e chiuso in una correttezza esteriore che riduce ulteriormente la statura di un personaggio piccino già di suo». Simone Alaimo per Segalini impersona «il più nobile dei Cecil», parere sostanzialmente condiviso da gran parte della critica, mentre Ellero d'Artegna appare in maggiore difficoltà nei panni di Talbot.



- 1 William Ashbrook, *Donizetti. La vita*, Edt, Torino 1986; Id., *Donizetti. Le opere*, Edt, Torino 1987 (ed. originale: *Donizetti and His Operas*, Cambridge University Press, Cambridge 1982).
- 2 Gaetano Zavardini, *Donizetti, Vita - Musiche - Epistolario*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo 1948.
- 3 Guglielmo Barblan, *L'Opera di Donizetti nell'Età romantica*, Edizioni del Centenario (Banca Popolare di Bergamo), Bergamo 1948.
- 4 Guglielmo Barblan e Bruno Zanolini, *Gac-*

tano Donizetti. Vita e Opere di un musicista romantico, Società di Assicurazioni Liguria, Bergamo 1983.

- 5 Herbert Weinstock, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, Pantheon Books, New York 1963.
- 6 Pubblicati come appendice della rivista «Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai di Bergamo» i quattro volumi sono usciti rispettivamente nel 1962, 1972, 1978 e 1988.

- 7 Anche se non facilmente reperibile nelle biblioteche italiane, sono da segnalare in questa sede, se non altro per i due importanti articoli dedicati alla *Maria Stuarda* che uscirono nel numero del 1977: William Ashbrook, «*Maria Stuarda*: the Libretto, Its Source, the Historical Background and Variants», in «*Donizetti Society Journal*», 3, 1977, pp. 97-105, prima grande messa a punto delle scoperte sull'opera; Patric Schmid e Don White, *19th Century Performances of «Maria Stuarda»*, ivi, pp. 97-105, in cui viene raccontata l'accidentata carriera dell'opera nel secolo scorso.
- 8 Philip Gossett, Julian Budden e Friedrich Lippmann, *Rossini, Donizetti, Bellini*, Ricordi, Milano 1995 (ed. originale: *Rossini, Donizetti, Bellini. The New Grove's Masters of Opera*, 1980).
- 9 Egidio Saracino, *Invito all'ascolto di Gaetano Donizetti*, Mursia, Milano 1984.
- 10 Piero Mioli, *Donizetti. 70 melodrammi*, Eda, Torino 1988.
- 11 Samy Fayad, *Donizetti a Napoli (1822-1838)*, Arturo Berisio Editore, Napoli 1987.
- 12 *Maria Stuarda, Tragedia lirica in due atti di Giuseppe Bardari. Musica di Gaetano Donizetti*, edizione critica a cura di Anders Wiklund, Ricordi, Milano 1991.
- 13 *Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica di Anders Wiklund*, Ricordi, Milano 1998.
- 14 *Atti del I Convegno Internazionale di studi donizettiani. 22-28 Settembre 1975*, 2 voll., Azienda Autonoma di Turismo (distribuzione Ricordi), Bergamo 1983.
- 15 *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992*, a cura di Francesco Bellotto, Comune di Bergamo (distribuzione Ricordi), Bergamo 1993.
- 16 Jeremy Commons, *Un contributo ad uno studio su Donizetti e la censura napoletana*, in *Atti del I Convegno Internazionale di studi donizettiani* cit., pp. 65-106 (con la trascrizione della vivace discussione che seguì la relazione).
- 17 Anders Wiklund, *The Nydahl Collection of Stockholm and its Importance for Nineteenth-Century Opera*, in *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti* cit., pp. 69-75.
- 18 Paolo Cecchi, «*Per rendere il soggetto musicabile*»: il percorso fonte-libretto-partitura in *Maria Stuarda* e in *Marino Faliero*, in *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti* cit., pp. 229-277.
- 19 Rodolfo Celletti, *Storia del belcanto*, La Nuova Italia, Firenze 1986.
- 20 Id., *Il vocalismo italiano da Rossini a Donizetti*, in «*Analecta Musicologica*» voll. V-VII, Köln-Wien 1968-1969; pubblicato in due parti nel vol. V (1968) e VII (1969) della rivista, è nella seconda che viene presa in esame l'opera di Donizetti.
- 21 Friedrich Lippmann, *Versificazione, italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nel libretto italiano dell'Ottocento*, Liguori, Napoli 1986 (ed. originale: *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus*, in «*Analecta Musicologica*», Böhlau Verlag, Köln-Wien 1975).
- 22 *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, Garzanti, Milano 1993 (rist.: Utet, Torino 1996).

L'OPERA NEL SUO TEMPO

a cura di
Giangiorgio Satragni

1830

Donizetti, chiamato in precedenza a Napoli dall'impresario Domenico Barbaja, è Direttore dei Reali Teatri. Il 30 settembre mette in scena *Imelda de' Lambertazzi* al San Carlo, dove in marzo era stata eseguita l'azione tragico-sacra *Il diluvio universale*.

In dicembre il compositore è a Milano. Al Teatro Carcano, per l'inaugurazione della stagione di Carnevale, va in scena *Anna Bolena*, con Giuditta Pasta e Giovanni Battista Rubini interpreti principali: è l'affermazione definitiva di Donizetti, mentre alla Scala si davano in prima per Milano *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini.

Viene pubblicata la traduzione italiana, a cura di Andrea Maffei, della *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, fonte del libretto per l'opera di Donizetti.

All'Opéra-Comique di Parigi va in scena *Fra Diavolo* di Daniel Auber, esempio classico del genere.

Hector Berlioz scrive la *Sinfonia fantastica*.

Sigismund Thalberg inizia a trascrivere per pianoforte celebri pezzi d'opera, ad uso dei salotti e dei virtuosi della tastiera.

Stendhal pubblica *Il rosso e il nero*.

Il trionfo di *Hernani* di Victor Hugo alla Comédie Française segna la piena affermazione della nuova generazione romantica.

Eugène Delacroix dipinge *La libertà che guida il popolo*.

Muore Pio VII. L'anno successivo verrà eletto papa Gregorio XVI.

Con la rivoluzione di luglio in Francia cade Carlo X; gli succede la monarchia costituzionale di Luigi Filippo.

1831

A Napoli Donizetti termina l'opera comica *Gianni di Parigi*, che tuttavia non è rappresentata. Vengono invece messe in scena l'opera semiseria *Francesca di Foix* al San Carlo ed inoltre l'opera buffa *La romanziera e l'uomo nero* al Teatro del Fondo.

Bellini scrive per il Carcano di Milano *La sonnambula* e per la Scala *Norma*: è l'anno prodigioso per il compositore catanese, che segna così una svolta nella storia del melodramma.

Giacomo Meyerbeer porta in scena all'Opéra di Parigi *Roberto il Diavolo*, avvento definitivo del «grand-opéra».

Robert Schumann termina *Papillons* per pianoforte, pubblicati l'anno seguente come op. 2.

Giacomo Leopardi pubblica la prima edizione dei *Canti*.

Alexander Puškin dà una sistemazione quasi definitiva al romanzo in versi *Evgenij Onegin*.

Friedrich Hegel muore a Berlino.

Hugo pubblica il romanzo *Nostra Signora di Parigi*.

Dopo la proclamazione dell'indipendenza, la Polonia viene di nuovo sottomessa con la forza alla Russia.

A Parma e Modena gli austriaci reprimono i moti carbonari. Ciro Menotti viene giustiziato.

Giuseppe Mazzini fonda a Marsiglia, in esilio, la «Giovine Italia».

Alla morte di Carlo Felice il trono sabaudo passa a Carlo Alberto: su suo incarico Giuseppe Gabetti scrive la *Marcia reale d'ordinanza*, poi inno nazionale italiano fino alla proclamazione della Repubblica.

1832

Al Teatro della Cannobbiana di Milano Donizetti porta in scena in maggio il melodramma giocoso *L'elisir d'amore*: A Napoli, in novembre, viene rappresentata *Sancia di Castiglia*.

Felix Mendelssohn-Bartholdy pubblica la versione definitiva dell'ouverture romantica d'ispirazione scozzese *Le Ebridi*.

Con il balletto *La sifide*, rappresentato all'Opéra di Parigi con musica di Jean-Madeleine Schneitzhoffer, coreografia di Filippo Taglioni e Maria Taglioni interprete, si apre il periodo più fortunato del balletto romantico.

Antonio Rosmini porta a termine *Delle cinque piaghe della Santa Chiesa*, opera del cattolicesimo liberale.

Carlo Botta termina la *Storia d'Italia continuata da quella del Guicciardini fino al 1789*, in quindici volumi.

A Torino vengono pubblicate *Le mie prigioni* di Silvio Pellico.

George Sand pubblica *Indiana*, primo lavoro in cui la scrittrice si firma con questo pseudonimo.

Francesco Hayez dipinge il quadro *Maria Stuarda protesta la propria innocenza*.

Goethe muore a Weimar dopo aver completato il *Faust II*.

Nascono i pittori Edouard Manet e Gustave Doré.

Le rivolte nello stato pontificio vengono sedate dalle truppe austriache. Soldati francesi sbarcano ad Ancona per contrastare l'influenza austriaca in Italia.

1833

In questo anno vengono rappresentati per la prima volta quattro melodrammi di Donizetti: a Roma *Il furioso all'isola di San Domingo*; a Firenze *Parisina*, di nuovo a Roma *Torquato Tasso* e a Milano - per la Scala - *Lucrezia Borgia*.

Alla Scala Donizetti suggerisce il raggruppamento degli strumenti per famiglie e la disposizione degli archi attorno al direttore, come poi entrato nell'uso.

All'Opéra di Parigi va in scena l'ultima opera di Luigi Cherubini, *Ali Baba o I quaranta ladroni*.

Mendelssohn porta a termine la prima redazione della *Quarta Sinfonia*, detta «Italiana».

Fryderyk Chopin pubblica i 12 *Studi op. 10*, completati l'anno precedente.

Ad Amburgo nasce il compositore Johannes Brahms.

Massimo D'Azeglio pubblica *Ettore Fieramosca*, Honoré de Balzac *Eugénie Grandet*.

Vengono diffuse postume le *Lezioni sulla storia della filosofia* di Hegel, in forma di appunti raccolti da Karl Ludwig Michelet.

Mazzini scrive *D'alcune cause che impedirono finora lo sviluppo della libertà in Italia*, in cui teorizza la guerra di popolo.

Hayez dipinge il quadro *Loth e le sue figlie*.

Carlo Alberto di Savoia reprime un tentativo d'insurrezione dei liberali.

1834

A Napoli Donizetti ottiene la cattedra di composizione al Real Collegio di Musica (Conservatorio). Lavora alla *Maria Stuarda*, tuttavia senza terminarla per il previsto 6 luglio. Altri impedimenti furono causati da modifiche imposte dalla censura a

prove iniziate. Infine il libretto, del diciassettenne studente Giuseppe Bardari, dovette essere ritirato e l'opera non andò in scena.

Alla musica già pronta di Donizetti per la *Stuarda* venne adattato un libretto scritto apposta da Pietro Salattino, su soggetto tratto da Machiavelli. Al San Carlo di Napoli andò quindi in scena *Buondelmonte* il 18 ottobre.

Per l'apertura della stagione scaligera, il 26 dicembre, Donizetti dà a Milano *Gemma di Vergy*. Rossini e Bellini sono a Parigi: egli è ormai dominatore delle scene teatrali in Italia.

A ventun anni Richard Wagner termina la sua prima opera, tuttavia rappresentata postuma, *Le fate*.

Schumann amplia la sua attività di critico musicale e letterato fondando la «Neue Zeitschrift für Musik».

In Italia falliscono i moti d'insurrezione dei mazziniani. Nonostante le divisioni dei cospiratori, che fanno mancare una spedizione in Savoia, Mazzini a Berna fonda la «Giovine Europa», raccogliendo patrioti tedeschi, italiani e polacchi.

Il generale napoletano Pietro Colletta pubblica la *Storia del reame di Napoli 1734-1825*.

Esce il dramma storico *Lorenzaccio* di Alfred de Musset.

Puškin dà alle stampe il racconto *La donna di picche*.

Leopold von Ranke inizia la pubblicazione dell'opera in tre volumi *I papi di Roma, la loro chiesa e il loro stato nel XVI e nel XVII secolo*.

Heinrich Heine raccoglie alcuni articoli sotto il titolo *Sulla storia della religione e della filosofia in Germania*.

Il patriota polacco Adam Mickiewicz scrive il poema eroicomico *Il signor Taddeo*.

Delacroix dipinge le *Donne di Algeri*.

William Turner ritrae *L'incendio del Parlamento a Londra*.

Sotto l'egida della Prussia in Germania nasce l'Unione doganale fra 18 stati indipendenti.

1835

Su invito di Rossini, Donizetti si reca a Parigi e vi fa rappresentare in aprile, al Théâtre Italien, *Marin Faliero*. Il 26 settembre, al San Carlo di Napoli, si dà per la prima volta *Lucia di Lammermoor*, con successo ineguagliato: è la nascita di un caposaldo del melodramma italiano dell'Ottocento.

Su probabile proposta del soprano Maria Malibran, *Maria Stuarda* viene messa in cartellone alla Scala di Milano, dove sono apportate ulteriori modifiche per motivi di censura e altre di natura musicale. L'opera, originariamente divisa in due atti, va in scena il 30 dicembre senza successo e viene proibita dopo la sesta recita, avendo la Malibran perseverato nel cantare il testo censurato.

Bellini porta in scena a Parigi, al Théâtre Italien in gennaio, l'ultima sua opera, *I Puritani*. Muore in settembre.

All'Opéra di Parigi viene rappresentato il «grand-opéra» *L'ebrea* di Jacques Halévy.

Inizia la pubblicazione di una fondamentale opera musicologica in più volumi: la *Biografia universale dei musicisti e bibliografia generale della musica* di François-Joseph Fétis.

Chopin termina la *Ballata in sol minore*, che aprirà l'op. 23; Schumann conclude il *Carnaval* op. 9.

Leopardi pubblica, arricchita di nuove liriche, la seconda edizione dei *Canti*.

Balzac fa stampare in volume *Papà Goriot*.

Bettina von Arnim dà alle stampe il romanzo *Carteggio di Goethe con una bambina*.

Hans Christian Andersen inizia a pubblicare le prime celebri *Fiabe*.

Georg Büchner scrive il dramma *La morte di Danton*.

Mazzini pubblica *Fede e avvenire*.

In Francia si estendono agitazioni repubblicane e operaie e si attenta alla vita del re Luigi Filippo.

In Austria muore l'imperatore Francesco I, cui succede il figlio Ferdinando I, debole e malato: il consiglio di reggenza è così dominato da Metternich.

1836

L'editore Ricordi pubblica, in forma non integrale, lo spartito per canto e pianoforte dell'opera *Maria Stuarda*.

Donizetti termina per la Fenice di Venezia il *Belisario*; a Napoli scrive *Il campanello* e *Betty* per il Teatro Nuovo, *L'assedio di Calais* per il San Carlo.

Scriva una *Messa di Requiem* in memoria di Bellini.

La Malibran muore in seguito a una caduta da cavallo.

Meyerbeer porta in scena all'Opéra di Parigi *Gli ugonotti*, il suo più celebre «grand-opéra».

Adolphe Adam fornisce con *Il postiglione di Lonjumeau* un esempio di «opéra-comique» nella quale si è vista un'anticipazione della *Figlia del reggimento* di Donizetti.

Michail Glinka fonda l'opera nazionale russa con *Una vita per lo Zar*.

A Magdeburgo Wagner mette in scena *Il divieto d'amare*, ancora sotto l'influenza dell'opera italiana.

Mendelssohn termina la composizione dell'oratorio *Paulus*.

In *Filosofia della musica* Mazzini esalta a fini politici la musica di Donizetti, in particolare *Anna Bolena*.

Leopardi scrive *La ginestra*, che apparirà nella edizione postuma dei *Canti* nel 1845.

Viene rappresentato con grande successo il dramma *Il trovatore* di Antonio García Gutiérrez, fonte dell'opera di Verdi.

Büchner scrive, lasciandola incompiuta, la tragedia *Woyzeck*, anticipatrice di un espressionismo realizzato nella musica del Novecento dall'opera di Alban Berg.

Nikolaus Lenau pubblica il suo poema *Faust*.

1837

Dato il precedente successo di Donizetti, all'Apollon di Venezia (la Fenice era andata a fuoco) viene rappresentata in febbraio *Pia de' Tolomei*; *Roberto Devereux*, ultima opera della cosiddetta trilogia inglese, va in scena al San Carlo di Napoli il 28 ottobre. Per il re Ferdinando II il musicista compone l'inno *La preghiera di un popolo*.

Alla morte di Nicola Zingarelli, per il quale Donizetti scrive una *Messa di requiem*, il bergamasco assume soltanto *ad interim* la direzione del Conservatorio di Napoli (il nuovo direttore sarà Mercadante). Muore l'amata moglie Virginia, a soli 28 anni.

Meyerbeer inizia l'*Africana*, che, nonostante il lavoro di molti anni, alla sua morte resterà incompiuta.

Chopin dà alle stampe la seconda serie di 12 *Studi op. 25*.

Schumann compone le *Danze dei compagni di Davide op. 6* e i *Pezzi fantastici op. 12*.

Liszt scrive parte dei 24 *Grandi Studi*.

In dicembre Albert Lortzing porta in scena a Lipsia *Zar e carpentiere*,

sulla scia del donizettiano *Borgomastro di Saardam*, giunto a Berlino all'inizio dell'anno.

Gaspere Spontini presenta a Berlino una versione riveduta di *Agnese di Hohenstaufen*.

A Napoli si spegne Leopardi.

Puškin muore a Pietroburgo a seguito di una ferita riportata in duello. Intanto l'*Onegin* era apparso a stampa più volte e con mutamenti.

De Musset termina la raccolta poetica *Le notti*, che uscirà nel 1840.

Joseph von Eichendorff pubblica una raccolta di *Lieder*.

Muore il pittore inglese John Constable.

In Inghilterra, alla morte di Guglielmo IV, sale al trono la nipote Vittoria, che regnerà fino al 1901.

1838

Maria di Rudenz è la quinta e ultima opera data da Donizetti a Venezia, nella ricostruita Fenice: è un fiasco. Per Napoli scrive ancora *Poliuto*, rappresentato al San Carlo soltanto dieci anni più tardi.

Il musicista salpa in ottobre da Napoli per Marsiglia e di lì raggiunge

Parigi, dove si stabilisce. Nel 1840 vi scriverà l'«opéra-comique» *La figlia del reggimento* e trasformerà *Poliuto* nel «grand-opéra» *I martiri*, seguito da *La favorita*.

Con *Il giuramento*, in scena alla Scala, Saverio Mercadante si distacca dalla consuetudine operistica e getta un ponte verso il futuro teatro di Verdi.

Verdi termina di comporre la sua prima opera *Oberto, conte di San Bonifacio*, di gusto donizettiano.

Benvenuto Cellini di Hector Berlioz, sua prima opera teatrale, va in scena all'Opéra di Parigi con un fiasco colossale.

Wagner inizia a lavorare a *Rienzi*, opera tedesca nello stile del «grand-opéra» francese.

Liszt inizia una tournée di concerti pianistici in Italia, dando origine al concerto solistico. Porta a termine gli *Studi di esecuzione trascendentale* da Paganini.

Va in scena a Parigi *Ruy Blas* di Hugo.

Eduard Möricke pubblica la prima edizione delle *Poesie*, parte delle quali saranno messe in musica dai compositori romantici.

Esce *Oliver Twist* di Charles Dickens.

Edgar Allan Poe completa il racconto *Le avventure di Gordon Pym*.

Delacroix dipinge *Medea* e schizza il *Ritratto di Chopin*.

Hayez affresca a Palazzo Reale di Milano la *Allegoria dell'ordine politico di Ferdinando I d'Austria*.

I soldati austriaci si ritirano dalle piazzeforti dello Stato pontificio, mentre i francesi lasciano Ancona.

L'ARGOMENTO

[Tra parentesi sono indicati i numeri musicali dell'opera secondo la struttura esposta nella rubrica alle pagine 65-68]

ATTO I

A Londra, nella seconda metà del XVI secolo

In una galleria del palazzo di Westminster le dame e i cavalieri rientrano dopo aver assistito al torneo offerto dall'ambasciatore di Francia [N. 1]. Festosamente accolta fa ingresso la regina Elisabetta, che annuncia di avere ricevuto la proposta di matrimonio del re di Francia; il suo cuore è però segretamente votato a Roberto, conte di Leicester. Talbot approfitta del clima gioioso per chiederle un atto di clemenza verso Maria Stuarda, regina di Scozia, detenuta a Fotheringay con l'accusa di alto tradimento; Cecil, principale esponente del partito che vorrebbe morta la Stuarda, la invita invece a non avere pietà. Elisabetta chiede tempo per prendere una decisione; teme che Maria Stuarda le sia rivale non solo politicamente, ma anche nell'amore per Leicester. Frattanto il Conte arriva, e per metterne alla prova i sentimenti Elisabetta gli chiede di portare l'anello e la risposta affermativa all'inviato del re di Francia; ma Leicester rimane impassibile, e il corteo reale esce di scena. Il Conte rimane solo con Talbot, dal quale era stato in precedenza cercato: quest'ultimo gli confida di essere stato a Fotheringay, che Maria Stuarda confida nell'aiuto del Conte, e che gli ha domandato di recargli un messaggio e un ritratto [N. 2]; commosso, Leicester promette che farà di tutto per far liberare l'amata ex regina di Scozia. Uscito Talbot, Leicester si imbatte in Elisabetta, resa sospettosa dal colloquio appena avvenuto tra i due gentiluomini [N. 3]; ella gli domanda immediatamente se Talbot non gli abbia recato qualche segreto messaggio da parte della regina reclusa; Leicester dapprima nega, ma poi cede e le consegna il messaggio. Nel messaggio la Stuarda chiede attraverso Leicester un colloquio a Elisabetta, cosa di cui il Conte supplica con veemenza la regina. Elisabetta legge il messaggio della Stuarda, e per un attimo ne resta colpita; ma subito, accortasi del trasporto di Leicester, nel suo cuore prevale la gelosia, e minacciosamente accetta di incontrare la reclusa. Nel parco di Fotheringay, intanto, Maria Stuarda, in compagnia della propria nutrice Anna, si commuove per lo splendore della natura e vagheggia la propria infanzia trascorsa sul suolo francese [N. 4]; ma presto il segnale della caccia reale giunge a turbare la sua serenità, in quan-

to probabile annuncio di una visita di Elisabetta. Mentre le due donne si apprestano a fuggire per sottrarsi all'incontro con la regina, giunge Leicester, che comunica alla Stuarda di come la caccia sia in realtà un espediente di Elisabetta per incontrarla. Il Conte la supplica di mostrarsi sottomessa alla regina, e alla risposta sdegnata di Maria egli la avverte che in caso di rifiuto allora sarà lui stesso ad esporsi per liberarla [N. 5]: il timore per la vita di Leicester spinge la Stuarda ad accettare l'incontro. Giungono dunque Elisabetta, Talbot, Cecil, i cortigiani e i partecipanti alla caccia [N. 6]. Maria, con riluttanza, va a inginocchiarsi di fronte a lei, ma Elisabetta la apostrofa con durezza, rinfacciandole il suo passato e insinuando che sia stata prodiga di favori verso Leicester per ottenerne l'appoggio. Maria reagisce allora con violenza, e insulta pesantemente Elisabetta. La sorte della Stuarda è ormai segnata. Elisabetta promette di vendicarsi, Maria si sente come liberata da un incubo, Leicester, Talbot e Anna rimangono atterriti e Cecil e gli altri cortigiani gridano il loro sostegno alla regina.

ATTO II

Nei suoi appartamenti di Westminster, Elisabetta, temendo le maldicenze che si scatenerebbero in seguito all'atto, è ancora indecisa se firmare o meno la condanna capitale di Maria Stuarda nonostante le pressioni di Cecil [N. 7]. A farla decidere è l'arrivo di Leicester: appena lo vede, la regina firma l'atto e al Conte, che ne implora la revoca, la regina impone di assistere all'esecuzione. Intanto, a Fotheringay, Maria teme per la sorte di Leicester, ma giungono Cecil e Talbot con la sentenza [N. 8]; Maria rifiuta l'assistenza di un sacerdote protestante che Cecil le offre, e, rimasta sola con Talbot, esprime il suo desiderio del conforto di un confessore della propria religione. Talbot scopre allora sotto il proprio mantello la tonaca da sacerdote, e Maria comincia la confessione dei suoi peccati, tra cui la morte del marito Arrigo; Talbot, infine, la assolve. In una sala attigua al luogo del supplizio, Anna e i familiari di Maria attendono mestamente l'arrivo della condannata [N. 9], che infine compare, vestita di nero e con la corona sul capo; l'ex regina di Scozia e i presenti intonano quindi una solenne preghiera. Arriva Cecil con le guardie, poi giungono anche Talbot e, ultimo, Leicester. Questi pronuncia parole di fuoco contro l'iniquità della sentenza, ma Maria, imponendogli di perdonare, si congeda da tutti e, allo scoccare dell'ora convenuta (segnalata da un triplice sparo di cannone), si incammina serena incontro al suo carnefice.

LE SUJET

[Les numéros entre parenthèses correspondent au découpage musical de l'œuvre selon la structure exposée dans la rubrique aux pages 65-68]

ACTE I

Londres, seconde moitié du XVI siècle

Dans une galerie du palais de Westminster les dames et les chevaliers rentrent après avoir assisté au tournoi offert par l'ambassadeur de France [N. 1]. La reine Elisabeth, joyeusement accueillie, fait son entrée et annonce qu'elle a reçu une proposition de mariage de la part du roi de France; mais son cœur est voué en secret à Robert, comte de Leicester. Talbot profite du climat de fête pour lui demander un acte de clémence envers Marie Stuart, reine d'Ecosse, accusée de haute trahison et détenue à Fotheringay; Cecil, principal représentant du parti qui voudrait la mort de Marie Stuart, l'invite au contraire à être sans pitié. Elisabeth a besoin de temps pour prendre une décision; elle craint que Marie ne soit une rivale non seulement politique, mais également dans son amour pour Leicester. Entretemps, le Comte arrive et pour mettre ses sentiments à l'épreuve Elisabeth lui demande de porter la bague accompagnée de sa réponse affirmative à l'envoyé du roi de France; mais Leicester reste impassible et le cortège royal quitte la scène. Le Comte reste seul avec Talbot, qui l'avait cherché précédemment; il lui confie qu'il est allé à Fotheringay, que Marie Stuart compte sur l'aide de Leicester et qu'elle lui a demandé de lui transmettre un message et un portrait [N. 2]; ému, le Comte promet qu'il fera tout pour faire libérer l'ex-reine d'Ecosse, qu'il aime. Une fois Talbot sorti, Leicester rencontre Elisabeth, dont les soupçons ont été éveillés par l'entretien qui vient d'avoir lieu entre les deux gentilshommes [N. 3]; elle lui demande immédiatement si Talbot ne lui a pas remis de message secret de la part de la reine emprisonnée; Leicester commence par nier, puis cède et lui remet le message. Dans ce dernier, Marie Stuart demande par l'intermédiaire de Leicester un entretien à Elisabeth, et le Comte supplie la reine avec véhémence de le lui accorder. Elisabeth lit le message de Marie et pendant un instant en est troublée; mais bientôt, ayant pris conscience des sentiments de Leicester, la jalousie l'emporte dans son cœur et c'est d'un air menaçant qu'elle accepte de rencontrer la détenue. Pendant ce temps, dans le parc de Fotheringay, Marie Stuart, en compagnie de sa nourrice Anna, se laisse émouvoir par la splendeur de la nature et évoque son enfance passée sur le sol français [N. 4], mais bientôt le signal de la chasse royale vient troubler sa sérénité: c'est l'annonce pro-

bable d'une visite d'Elisabeth. Pendant que les deux femmes s'apprêtent à fuir pour éviter la rencontre avec la reine arrive Leicester, qui communique à Marie que la chasse n'est en réalité qu'un expédient d'Elisabeth pour la rencontrer. Le Comte la supplie de se montrer soumise envers la reine, et à la réponse indignée de Marie il l'avertit qu'en cas de refus, lui-même s'exposera pour la libérer [N. 5]; poussée par ses craintes pour la vie de Leicester, Marie Stuart accepte la rencontre. Arrivent alors Elisabeth, Talbot, Cecil, les courtisans et tous ceux qui participaient à la chasse [N. 6]. Marie s'agenouille à contrecœur devant la reine, mais Elisabeth l'apostrophe avec dureté, lui reprochant son passé et insinuant qu'elle a été prodigue de ses faveurs envers Leicester pour en obtenir l'appui. Marie réagit alors avec violence et insulte pesamment Elisabeth. Le sort de Marie Stuart est désormais fixé. Elisabeth promet de se venger, Marie se sent comme délivrée d'un cauchemar, Leicester, Talbot et Anna sont atterrés, tandis que Cecil et les autres courtisans clament leur soutien à la reine.

ACTE II

Dans ses appartements de Westminster, Elisabeth, craignant les médisances qui se déchaîneraient à la suite d'un tel acte, est encore indécise sur le fait de signer ou non l'ordre d'exécuter Marie Stuart, malgré les pressions de Cecil [N. 7]. Ce sera l'arrivée de Leicester qui la décidera: dès qu'elle le voit, la reine signe l'acte et au Comte, qui l'implore de le révoquer, elle ordonne d'assister à l'exécution. Entretemps, à Fotheringay, Marie craint pour le sort de Leicester, mais Cecil et Talbot surviennent avec la sentence [N. 8]; Marie refuse l'assistance d'un prêtre anglican offerte par Cecil et, restée seul avec Talbot, exprime le désir du secours d'un confesseur de sa religion. Talbot révèle alors une soutane de prêtre sous son manteau et Marie commence à confesser ses péchés, au nombre desquels la mort de son mari Henry; Talbot, pour finir, l'absout. Dans une salle contiguë au lieu du supplice, Anna et les familiers de Marie attendent tristement l'arrivée de la condamnée [N. 9], qui apparaît enfin, vêtue de noir et portant la couronne sur la tête; l'ex-reine d'Ecosse et les présents entonnent ensuite une prière solennelle. Cecil arrive avec les gardes, puis c'est le tour de Talbot et enfin de Leicester. Celui-ci prononce des paroles enflammées contre l'iniquité de la sentence, mais Marie lui impose de pardonner, prend congé de tout le monde et, à l'heure convenue (annoncée par un triple coup de canon), marche avec sérénité à la rencontre de son bourreau.

(Traduction de Irène Imbert Molina)

SYNOPSIS

[The brackets indicate the musical numbers; the structure of the work is shown on the pages 65-68]

ACT I

London, in the second half of the sixteenth century

After having attended a tournament presented by the French ambassador, ladies and gentlemen re-enter a gallery of Westminster Palace [no. 1]. Queen Elizabeth enters to a hearty welcome, and announces that she has received a proposal of marriage from the King of France; she is, however, secretly in love with Robert, Count of Leicester. Talbot takes advantage of the joyous atmosphere to ask her for an act of clemency for Mary Stuart, Queen of Scotland, who is imprisoned at Fotheringay on a charge of treason; Cecil, principal exponent of the party that wants Mary Stuart's death, advises Elizabeth to be merciless instead. Elizabeth asks for more time to make a decision; she fears that Mary is her rival, not only politically, but also for Leicester's love. Soon the Count arrives, and, in order to test his feelings, Elizabeth asks him to take a ring and an affirmative answer to the King of France's envoy; Leicester remains impassive however, and the royal retinue leaves. The Count remains alone with Talbot, who has been looking for him: he tells the Count that he has been to Fotheringay, and that Mary Stuart is hoping for the Count's help, sending him a message and a portrait [no. 2]. Leicester is moved and promises to do everything possible to liberate his beloved former Queen of Scotland. Talbot leaves, and Leicester encounters Elizabeth, who has been made suspicious by the conversation, just concluded, between the two men [no. 3]; she immediately asks the Count if Talbot has brought him a secret message from the imprisoned Queen; Leicester at first denies it, but then gives in, handing over the message. In the message, Mary Stuart asks Leicester for a meeting with Elizabeth, which he now begs her for. Elizabeth reads the message and is momentarily touched, but then, realizing Leicester's passionate interest, her heart is gripped by jealousy, and she menacingly agrees to meet the prisoner. In the gardens of Fotheringay, Mary Stuart, in the company of Anne, her nurse, is moved by the beauty of the surroundings, and speaks with nostalgia of her childhood in France [no. 4]; her serenity is soon upset by the call of the royal hunt, since it probably also announces the arrival of Elizabeth. While the

two women hurry off to avoid encountering the Queen, Leicester reaches them, and tells Mary that the hunt is in reality an expedient of Elizabeth for a meeting between them. The Count entreats Mary to appear submissive to the Queen, and at her indignant response warns her that, in the case of refusal, it will be him who is exposed to risk for her liberation [no. 5]; her fear for his life convinces Mary to accept the meeting. Elizabeth, Talbot, Cecil, courtiers and participants of the hunt arrive [no. 6]. Mary, reluctantly, goes and kneels before Elizabeth, but she addresses Mary severely, reminding her of her past and insinuating that she has been lavish with favours for Leicester in order to obtain his help. Mary reacts violently and insults Elizabeth. Mary's future is by now decided. Elizabeth promises to take her revenge, Mary feels herself freed from a nightmare, Leicester, Talbot and Anne are terrified and Cecil and the other courtiers proclaim their support of the Queen.

ACT II

In her living quarters at Westminster, Elizabeth, fearing public reaction, is still undecided about whether or not to sentence Mary Stuart to death, despite Cecil's pressure [no. 7]. Leicester's arrival convinces her: as soon as she sees him, she signs the death warrant and commands the Count, who begs for a repeal, to be present at the execution. In the meantime, at Fotheringay, Mary fears for Leicester. Cecil and Talbot arrive with the sentence [no. 8]; Mary refuses the presence of a protestant priest that Cecil offers, and, alone with Talbot, expresses her wish for a confessor of her own religion. Talbot unveils under his cloak a priest's cassock, and Mary begins to confess her sins, including the death of her husband Henry; Talbot absolves her. In a room adjoining the death chamber, Anne and Mary's family await the arrival of the condemned woman [no. 9], who finally appears, dressed in black and wearing her crown; the former Queen of Scotland and all those present then say a solemn prayer. Cecil arrives with the guards, joined by Talbot, and lastly Leicester. They have scathing words for the injustice of the sentence, but Mary, ordering them to be forgiving, takes her leave of everyone and, at the striking of the appointed hour (signalled by three cannon shots), she makes her way calmly towards her executioner.

(Translation by Cheryl Mengle)

DIE HANDLUNG

[Die musikalischen Nummern, wie sie in der Rubrik auf den Seiten 65-68 aufgeführt sind, sind in Klammern angegeben]

I. AKT

London, in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts

Damen und Kavalierc strömen in eine Galerie des Palastes von Westminster, sie kehren gerade von einem Turnier zurück, das vom französischen Botschafter gegeben worden ist [Nr. 1]. Die Königin Elisabeth macht ihren Einzug und wird festlich aufgenommen. Sie gibt den Heiratsantrag des französischen Königs bekannt, im geheimen aber hat sie ihr Herz an Robert, Graf von Leicester, vergeben. Talbot nutzt die fröhliche Stimmung aus, um sie um Gnade für Maria Stuart zu bitten, die Königin von Schottland, die in Fotheringay unter Anklage auf Hochverrat gefangen gehalten wird. Cecil, der Wortführer der Partei, die Maria Stuart aus dem Weg räumen will, bittet sie stattdessen, kein Mitleid zu haben. Elisabeth bittet sich Bedenkzeit aus, sie fürchtet Maria Stuart als Rivalin nicht nur in der Politik, sondern auch in der Liebe für den Grafen Leicester. In der Zwischenzeit tritt der Graf auf; um seine Gefühle auf die Probe zu stellen, fordert ihn Elisabeth auf, dem Abgesandten des französischen Königs den Ring und eine Zusage zu bringen. Leicester bleibt unerschütterlich, der königliche Zug tritt ab. Der Graf bleibt mit Talbot allein zurück, der ihn vorher gesucht hat, weil er in Fotheringay war: Maria Stuart vertraut auf die Hilfe des Grafen und hat Talbot gebeten, ihm eine Nachricht und ein Portait von ihr zu bringen [Nr. 2]. Leicester ist gerührt und verspricht, alles zu tun, um der geliebten ehemaligen Königin von Schottland zur Freiheit zu verhelfen. Talbot tritt ab und Leicester stößt auf Elisabeth, die angesichts des Gesprächs der beiden Edelmänner Verdacht geschöpft hat [Nr. 3]. Sie fragt ihn auch sofort, ob nicht Talbot ihm eine geheime Botschaft der gefangenen Königin gebracht hat, was Leicester zunächst ableugnet. Dann aber gibt er nach und übergibt ihr die Botschaft, in der Maria Stuart über Leicester Elisabeth um eine Unterredung bittet. Der Graf unterstützt mit allen Kräften diese Bitte. Elisabeth liest die Botschaft und einen Augenblick lang ist sie betroffen, dann aber bemerkt sie den Überschwang Leicesters und in ihrem Herzen überwiegt wieder die Eifersucht; in einem bedrohlichen Ton akzeptiert sie, die Gefangene zu

treffen. Im Park von Fotheringay ist inzwischen Maria Stuart, die sich dort mit ihrer Amme Anne befindet, ergriffen von der Schönheit der Natur und träumt von ihrer eigenen Kindheit in Frankreich [Nr. 4], aber plötzlich unterbricht das Signal zur königlichen Jagd, das sie von der wahrscheinlichen Ankunft Elisabeths unterrichtet, ihre stille Heiterkeit. Während die beiden Damen dabei sind, sich zurückziehen, um einer zufälligen Begegnung mit der Königin auszuweichen, tritt Leicester auf, der Maria Stuart erklärt, die Jagd sei nur ein Vorwand Elisabeths um sie zu treffen. Der Graf fleht sie an, sich der Königin zu unterwerfen. Als Maria entrüstet ablehnt, warnt er sie: Wenn sie es ablehnt, sich zu unterwerfen wird er selbst sich bloßstellen, um sie zu befreien [Nr. 5]. Die Furcht um das Leben Leicesters bringt Maria Stuart dazu, der Begegnung nicht auszuweichen. Es treten also Elisabeth, Talbot, Cecil, die Höflinge und die Jagdteilnehmer auf [Nr. 6]. Widerstrebend beugt sich Maria vor ihr auf die Knie, aber Elisabeth fährt sie sofort hart an. Sie wirft ihr ihre Vergangenheit vor und unterstellt ihr, ihre Gunst freizügig dem Leicester gewährt zu haben, um dessen Beistand zu gewinnen. Maria reagiert jetzt heftig und beleidigt Elisabeth schwer. Ihr Schicksal ist damit besiegelt. Elisabeth schwört Rache und Maria fühlt sich wie aus einem Albtraum befreit, Leicester, Talbot und Anna sind entsetzt und Cecil und die übrigen Höflinge brüllen ein Hoch auf die Königin.

2. AKT

In ihren Gemächern in Westminster ist Elisabeth, die die üblen Nachreden fürchtet, die auf ihre Handlung folgen werden, trotz Cecil, der sie unter Druck setzt, noch unentschlossen, ob sie die Verurteilung zum Tod unterschreiben soll [Nr. 7]. Die Ankunft Leicesters bringt die Entscheidung: Sobald sie seiner ansichtig wird, unterschreibt sie die Urkunde und befiehlt dem Grafen, der um den Widerruf der Verfügung fleht, bei der Exekution teilzunehmen. In Fotheringay fürchtet inzwischen Maria um das Schicksal Leicesters, aber dann treten Cecil und Talbot mit dem Urteil auf [Nr. 8]. Maria schlägt den Beistand eines protestantischen Pastors aus, den ihr Cecil anbietet und bittet Talbot, mit dem sie jetzt allein zurückgeblieben ist, um die Tröstung eines Beichtvaters ihrer Religion. Talbot deckt nun sein Priestergewand unter dem Mantel auf und Maria beginnt mit der Beichte ihrer Sünden, unter anderen dem Tod ihres Ehemannes Heinrich. Talbot erteilt ihr zum Schluß die Absolution. In einem an den

Ort ihrer Qualen angrenzenden Raum erwarten Anna und die Familienmitglieder Marias traurig die Ankunft der Verurteilten [Nr. 9]. Endlich erscheint sie, ganz in schwarz gekleidet und mit einer Krone auf den Haupt. Die ehemalige Königin von Schottland und die Anwesenden stimmen nun ein feierliches Gebet an. Jetzt tritt Cecil mit der Wache auf, dann kommt auch Talbot und zuletzt Leicester. Der Graf verurteilt scharf die Ungerechtigkeit des Urteils, aber Maria befiehlt ihm zu verzeihen. Dann verabschiedet sie sich von den Anwesenden und tritt zur vereinbarten Stunde (die mit drei Kanonenschüssen angezeigt wird) ihren Weg zum Scharfrichter an.

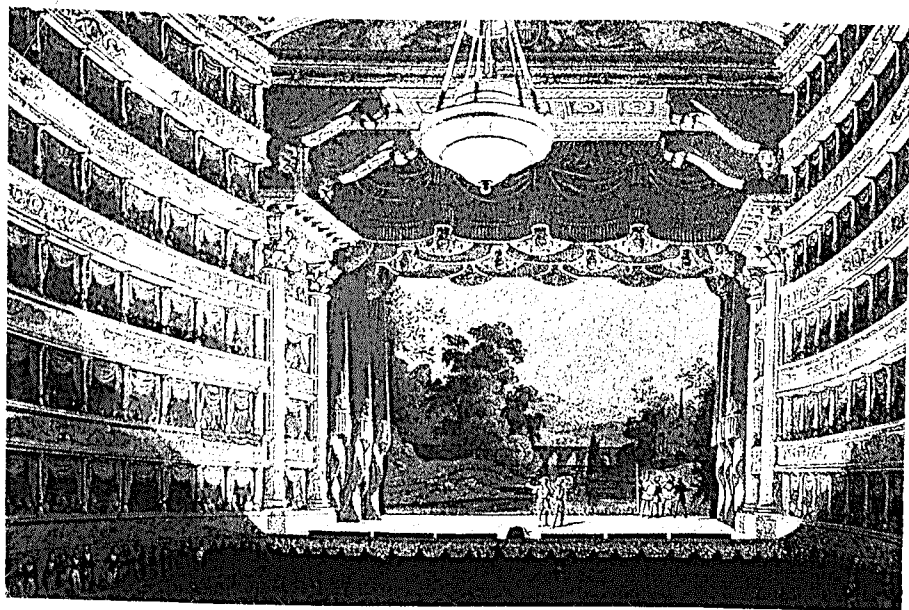
(Übersetzung von Alexandra Wetzell)



Maria Stuart. Litografia pubblicata a Vienna. Milano, Raccolta di Stampe A. Bertarelli.



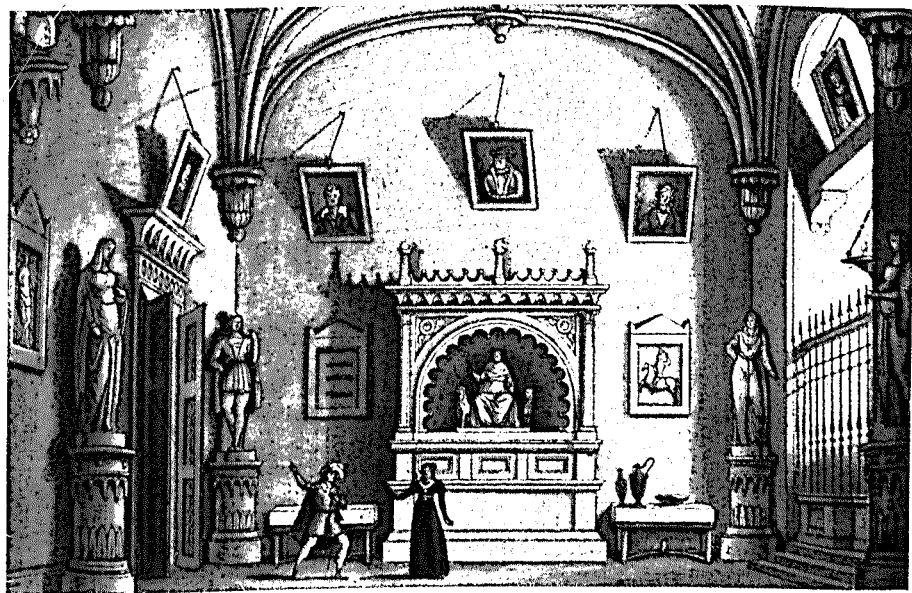
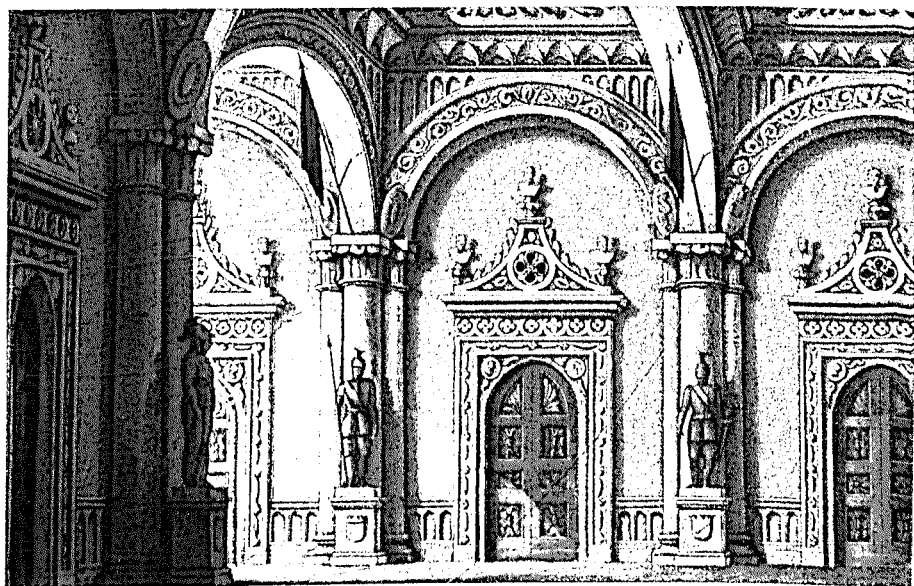
Giovanni Carnovali detto il Piccio (1804-1873), *Ritratto di Gaetano Donizetti*. Olio su tela. Milano, Museo teatrale alla Scala.



In alto: Angelo Inganni (1897-1880) *La piazza della Scala*. In basso: Interno del Teatro alla Scala nel 1830. Litografia colorata. Milano, Museo teatrale alla Scala.

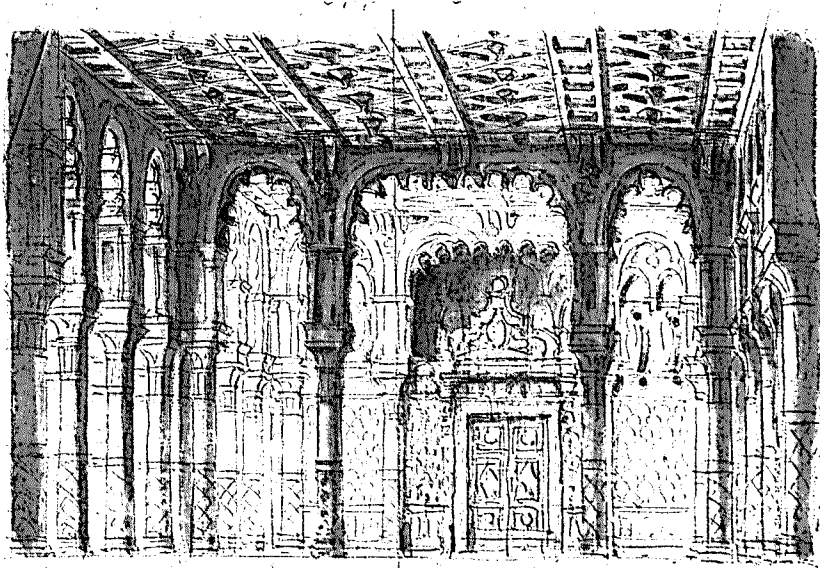


Luigi Pedrazzi (attivo nel 1841-1845), *Ritratto di Maria Felicità Malibran Garcia* (1808-1836), prima interprete di *Maria Stuarda* di Donizetti. Il quadro, iniziato nel 1834 a Milano mentre la cantante interpretava *Otello* di Rossini al Teatro scaligero, è stato terminato nel 1838. Olio su tela. Milano, Museo teatrale alla Scala.



In alto: Alessandro Sanquirico (1777-1849), scena per il primo atto del ballo *Maria Stuarda* di Giovanni Galzerani messo in scena al Teatro alla Scala di Milano nel 1826. Il ballo in sei atti, tratto dalla tragedia di Schiller, era stato musicato da Vincenzo Schira.

In basso: Alessandro Sanquirico (1777-1849), scena per il quinto atto del ballo *Maria Stuarda* di Giovanni Galzerani messo in scena al Teatro alla Scala di Milano nel 1826.



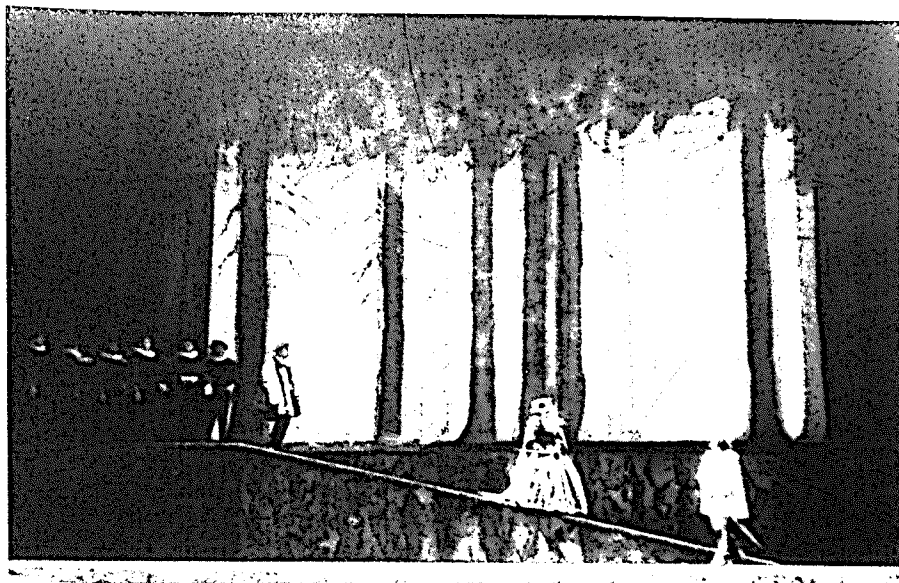
In alto: Giuseppe Bertoja (1802-1873), *Galleria nel palagio di Westminster*, prima scena per il primo atto dell'opera *Maria Stuarda* di Donizetti, rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia nel 1840. Disegno a matita e acquerello. Venezia, Museo Correr. Delle scene della prima realizzazione scaligera, firmate da Baldassarre Cavalotti e Domenico Menozzi, non rimane purtroppo alcuna documentazione fotografica.

Giuseppe Bertoja (1802-1873), *Sala terrena nel castello che mette agli appartamenti di Maria*, scena sesta per il secondo atto dell'opera *Maria Stuarda* di Donizetti, rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia nel 1840. Disegno a matita e acquerello. Venezia, Museo Correr.

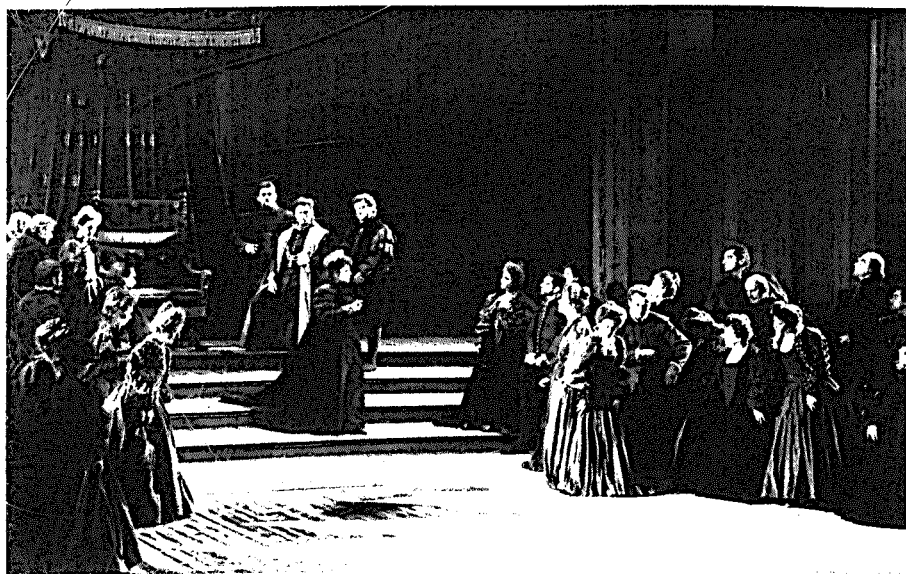
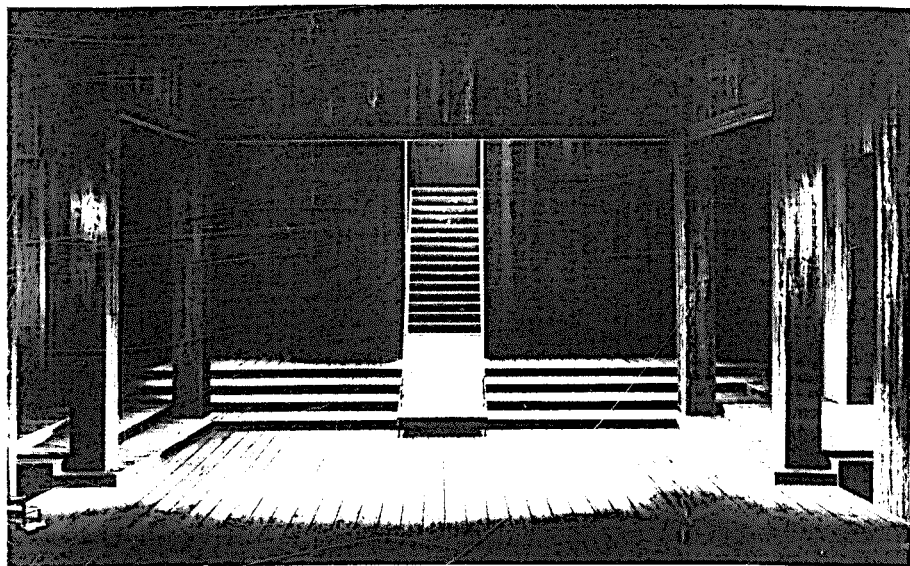


In alto: Giuseppe Bertoja (1802-1873), scena del dramma *Maria Stuarda* di Schiller rappresentata al Teatro Carignano di Torino. Senza data. Disegno a matita e acquerello. Pordenone, collezione privata.

In basso: Pier Luigi Pizzi, scena del dramma *Giorgio De' Medici* di Pier Luigi Pizzi rappresentata con la regia di Giorgio De' Medici al Teatro del Maggio Musicale Fiorentino nel 1967. Bozzetto a tecnica mista su tela. Firenze, collezione privata.



Scenę dell'opera *Maria Stuarda* di Donizetti, rappresentata al Teatro Regio di Torino nella stagione 1976-1977. Regia di Maria Francesca Siciliani, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Allestimento del Teatro Comunale di Firenze.



In alto: scena terza del secondo atto dell'opera *Maria Stuarda* di Donizetti. Allestimento dell'Opéra de Monte-Carlo in coproduzione con il Teatro Comunale di Bologna, ripreso dal Teatro Regio di Torino nella stagione 1998-1999. Regia di Jonathan Miller, scene di Roni Toren, costumi di Claire Mitchell.

In basso: una scena dell'opera *Maria Stuarda* di Donizetti. Allestimento dell'Opéra de Monte-Carlo in coproduzione con il Teatro Comunale di Bologna, ripreso dal Teatro Regio di Torino nella stagione 1998-1999. Regia di Jonathan Miller, scene di Roni Toren, costumi di Claire Mitchell.



Maria Stuarda e Elisabetta nel parco di Fotheringay. Illustrazione di W. Hecht nell'edizione italiana del dramma di Schiller *Maria Stuarda*, traduzione di Andrea Maffei, pubblicata a Firenze presso Le Monnier nel 1881. Questa stessa scena si svolge nell'atto secondo dell'opera di Donizetti.

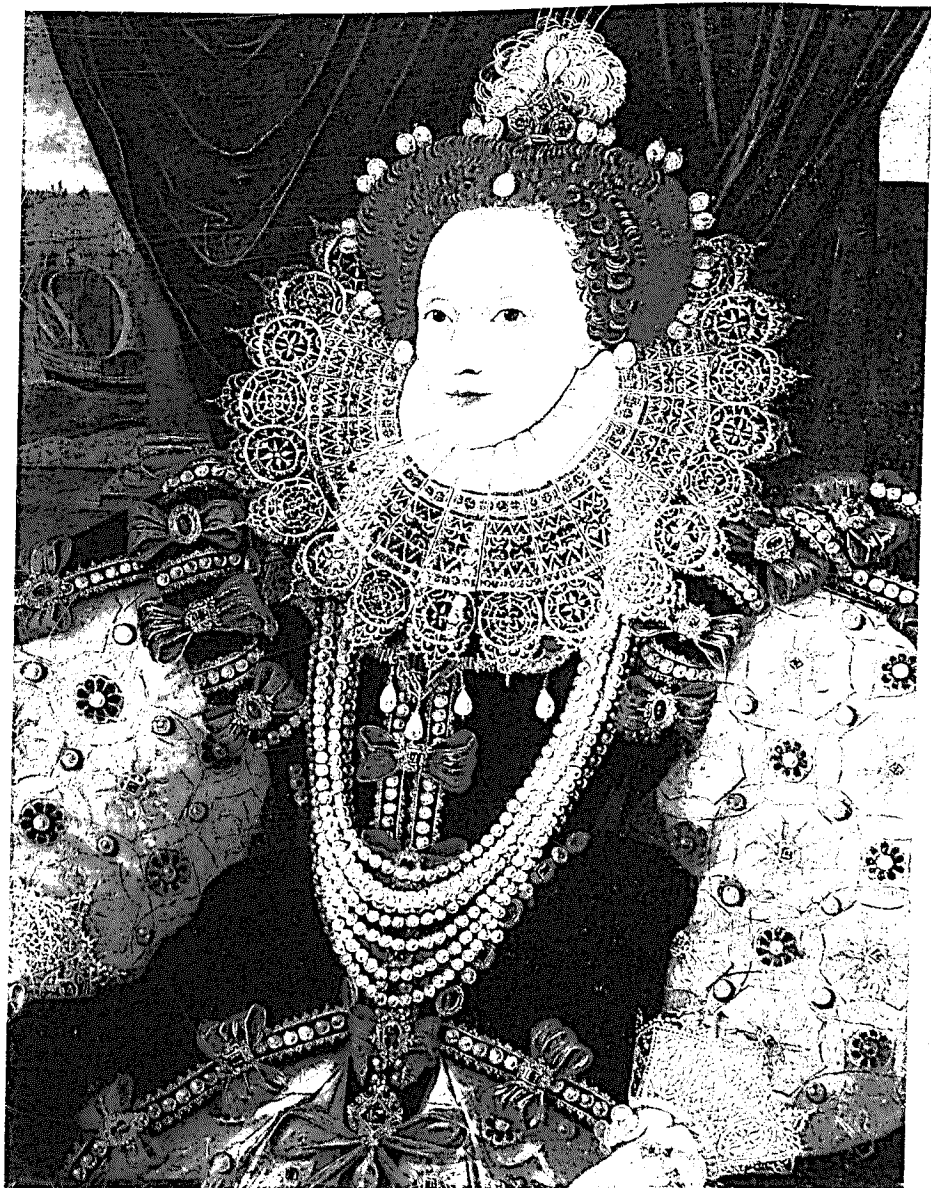


In alto: *Maria Stuarda ai piedi di Elisabetta*. Illustrazione ottocentesca colorata a mano. Milano. Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

In basso: *Giudizio di Maria Stuarda condotta al supplizio, 1587*. Olio su tela. Milano. Per la vicenda di Maria Stuarda sono state un tema prediletto di Hayez, che le ha affrontate in molti altri quadri e bozzetti, per la maggior parte dispersi in collezioni private.



Anonimo, da una miniatura di Nicholas Hilliard (attivo nel 1547-1619), *Ritratto di Maria Stuarda, regina di Scozia*. Olio su tavola, 1610 c. Londra, National Portrait Gallery.





Marcus Gheeraerts il giovane (1561-1635). *Ritratto di Elisabetta I*. Olio su tela, 1592 c. Londra, National Portrait Gallery.





Arnold van Brounckhorst (1565-1598), *Lord Guglielmo Cecil, primo barone di Burghley, gran tesoriere*.
Olio su pannello, 1560-1570 c. Londra, National Portrait Gallery.



Elisabetta nella M... ..pranti all'acuto. Manifattura dei marchesi Ginori, porcellana... ..Museo teatrale alla Scala.

LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE

di

Enrico M. Ferrando

PRELUDIO

allegro vivace (4/4, mi bemolle maggiore)

ATTO I

N. 1 - INTRODUZIONE

[Coro introduttivo]

«Qui si attenda, ell'è vicina»

allegro giusto (2/4, mi bemolle maggiore)

Recitativo

«Sí, vuol di Francia il Rege»

(Elisabetta)

[Cantabile]

«Ah, quando all'ara scorgemi» (Elisabetta)

larghetto (6/8, sol maggiore)

[Tempo di mezzo]

«In tal giorno di contento»

(Talbot, coro, Elisabetta, Cecil)

[Cabaletta]

«Ah! dal Ciel discenda un raggio»

(Elisabetta, coro, Talbot, Cecil)

moderato mosso (4/4, sol maggiore)

[RECITATIVO] DOPO L'INTRODUZIONE

«Fra voi perché non veggio Leicester?»

(Elisabetta, Cecil, Leicester)

N. 2 - RECITATIVO E DUETTO (Talbot, Leicester)

Recitativo

«Hai nelle giostre, O Talbo»

[Tempo di attacco]

«Questa immagine, questo foglio»

moderato mosso (4/4, do maggiore)

[Cabaletta]

«Se fida tanto»

andantino (3/4, do maggiore)

N. 3 - [SCENA E] DUETTO (Elisabetta, Leicester)

[Recitativo]	«Sei tu confuso...»
[Tempo di attacco]	«Quali sensi!»
	maestoso (4/4, mi maggiore)
[Cantabile]	«Era d'amore l'immagine»
	larghetto (6/8, si maggiore)
[Tempo di mezzo]	«Vieni. (Lo chiede il barbaro)»
[Cabaletta]	«Sul crin la rivale»
	vivace (4/4, mi maggiore)

N. 4 - [SCENA E] CAVATINA MARIA (Anna, Maria, Coro)

[Introduzione strumentale]	vivace (4/4, do maggiore)
[Recitativo]	«Allenta il piè, Regina» (Anna, Maria)
[Cantabile]	«Oh nube! che lieve per l'aria ti aggiri» (Maria)
	larghetto (3/8, re bemolle maggiore)
[Tempo di mezzo]	«Qual suono!» (Maria, coro, Anna)
[Cabaletta]	«Nella pace del mesto riposo» (Maria, Anna)
	moderato e fiero (4/4, si bemolle maggiore)/
	allegro (6/8, si bemolle maggiore)

[RECITATIVO] DOPO LA CAVATINA MARIA (Maria, Leicester)

«No, non m'inganno! oh gioia!...»

N. 5 - DUETTO LEICESTER E MARIA

[Recitativo]	«Oh Ciel! Che ascolto?»
[Cantabile]	«Da tutti abbandonata»
	larghetto (6/8, re bemolle maggiore)
[Tempo di mezzo]	«Del suo cor convinta io sono!»
[Cabaletta]	«Se il mio cor tremò giammai»
[Allegro]	(4/4, re bemolle maggiore)

N. 6 - FINALE DELL'ATTO PRIMO

[Recitativo]	«Qual loco è questo?»
	(Elisabetta, Leicester, Cecil, Talbot, Maria)

[Sestetto] «È sempre la stessa»
 (Elisabetta, Maria, Anna, Leicester, Cecil, Talbot)
 larghetto (3/4, si bemolle maggiore)
 [Tempo di mezzo] «Deh! L'accogli»
 (Leicester, Elisabetta, Talbot, Maria, Cecil, Anna)
 [Stretta] «Va, preparati furente»
 (Elisabetta, Cecil, Maria, Anna, Leicester, Talbot, Coro)
 allegro vivace (2/2, re maggiore)

ATTO II

N. 7 - [SCENA E TERZETTO]

[Recitativo] «E pensi? e tardi?» (Elisabetta, Cecil)
 [Tempo d'attacco] «Quella vita a me funesta» (Elisabetta, Cecil)
 allegro (4/4, mi bemolle maggiore)
 [Recitativo] «Sì... Regina...» (Elisabetta, Leicester)
 [Cantabile] «Deh! per pietà sospendi» (Leicester, Cecil, Elisabetta)
 larghetto (6/8, re bemolle maggiore)
 [Tempo di mezzo] «D'una sorella, o barbara» (Leicester, Elisabetta)
 [Cabaletta] «Vanne indegno: t'appare sul volto»
 (Elisabetta, Leicester, Cecil)
 vivace (4/4, mi bemolle maggiore)

N. 8 - [SCENA E] DUETTO (Maria, Talbot)

[Introduzione strumentale] andantino (4/4, do maggiore)
 [Recitativo] «La perfida insultarmi anche volea»
 (Maria, Cecil, Talbot)
 [Cantabile] «Quando di luce rosea»
 (Maria, Talbot)
 larghetto (4/4, sol minore/maggiore)
 [Tempo di mezzo] «Un'altra colpa a piangere»
 (Maria, Talbot)
 [Cabaletta] «Lascia contenta al carcere»
 (Maria, Talbot)
 moderato (4/4, sol maggiore)

N. 9 - ULTIMA SCENA

[Introduzione strumentale e Coro]	«Vedeste? Vedemmo...» larghetto (4/4, mi minore/maggiore)
[Recitativo]	«Anna... Qui più sommessi favellate» (Anna, coro, Maria)
[Preghiera]	«Deh! Tu di un'umile preghiera» (Maria, coro) andante comodo (3/4, mi bemolle maggiore)
[ARIA FINALE]	
[Recitativo]	«Oh colpo!» (Talbot, coro, Cecil, Maria)
[Cantabile]	«Di un cor che muore» (Maria, Anna, Talbot, Cecil, Coro) larghetto (4/4, fa minore)
[Tempo di mezzo]	«Giunge il Conte» (Talbot, Maria, Leicester, Cecil, coro)
[Cabaletta]	«Ah! se un giorno da queste ritorte» (Maria, Leicester, Cecil, Talbot, Anna, coro) maestoso (4/4, si minore/re maggiore)

Erede della grande tradizione dell'opera seria settecentesca, il melodramma romantico italiano ne conserva la strutturazione 'a pezzi chiusi' e l'articolazione in momenti lirici (i brani musicali veri e propri) ed in segmenti narrativi dalla funzione di sviluppo drammatico. Comunque all'epoca di *Maria Stuarda* è molto lontana l'esasperata contrapposizione recitativo-aria dell'opera settecentesca. Il recitativo secco è tramontato da tempo ed una drammaturgia più realistica e dinamica ha sostituito l'astratto schematismo dei sentimenti: i numeri musicali sono perciò sempre più spesso momenti di scontro-confronto fra i personaggi che non statiche effusioni di 'affetti'. Duetti e terzetti sopravvanzano di numero le arie individuali: la loro articolazione, fissata esemplarmente da Rossini nel duetto Assur-Semiramide, è in tre movimenti che si succedono nello schema attacco concitato/cantabile/cabaletta conclusiva (quest'ultima è connotata da una particolare sottolineatura ritmico-accentuativa, in funzione di sfogo conclusivo), con le ultime due sezioni collegate da un importante segmento tipo-recitativo convenzionalmente indicato come 'tempo di mezzo'. Questo schema di 'gran duetto', in *Maria Stuarda*, lo riscontriamo nei NN. 3 e 7. Gli altri duetti dell'opera seguono la forma ellittica del 'duetto semplice', privo del primo o del secondo dei movimenti del 'gran duetto'.

In generale, comunque, i numeri chiusi tendono ad espandersi in una forma articolata, all'interno della quale anche i momenti di collegamento as-

sumono un rilievo drammaturgico ed espressivo che li emancipa decisamente dal mero ruolo di transizione. Come sottolinea William Ashbrook (*Donizetti. Le Opere*, Edt, Torino 1987, pp. 60-61)

in *Maria Stuarda* Donizetti modifica in modo significativo il tradizionale concertato finale. Nel famoso episodio dell'incontro fra le due regine con scambio di invettive, egli dà particolare risalto al passaggio tra il sestetto (Larghetto) e la stretta finale, ovvero al classico tempo di mezzo, facendone un magnifico pezzo di teatro musicale [...] L'episodio del dialogo delle regine in *Maria Stuarda*, che si estende per 199 battute, è più lungo del precedente sestetto e della stretta conclusiva messi insieme.

Si è indicata la successione dei numeri così come risultano dallo spartito dell'edizione critica curata da Anders Wiklund per Casa Ricordi, che il Teatro Regio ha adottato per questa produzione dell'opera.

Si è ritenuto opportuno dettagliare la struttura interna dei singoli numeri individuando i principali segmenti in cui sono articolati. Le specificazioni formali non riscontrabili da didascalie dello spartito – da noi individuate – sono evidenziate dalle parentesi quadre: la nomenclatura impiegata è comunque quella tradizionalmente adottata per le formalizzazioni proprie dell'opera italiana ottocentesca (in un contesto connotato da un alto grado di convenzionalità l'identificazione delle specifiche situazioni drammaturgico-musicali risulta peraltro particolarmente agevole). Segnaliamo comunque di aver esteso l'uso del termine 'recitativo' (che nello spartito si trova ad indicare i momenti da eseguirsi senza rigore ritmico, con una flessibilità più prossima a quella del linguaggio parlato) a designare in generale tutti i segmenti di transizione, tranne quello tra gli ultimi due movimenti di un pezzo d'insieme, tradizionalmente indicato come 'tempo di mezzo'. Per ciascun segmento musicale si è riportato l'incipit testuale, specificando tra parentesi i personaggi che vi intervengono.

Maria Stuarda utilizza una formazione strumentale del tutto consueta nelle orchestre d'opera del periodo. È piuttosto insolita soltanto la presenza dell'ottavino in aggiunta ai due flauti (gli operisti italiani, fino all'ultimo Verdi, utilizzano normalmente solo due flautisti, uno dei quali alterna l'ottavino con lo strumento ordinario). Tipica la presenza dell'arpa – che trova posto abitualmente nell'orchestra d'opera molto prima che in quella sinfonica – significativamente impiegata solo in passi specifici dell'opera a scopo di sottolineatura elegiaca.

Gli strumenti a percussione sono rappresentati dalla sola gran cassa, oltre ai timpani – presenti in orchestra non tanto in funzione ritmico-timbrica, ma quanto per il loro fondamentale ruolo di sottolineatura dei bassi d'armonia.

Gli ottoni sono rappresentati da quattro corni, due trombe e tre tromboni: una formazione tipica di questo periodo tanto nelle orchestre d'opera quanto in quelle sinfoniche (pochi anni più tardi sarà abituale anche la presenza di un trombone basso, o di uno strumento di analoga tessitura, per rinforzare questa sezione nella regione grave).

Le due trombe in palcoscenico eseguono un richiamo di caccia: anche la connotazione di particolari realistici è propria di quest'epoca – di qui la frequente presenza di strumenti suonati sul palcoscenico (dietro le quinte, talvolta in scena) in brevi interventi pittoreschi.

ORCHESTRA

2 Flauti e Ottavino

Arpa

2 Oboi

2 Clarinetti

Violini I

2 Fagotti

Violini II

4 Corni

Viole

2 Trombe

Violoncelli

3 Tromboni

Contrabbassi

Timpani

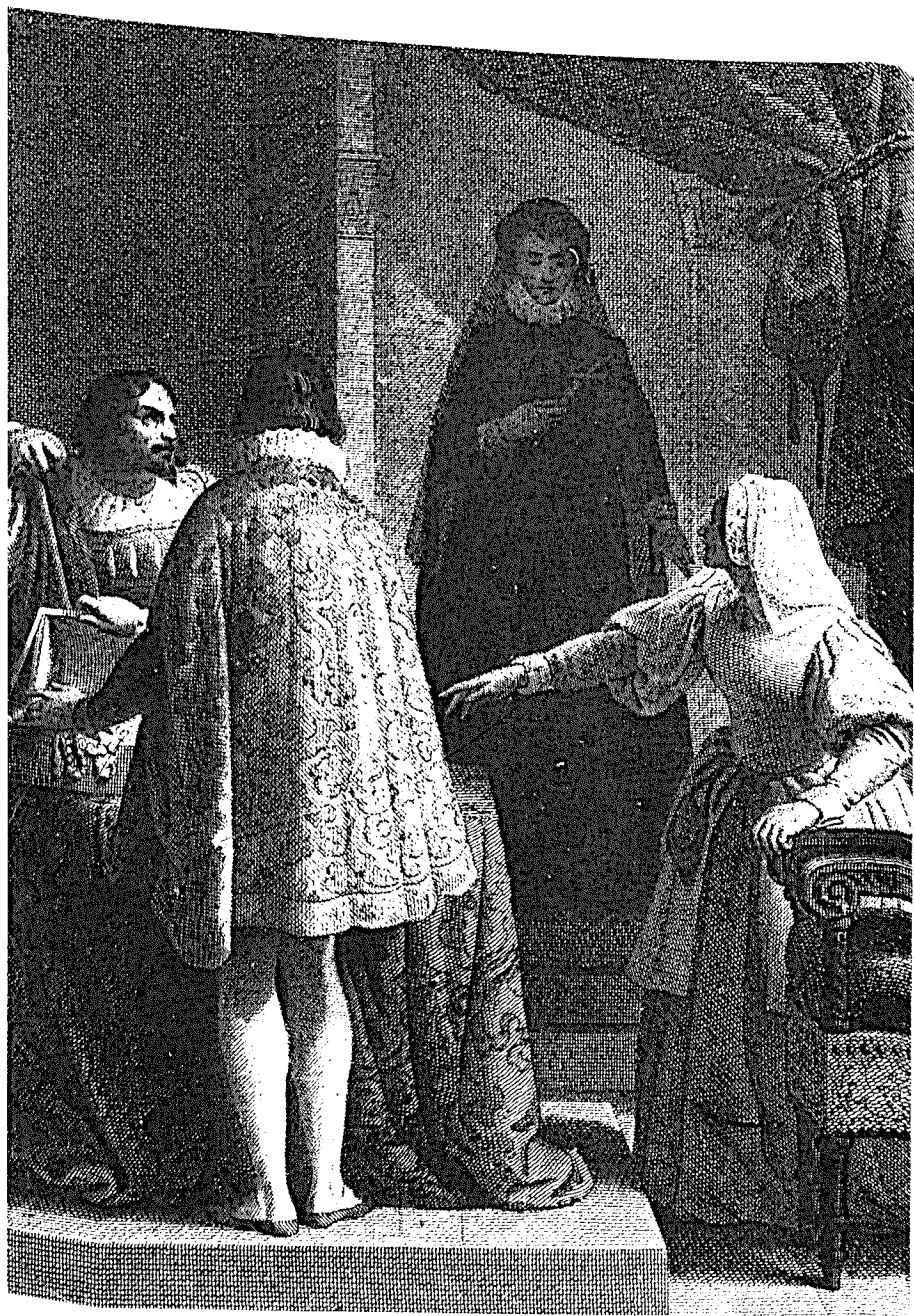
Sul palcoscenico:

Gran Cassa

2 Trombe



Mary Queen of Scots. Incisione. Milano, Raccolta di Stampe A. Bertarelli.



Francesco Hayez, disegno per l'antiporta dell'edizione italiana del dramma *Maria Stuarda* di Schiller, traduzione di Andrea Maffei, pubblicata a Milano presso Pirola nel 1843.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998.99



TEATRO
REGIO
TORINO

MARIA STUARDA

Tragedia lirica in due atti

Libretto di
Giuseppe Bardari

Musica di
Gaetano Donizetti

I LIBRETTI



François Clouet (1516-1572 c.), *Ritratto di Maria Stuarda*. Disegno. Parigi, Biblioteca Nazionale.

MARIA STUARDA

Tragedia lirica in due atti
di
Giuseppe Bardari

ELISABETTA, Regina d'Inghilterra	<i>soprano</i>
MARIA STUARDA, Regina di Scozia, prigioniera in Inghilterra	<i>soprano</i>
ROBERTO, Conte di Leicester	<i>tenore</i>
GIORGIO TALBOT*, Conte di Shrewsbury	<i>basso</i>
LORD CUGLIELMO CECIL, Gran Tesoriere	<i>baritono</i>
ANNA KENNEDY, nutrice di Maria	<i>mezzosoprano</i>

Cavalieri

Dame d'onore

Famigliari di Maria

Guardie Reali

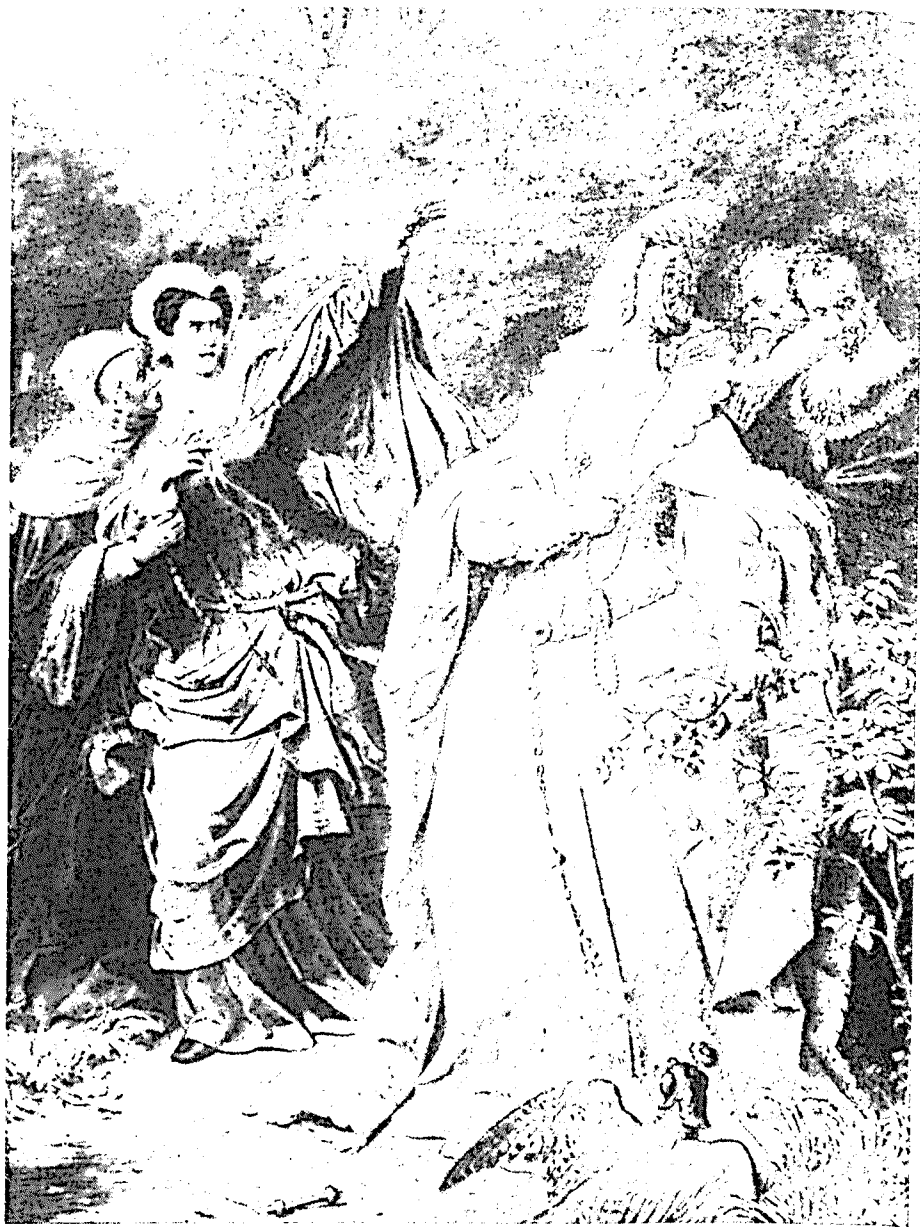
Cortigiani

Cacciatori

Soldati di Forteringa

L'azione è nel palagio di Westminster e nel castello di
Fotheringay*. Epoca 1587.

* Per comodo del verso Talbot si pronuncia Talbo, e Fotheringay
Forteringa.



*Maria Stuarda incontra Elisabetta d'Inghilterra nel parco di Fotheringay. Illustrazione da un'edizione ottocentesca del dramma di Schiller *Maria Stuarda*. Vienna, Biblioteca Nazionale Austriaca.*

MARIA STUARDA

ATTO PRIMO

Preludio

N. 1 Introduzione

SCENA PRIMA

Galleria nel palagio di Westminster.
Coro di Cavalieri e Dame.

CORO Qui si attenda, ell'è vicina
Dalle giostre a far ritorno.
La magnanima Regina
È la gioia d'ogni cor.
Quanto lieto fia quel giorno
Che la stringe ad alto amor.
Sì, per noi sarà più bella
D'Albion la pura stella,
Quando unita la vedremo
Della Francia allo splendor.
Festeggianti ammireremo
La possanza dell'amor.

SCENA SECONDA

Elisabetta, Talbot, Cecil, Cortigiani, Paggi, ecc.

ELISABETTA

Sì, vuol di Francia il Rege
Col mio cor l'Anglo trono.
Dubbiosa ancora io sono
D'accogliere l'alto invito, ma, se il bene
De' fidi miei Britanni
Fa che d'Imene all'ara io m'incammini,
Reggerà questa destra
Della Francia e dell'Anglia ambo
[i destini.]

(da sé)

Ah quando all'ara scorgemi
Un casto amor del Cielo,
Quando m'invita a prendere

D'Imene il roseo velo,
Un altro core involami
La cara libertà!
E mentre vedo sorgere
Fra noi fatal barriera,
Ad altro amor sorridere
Quest'anima non sa.

TALBOT

In tal giorno di contento
Di Stuarda il sol lamento
La Bretagna turberà?

CORO Grazia, grazia alla Stuarda.

ELISABETTA *(imponendo)*

Olà:
Di questo giorno il giubilo
Turbato io non credea.
Perché forzarmi a piangere
Sul capo della rea,
Sul triste suo destin?

CECIL Ah! dona alla scure quel

[capo che desta

Fatali timori, discordia funesta,
Financo tra ceppi, col fuoco d'amor.

ELISABETTA

Tacete. Non posso risolvermi ancor.
Ah! dal Ciel discenda un raggio
Che rischiari il mio intelletto:
Forse allora in questo petto
La clemenza parlerà.
Ma se l'empia mi ha rapita
Ogni speme al cor gradita,
Giorno atroce di vendetta
Tardo a sorgere non sarà.

LIBRETTO

TALBOT, CORO

Il bel cor d'Elisabetta
Segua i moti di pietà.

CECIL Ti rammenta, Elisabetta,
Ch'è dannosa ogni pietà.

[Recitativo] dopo l'Introduzione

ELISABETTA

Fra voi perché non veggio
Leicester? Egli solo resta lontano
Dalla gioia comune?

CECIL Eccolo.

SCENA TERZA

*Leicester, che bacia la mano ad Elisabetta,
e detti.*

ELISABETTA

Conte!
Or io di te chiedea.

LEICESTER

Deh! mi perdona
Se a' tuoi cenni indugiai! Che imponi?
*(Elisabetta si toglie un anello, lo contempla,
e lo consegna a Leicester)*

ELISABETTA

Prendi:
Reca l'anello mio
Di Francia all'Inviato; al Prence suo
Rieda messaggio a dir che già d'Imene
L'invito accetto...

(guardandolo in viso)

(da sé) (E non si cangia in viso!)

Ma il serto ch'ei m'offre
Ricusare ancor posso;
Che libera son io.
Prendilo... (Ingrato!)

LEICESTER *(con indifferenza)*

Ti obbedisco...

ELISABETTA *(a Leicester)*

Addio.
(gli dà la mano da baciare)

N. 2 Recitativo e Duetto
(Talbot e Leicester)

SCENA QUARTA

*Leicester e Talbot
(la Regina s'allontana,
Leicester prende per mano Talbot,
e in segreto gli dice:)*

LEICESTER

Hai nelle giostre, o Talbo,
Chiesto di me?

TALBOT

Io sí.

LEICESTER

Che brami dunque?
*(Elisabetta rivolge lo sguardo e vede
Leicester e Talbot in colloquio)*

TALBOT

Favellarti! Ti fia
Tremenda e cara ogni parola mia.
In Forteringa io fui...

LEICESTER

Che ascolto!

TALBOT

Vidi
L'infelice Stuarda...

LEICESTER

Ah! piú sommessio
Favella in queste mura!
[E qual ti parve?

TALBOT

Un angelo d'amor, bella qual era,
E magnanima sempre...

ATTO PRIMO

LEICESTER

Oh! troppo indegna
Di rio destino! E a te che disse?
Ah! parla...

TALBOT

Posso in pria ben sicuro
Affidarmi al tuo cor?

LEICESTER

Parla: tel giuro.

TALBOT (*circospetto*)

Questa immago, questo foglio
(*cavandosi dal seno un foglio
ed un ritratto*)
La Stuarda a te l'invia:
Di sua man io gli ebbi, e pria
Del suo pianto li bagnò.

LEICESTER

Oh piacer!...

TALBOT

Con quale affetto
Il tuo nome pronunziò!...
(*gli dà il foglio ed il ritratto*)

LEICESTER

Ah! rimiro il bel semblante
Adorato, vagheggiato...
Ei m'appare sfavillante
Come il dí che mi piagò.
Parmi ancora che su quel viso
Spunti languido un sorriso,
Ch'altra volta a me sí caro
La mia sorte incatenò.

TALBOT

Al tramonto è la sua vita,
Ed aita a te cercò...

LEICESTER

(*guardando sempre il foglio
ed il ritratto*)

Oh memorie! oh cara immago!
Di morir per te son pago.

TALBOT Che risolvì?

LEICESTER

Liberarla,
O con lei spirar saprò.

TALBOT

Di Babington il periglio
Non ancor ti spaventò?

LEICESTER

Ogni tema, ogni periglio
Io per lei sfidar saprò.
Se fida tanto
Coei m'amò.
Dagl'occhi il pianto
Le tergerò.
E se mai vittima
Cader degg'io,
Del fato mio
Superbo andrò.

TALBOT

Se fida tanto
Coei t'amò,
Se largo pianto
Finor versò,
Di un'altra vittima
Non far che gema,
Se all'ora estrema
Sfuggir non può.

(*Talbot parte. Leicester è per partire
dal lato opposto. S'incontra in Elisabetta.*)

N. 3 [Scena e] Duetto
(Elisabetta e Leicester)

SCENA QUINTA

Elisabetta e Leicester.

ELISABETTA

Sei tu confuso...

LIBRETTO

LEICESTER

Io no... (che incontro!).

ELISABETTA

Talbo

Teco un colloquio tenne?

LEICESTER

È ver (che fia?).

ELISABETTA

Sospetto ei mi divenne.

Tutti colei seduce! Ah! forse,

{o Conte,

Messaggio di Stuarda a te giungea?

LEICESTER

Sospetti invano! Ormai di Talbo è nota

La fedeltà...

ELISABETTA (*ironica*)

Pure il tuo cor conosco.

Svelami il ver: l'impongo.

LEICESTER

(Oh Ciel!) Regina...

ELISABETTA

Ancor mel celi? Intendo.

(*per partire*)

LEICESTER

Ah non partir... m'ascolta... deh!

[*t'arresta...*]

Un foglio...

ELISABETTA

Il foglio a me! (*severa rivolgendosi*)

LEICESTER

(Sorte funesta!)

(*Perge il foglio*)

Eccolo; al regio piede (*si prostra*)

Io lo depongo. Ella per me ti chiede

D'un colloquio il favor.

ELISABETTA

Sorgete, o Conte.

Troppo fate per lei... Crede l'altera

Di sedurmi così:

{*ma invan lo spera...*}

(*legge rapidamente il foglio*)

Quali sensi!

LEICESTER

(Ella è commossa).

ELISABETTA

Ch'io discenda alla prigione.

LEICESTER

Ah, Regina...

ELISABETTA

Ov'è la possa (*con riso beffardo*)

Di chi ambia le tre Corone?

LEICESTER

Come lampo in notte bruna,

Abbagliò... fuggì... sparì.

ELISABETTA

Al ruotar della fortuna

Tant'orgoglio impallidi!

LEICESTER

Ah pietade per lei l'implora

Il mio cor...

ELISABETTA (*ironica*)

Ch'ella possiede...

Non è ver?

LEICESTER

(Quel dir m'accora.)

ELISABETTA

Nella Corte ognun il crede.

LEICESTER

Ei s'inganna...

ATTO PRIMO

ELISABETTA

(Mentitore.)

LEICESTER

Sol pietade a lei m'unì.

ELISABETTA

(Egli l'ama... oh mio furore!)

(ricomponendosi)

È leggiadra? ... parla.

(colpita)

(ella lo guarda minacciosa)

LEICESTER

Sì!... (abbassando gli occhi)

Era d'amore l'immagine,

Degl'anni sull'aurora:

Sembianza avea d'un Angelo

Che appare, ed innamora:

Era celeste l'anima,

Soave il suo respir.

Bella nei dì del giubilo,

Bella nel suo martir.

ELISABETTA

A te lo credo. È un Angelo

Se tu le dai tal vanto:

Se allo squallor d'un carcere

È d'ogni cor l'incanto...

Lo so che alletta ogn'anima,

Lusinga ogni desir.

(Se tu l'adori, o perfido,

Paventa il mio soffrir.)

LEICESTER

Vieni.

ELISABETTA

(Lo chiede il barbaro.)

LEICESTER

Appaga il mio desir.

ELISABETTA

Dove? quando?

LEICESTER

In questo giorno

Al suo carcere d'intorno

Per la caccia che s'appresta

Scenderai nella foresta...

ELISABETTA

Conte... il vuoi?

LEICESTER

Ten prego.

ELISABETTA

Intendo...

(Alma incauta.) (a Leicester)

[A te m'arrendo.

(Sul crin la rivale

La man mi stendea,

Il scro reale

Strapparmi volea;

Ma, vinta l'altera,

Divenne più fiera:

D'un core diletto

Privarmi tentò.

Ah! troppo m'offende,

Punirla saprò.)

LEICESTER

Ah! vieni, o Regina,

Ti mostra clemente,

Vedrai la divina

Beltade innocente:

Sorella le sei...

Pietade per lei,

Ché l'odio nel petto

Assai ti parlò.

La pace le rendi,

E pago sarò. (partono)

N. 4 [Scena e] Cavatina Maria

SCENA SESTA

Parco di Forteringa.

*Ambi i lati sono folti di alberi: il mezzo si apre
in una vasta veduta che confina col mare.*

LIBRETTO

(Maria esce correndo dal bosco.

Anna la segue più lenta; le Guardie sono a vista degli spettatori)

ANNA Allenta il piè, Regina.

MARIA E che! non ami
Che ad insolita gioia
[il seno io schiuda?
Non vedi? Il carcer mio
E il Cielo aperto... io lo vagheggio...
[oh, cara
La voluttà che mi circonda!

ANNA Il duolo
Sai che t'attende in quelle mura?
Guarda: sui prati appare
Odorosetta e bella
La famiglia de' fiori... a me sorride,
E il zeffiro, che torna
Da' bei lidi di Francia,
Ch'io gioisca mi dice
Come alla prima gioventù felice.
Oh nube!
[che lieve per l'aria ti aggiri,
Tu reca il mio affetto, tu reca i sospiri
Al suolo beato che un dì mi nudrì.
Deh! scendi cortese,
[mi accogli su i vanni
Mi rendi a quel suolo,
[m'invola agli affanni.
Ma cruda la nube pur essa fuggì
Al suolo beato che un dì mi nudrì.
(suoni di caccia lontani)

CORO *(di dentro)*
Al bosco, alla caccia.
[– Il cervo si affaccia
Dal colle muscoso,
[– poi fugge scherzoso
Del rivo alle sponde:
[– si specchia nell'onde
Correte veloci
[– quel cervo a ferir.
Qual suono! Quai voci!

ANNA Parmi il segno di caccia reale!

MARIA Si avvicinano i suoni... i destrieri...

CORO *(di dentro)* La Regina.

MARIA Qual nome fatale!

ANNA La tiranna pel parco sen va.

MARIA Nella pace del mesto riposo
Vuol colpirmi di nuovo spavento.
Io la chiesi... e vederla non oso:
Tal coraggio nell'alma non sento...
Resti, resti sul trono adorata.
Il suo sguardo da me sia lontano.
Tropo, troppo son io disprezzata:
Tace in tutti per me la pietà.

ANNA Ella giunge.

MARIA e ANNA
Fuggiamo, fuggiamo:
Sostenersi il mio core non sa.
(Anna si allontana)

[Recitativo] dopo la Cavatina Maria

SCENA SETTIMA
Leicester e Maria.

MARIA No, non m'inganno! oh gioia!
Leicester, sei tu?

LEICESTER
Qui viene
Chi t'adora a spezzar le tue catene.

MARIA Libera allin sarò? Dal carcer mio
Libera? E tua per sempre?
[Ah il crede appena
L'agitato mio cor.

LEICESTER
Qui volge il piede

ATTO PRIMO

Elisabetta; al suo real decoro
Di pretesto è la caccia.
Tu la vedrai... Ove ti mostri a lei
Inchinevol, sommessamente...

MARIA Io?... No!

LEICESTER
Lo dèi.

N. 5 Duetto Leicester e Maria

MARIA Oh Ciel! Che ascolto? Ah! toglimi
A vista sí funesta.

LEICESTER
Se m'ami, deh! t'arresta.

MARIA E deggio?

LEICESTER
E dèi sperar.

MARIA Da tutti abbandonata
In preda a rio dolore,
Oppressa, desolata
Qual mai speranza ha il core?
Fui condannata al pianto
E a sempre sospirar:
L'affetto tuo soltanto
Può i mali miei calmar.

LEICESTER
No, diffidar non dèi,
Ell'è piú grande in soglio:
Restava il cor di lei
Commosso dal tuo foglio.
E su quel ciglio io vidi
La lagrima spuntar.
Se m'odi e in me t'affidi
Tutto vedrai cangiar.

MARIA Del suo cor convinta io sono!
(con sarcasmo)

LEICESTER
Pur pietà vi alberga spesso.

MARIA Non per chi le adombra il trono!

LEICESTER
No, tu dici? E allora io stesso
S'ella è sorda ai prieghi tuoi
Io vendetta ne farò.

MARIA Che favelli? che far puoi?
Per me esporti, ah! ch'io nol vo'.
Se il mio cor tremò giammai
Della morte al fiero aspetto,
Non far sí che sia costretto
A tremare pe' tuoi dèi.
Solo io volli, e sol cercai,
Di vederti e fido e grato;
Per te spero che il mio stato
Non sia misero cosí.

LEICESTER
Sí: la fé, l'onor né impegno;
E il mio cor che t'ama il giura.
Sorgerai dalla sventura
Che ogni gloria ti rapí.
E se allor non ti offro un regno
Né la destra di un sovrano,
Potrò offrirti almen la mano
Che le tue prigioni aprí.
(Maria parte. Leicester va frettolosamente
all'incontro d'Elisabetta)

N. 6 Finale dell'Atto Primo

SCENA OTTAVA
Elisabetta, Leicester, Cecil, Cavalieri,
Cacciatori, ecc.

ELISABETTA
Qual loco e questo? (a Leicester)

LEICESTER
Forteringa.

LIBRETTO

ELISABETTA

Oh Conte!
Dove mi scorgi?

LEICESTER

Non dubbiar: Maria
Sarà in breve guidata al tuo cospetto
Dal saggio Talbo.

ELISABETTA

A qual per te discendo
Sacrificio! lo vedi...
Discosta i cacciatori
Da' contigui viali: è troppo ingombro
Di popolo il sentier.

*(Leicester fa cenno, e si allontanano
i Cacciatori)*

CECIL

Vedi, Regina,
Come l'Anglia t'adora.
(piano ad Elisabetta) Ah! tu lo sai,
Qual capo ella ti chiede...

ELISABETTA

Taci *(a Cecil)*

LEICESTER

(piano ad Elisabetta)
Deh! ti rammenta
Che a dar conforto alla dolente vita
D'una sorella io ti guidai! la mano
Che di squallor la cinse
Al contento primier può ridonarla.

ELISABETTA

*(Io l'abborro...
[Ei non fa che rammentarla.]*

SCENA NONA

Maria condotta da Talbot, Anna e detti.

TALBOT Vieni... *(da dentro)*

MARIA Deh! mi lascia... al mio
Asil mi riconduci.

TUTTI Eccola.

MARIA *(ad Anna)*

Oh Dio!

(Breve silenzio.)

*Gli attori restano gli uni
dirimpetto agli altri)*

ELISABETTA

*(È sempre la stessa:
Superba, orgogliosa,
Coll'alma fastosa
M'ispira furor...
Ma tace: sta oppressa
Da giusto terror.)*

MARIA

*(Sul viso sta impressa
Di quella tiranna
L'atroce condanna,
Il fiero livor.
Quest'anima è oppressa
Da crudo dolor.)*

TALBOT

*(Almeno tacesse
Nel seno reale
Quell'ira fatale,
Quel cieco furor,
Che barbaro oppresse
Un giglio d'amor.)*

LEICESTER

*(La misera ha impressi
In volto gli affanni
Né gli astri tiranni
Si placano ancor.
Salvarla potessi
Da tanto dolor.)*

ANNA

*(Nell'anima ho impressa
La tema funesta:
Oh quale si appresta
Cimento a quel cor!
Ciel! togli l'oppressa
Da tanto dolor.)*

ATTO PRIMO

CECIL (*Vendetta repressa*
Scoppiare mi sento.
Nel fiero cimento
Mi palpita il cor.
Fia vittima oppressa
D'eterno dolor.)

LEICESTER (*ad Elisabetta*)
Deh! l'accogli.

ELISABETTA (*a Leicester*)
Sfuggirla vorrei.

TALBOT (*a Maria*) Non sostarti.

MARIA (*a Talbot*) L'abisso ho vicino!

ELISABETTA (*a Leicester*)
Tropo altera.

LEICESTER (*ad Elisabetta*)
Da un crudo destino
Avvilta dinanzi ti sta.

MARIA (*va ad inginocchiarsi*
ai piedi di Elisabetta)
Morta al mondo, e morta al trono,
Al tuo piè son io prostrata,
Solo imploro il tuo perdono:
Non mostrarti inesorata.
Ah sorella... omai ti basti
Quanto oltraggio a me recasti...
Ah solleva un'infelice
Che riposa sul tuo cor.

CECIL (*piano ad Elisabetta*)
Poca fé, te ne scongiuro,
A quel labbro mentitor.

ELISABETTA
No, quel loco a te si addice:
Nella polve e nel rossor.

MARIA (*Sofferenza*). E a me sí fiera
Chi ti rende?

ELISABETTA
Chi? tu stessa:
L'alma tua, quell'alma altera,
Vile... iniqua...

MARIA (*E il soffrirò?*)

ELISABETTA
Va: lo chiedi, o sciagurata,
Al tuo talamo tradito.
Ed all'ombra invendicata
Di quel misero marito:
Al tuo braccio, all'empio core,
Che fra i vezzi dell'amore
Sol delitti e tradimenti,
Solo insidie macchinò.

MARIA (*a Leicester, fremendo*)
Ah Roberto!

LEICESTER (*a Maria*)
Oh Dio! che tenti?

MARIA (*a Leicester*)
Più resistere non so...

LEICESTER (*a Maria*)
Chiama in sen la tua costanza:
Qualche speme ancor ti avanza.
Non ti costi onore e vita
Una grazia a te impartita,
Un favor che al nostro affetto
Tante volte il Ciel negò.

ELISABETTA
Quali accenti al mio cospetto!
Tu Roberto?

LEICESTER
(*E che dirò?*)

ELISABETTA (*a Leicester*)
Dov'è mai d'amor l'incanto,
E quel volto vago tanto?
Se a lodarlo ognun s'accese

LIBRETTO

A favori un premio rese;
Ma sul capo di Stuarda
Onta eterna ripiombò.

MARIA (*irrompendo*)
Quale insulto! Oh ria beffarda!

TALBOT, LEICESTER, ANNA
Che favelli? Taci.

MARIA (*ad Elisabetta*)
Ah no!
Figlia impura di Bolena
Parli tu di disonore?
Meretrice, indegna, oscena,
In te cada il mio rossore.
Profanato è il soglio inglese,
Vil bastarda, dal tuo piè.

ELISABETTA
Guardie! Olà! (*chiama i soldati*)
(*Cecil si scosta un momento, dopo
ritorna accompagnato dalle guardie,
che circondano Maria*)

ANNA, LEICESTER, TALBOT
Quali accenti! Ella delira.
Giusto ciel, perduta ell'è.

CECIL, CORO
Quali accenti! Ella delira.
Speme più per lei non v'è.

ELISABETTA
Va, preparati furente
A soffrir l'estremo fato:
Sul tuo capo abbinato
La vergogna spargerò.
Trascinate la furente (*alle guardie*)
Che se stessa condannò.

CECIL Dell'audace il Ciel possente
La vendetta omai segnò.
(*Elisabetta [si allontana]
con Cecil*)

MARIA Grazie, oh Cielo, allin respiro.
Da' miei sguardi ell'è fuggita:
Al mio piè restò avvilita,
La sua luce si oscurò.

LEICESTER
Ah! ti perdo, sconsigliata,
Quando salva ti bramai,
Quando fido a te tornai
Il destin ci fulminò.

TALBOT, ANNA
Quali accenti, sventurata!
Tu offendesti Elisabetta...
Forse, ah forse la vendetta
All'offesa preparò.
Ah! qual dai, qual dai tormento
A chi salva ti bramò!

SOLDATI
Taci... vieni... incauta, trema:
[ogni speme s'eclissò.
Del supplizio l'onta estrema
La Regina a te serbò.

CECIL Trema, trema.

ELISABETTA (*alle guardie*)
Trascinatela, olà.

LEICESTER, MARIA (*la prendono i soldati*)
Addio per sempre.

TALBOT Ah, Leicester, vieni, vieni
Non ti senta Elisabetta.

ELISABETTA
Nella scure che t'aspetta
Troverai la mia vendetta.
(*via Elisabetta e Cecil*)

MARIA Or guidatemi alla morte:
Sfiderò l'avversa sorte.
Di trionfo un solo istante
Ogni affanno compensò.



Elisabetta firma la condanna. Illustrazione di Beno Gigola nell'edizione italiana del dramma di Schiller *Maria Stuarda*, traduzione di Andrea Maffei, pubblicata a Firenze presso Le Monnier nel 1831. Questa stessa scena si svolge all'inizio dell'atto terzo dell'opera di Donizetti.



*Maria Stuarda va al supplizio. Illustrazione di W. Hecht nell'edizione italiana del dramma di Schiller *Maria Stuarda*, traduzione di Andrea Maffei, pubblicata a Firenze presso Le Monnier nel 1881. Questa è la scena conclusiva nell'opera di Donizetti.*

ATTO SECONDO

N. 7 [Scena e Terzetto]
(Elisabetta, Leicester, Cecil)

SCENA PRIMA

Galleria come nell'Atto Primo.

(La Regina sedendo ad un tavolino sul quale
è un foglio, e Cecil in piedi)

CECIL E pensi? e tardi? e vive
Chi ti sprezzò? chi contro te raguna
Europa tutta, e la tua sacra vita
Minacciò tante volte?

ELISABETTA

Alla tua voce
Sento piombarmi in core
Tutto il poter del mio deriso onore.
Ma... Oh Dio!... chi m'assicura
Da ingiuste accuse?

CECIL Il Cielo, la devota
Albione, e il mondo intero,
Ove la fama de' tuoi pregi suona,
E del cor di Stuarda, e dei delitti,
E delle ingiurie a te recate...

ELISABETTA

Ah! taci...
Oltraggiata son io!... Come l'altera!
Come godea del breve suo trionfo!...
Quai sguardi a me lanciava!
[Ah! mio fedele,
Io voglio pace, ed Ella a me l'involò...]

CECIL Né di turbarti ancora
Cessa se vive.

ELISABETTA (decisa)

... Ho risoluto!... Mora.
(prende la penna per segnare il foglio:
poi s'arresta e si alza)
Quella vita a me funesta
Io troncar, troncar vorrei,

Ma la mano, il cor s'arresta,
Copre un velo i pensier' miei.
Veder l'empia, udirla parmi,
Atterrirmi, spaventarmi,
E la speme della calma
Minacciosa a me involar.
Giusto Ciel! tu reggi un'alma
Facil tanto a dubitar.

CECIL Ah! perché così improvviso
Agitato è il tuo pensiero?
Non temer che sia diviso
Mai da te l'onor primiero.
Degli accenti proferiti,
Degli oltraggi non puniti,
Ogni Inglese in questi istanti
Ti vorrebbe vendicar.
Segna il foglio, che i Regnanti
Tel sapranno perdonar.

ELISABETTA (è incerta)

Sì...

SCENA SECONDA

Leicester e detti.

LEICESTER

Regina...
(Elisabetta è incerta...
vede Leicester...
allora segna [il foglio] e lo dà a Lord Cecil)

ELISABETTA (indifferente)

A lei s'affretti
Il supplizio.

LEICESTER

Oh Ciel! quai detti!
Forse quella? (vedendo il foglio)

CECIL La sentenza!

ELISABETTA

La sentenza, o traditor...
Io son paga...

LIBRETTO

LEICESTER

E l'innocenza
Tu condanni!

ELISABETTA (*severa*)

E parli ancor?

LEICESTER

Deh! per pietà sospendi
L'estremo colpo almeno:
A' prieghi miei t'arrendi
O scaglialo al mio seno:
Niun ti può costringere,
Libero è il tuo voler.

CECIL (*ad Elisabetta*)

Non ascoltar l'indegno
Or che già salva sei:
Per chi t'ardeva il Regno
Più palpar non dêi.
Il dî che all'empia è l'ultimo,
Di pacc è il dî primier.

ELISABETTA

Vana è la tua preghiera,
Son ferma in tal consiglio:
Nel fin di quell'altera
È il fin del mio periglio.
Dal sangue suo più libero
Risorge il mio poter.

LEICESTER

D'una sorella, o barbara,
La morte hai tu segnato?

ELISABETTA

E spettator ti voglio
Dell'ultimo suo fato:
Dovrà perir l'amante (*insultandolo*)
Dopo il fatale istante
Che il bellico metallo
tre volte scoppierà.

LEICESTER

E vuoi ch'io vegga?

ELISABETTA

Taciti.
È morta ogni pietà.
Vanne, indegno: t'appare sul volto
Il terror che nel seno ti piomba,
Al tuo affetto prepara la tomba
Quando spenta Stuarda sarà.

LEICESTER

Vado, vado: ti leggo nel volto
Che deliri, che avvampi di sdegno,
Un amico, un conforto, un sostegno
Nel mio core la misera avrà.

CECIL Ah Regina! serena il tuo volto,

Alla pace, alla gioia ritorni:

Questo, ah! questo il più bello

Pel tuo scoglio, per l'Anglia sarà. [*de' giorni*]

(*partono*)

N. 8 [Scena e] Duetto (Maria e Talbot)

SCENA TERZA

Appartamenti di Maria Stuarda
nel castello di Forteringa.

Maria sola.

MARIA La perfida insultarmi

Anche volea nel mio sepolcro e l'onta

Su lei ricadde. Oh vile! E non son io

La figlia de' Tudorri?

Ma Leicester... forse

L'ira della tiranna a lui sovrasta.

Ah! son di tutti la sventurata io sola...

(*siede e piange*)

SCENA QUARTA

Cecil colla sentenza, Talbot, e detti.

MARIA (*a Cecil*)

Che vuoi?

CECIL Di tristo incarco

Io vengo esecutor... è questo il foglio

ATTO SECONDO

Che de' tuoi giorni omai
[l'ultimo segna.

MARIA Cosí nell'Inghilterra...
Vien giudicata una Regina?
Oh, iniqui! e i finti scritti...

CECIL Il Regno...

MARIA Basta!
(per partire Talbot e Cecil)
Vanne... Talbo... rimanti.

CECIL Brami un sacro Ministro
[che ti guidi
Nel cammino di morte?

MARIA Io lo ricuso.
Sarò, qual fui, straniera
A voi di culto.

CECIL (Ancor superba e fiera!) (parte)

SCENA QUINTA
Talbot e Maria.

MARIA Oh mio buon Talbo!
(si getta fra le sue braccia)

TALBOT
Io chiesi
Grazia ad Elisabetta di vederti
Pria dell'ora di sangue.

MARIA Ah! sí, conforta,
Togli quest'alma
[all'abbandono estremo.

TALBOT
Eppur con fermo aspetto
Quell'avviso feral da te fu accolto.

MARIA Ah Talbo! il cor non mi leggesti
[in volto!
Egli tremava... E Leicester?...

TALBOT
Debba
Venirne spettator del tuo destino.
La Regina l'impone...

MARIA Oh l'infelice!
A qual serbato fia
Doloroso castigo! E la tiranna
Esulterà? Né ancora
Piomba l'ultrice folgore.

TALBOT
Deh, taci!

MARIA Tolta alla Scozia, al trono,
[ed al mio culto,
Presso colei volli un asil di pace,
Ed un carcer trovai...

TALBOT
Che favelli?
Non ti concesse Iddio sollievo ai mali?

MARIA Ah no, Talbo, giammai...
[delle mie colpe
Lo squallido fantasma
Fra il Cielo e me sempre si pose,
[e i sonni
Agli estinti rompendo, dal sepolcro
Evoca la sanguigna ombra d'Arrigo...
Talbo, la vedi tu? Del giovin Rizzio
(fuori di sé)
Ecco l'esangue spoglia...

TALBOT
Ah! riconforta
Lo smarrito pensier. Già ti avvicini
A' secoli immortali... Al ceppo reca
Puro il tuo cor d'ogni terreno affetto.

MARIA Sì, per lavar miei falli
Misto col sangue scorrerà
[il mio pianto.
Ascolta... io vo' deporli
Nel fedele tuo seno.

TALBOT

Parla.

MARIA

Un amico in te ritrovo almeno!
 Quando di luce rosca
 Il giorno a me splendea,
 Quando fra liete immagini
 Quest'anima godea,
 Amor mi fe' colpevole,
 M'aprì l'abisso amor.
 Al dolce suo sorridere
 Odiava il mio consorte:
 Arrigo! Arrigo misero,
 Per me soggiacque a morte,
 Ma la sua voce lugubre
 Mi piomba in mezzo al cor.
 Ombra adirata, placati
 Nel sen la morte io sento.
 Ti bastin le mie lagrime
 Ti basti il mio tormento.
(cade in ginocchio)
 Perdona ai lunghi gemiti,
 E prega il Ciel per me.

TALBOT

Da Dio perdono ogn'anima
 Implorerà per te.
 Un'altra colpa a piangere
 Ancor ti resta...

MARIA

Ahi quale?

TALBOT

Unita eri a Babington?

MARIA

Taci: fu error fatale.

TALBOT

Pensa ben che un Dio possente
 È de' falli punitore,
 Che al suo sguardo onniveggente
 Mal s'asconde un falso core.

MARIA

No, giammai sottrarsi al Cielo
 Si potrebbe il mio pensiero:

Ah mio fido! un denso velo
 Ha finor coperto il vero.
 Sì, lo giura un cor che langue,
 Che da Dio chiede pietà.

TALBOT

Ah! risplenda sul tuo sangue
 L'oscurata verità.
(affettuoso)
 Lascia contenta al carcere
 Quest'affannosa vita,
 Andrai conversa in Angelo
 Al Dio consolator.
 E nel più puro giubilo
 L'anima tua rapita,
 Si scorderà de' palpiti
 Ch'hanno agitato il cor.

MARIA

Or che morente è il raggio
 Della mia debil vita,
 Il Cielo sol può rendere
 La pace al mesto cor.
 Ah! se di troppe lagrime
 Quest'alma fu nudrita,
 Cessino i lunghi palpiti
 Nell'ultimo dolor. *(partono)*

N. 9 Ultima Scena

SCENA SESTA

Sala nel Castello che mette
 agli appartamenti di Maria.
 Gran porta chiusa in fondo. Notte.
 Coro di familiari di Maria.

CORO TENORI

Vedeste?

BASSI

Vedemmo...

TUTTI

Oh truce apparato!

DONNE

Il ceppo...

TENORI

La scure.

ATTO SECONDO

BASSI La funebre sala.

TUTTI È il popol fremente vicino alla scala
Del palco fatale... Che vista!
[Che orror!
La vittima attende lo stuolo malnato.
La vittima Regia. Oh instabile sorte!
Ma d'una Regina la barbara morte
All'Anglia fia sempre d'infamia
[e rossor.

SCENA SETTIMA

Anna e detti

CORO Anna...

ANNA Qui più sommessi favellate.

CORO La misera dov'è?

ANNA Mesta, abbattuta
Ella s'avanza. Deh! col vostro duolo
Non aggravate il suo rancor.

CORO Tacciamo.

SCENA OTTAVA

Maria vestita di nero e Talbot

MARIA Io vi rivedo alfin!

ANNA e CORO
Noi ti perdiamo!

MARIA Vita miglior godrò. Contenta io volo
All'amplesso di Dio... ma voi fuggite
Questa terra d'affanno.

CORO Il duol ci spezza il cor!

MARIA Deh! non piangete!
Anna tu sola resti
Tu che sei la più cara... eccoti un lino
Di lagrime bagnato...
[agl'occhi miei

Farai lugubre benda allor che spenti
Saran per sempre al giorno...
(le dà il fazzoletto)
Ma voi piangete ancor? meco v' unite,
Miei fidi, e al Ciel clemente
L'estrema prece alziam devota
[e ardente.

(tutti s'inginocchiano attorno Maria)

TUTTI Deh! Tu di un'umile
Pregghiera il suono
Odi, o benefico
Dio di pietà.
All'ombra accoglimi/accoglila
Del tuo perdono,
Altro ricovero
Il cor non ha.

(tutti s'alzano)

MARIA È vano il pianto
Il Ciel m'aita.

ANNA, TALBOT e CORO
Scorda l'incanto
Della tua vita.
Tolta al dolore,
Tolta agli affanni,
Benigno il Cielo
Ti perdonò.

MARIA Tolta al dolore,
Tolta agli affanni,
D'eterno amore
Mi pascerò.

ANNA, TALBOT e CORO
Distendi un velo
Su' corsi affanni
Benigno il Cielo
Ti perdonò.

(colpo di cannone)

TALBOT e CORO
Oh colpo!

SCENA NONA

*S'apre la porta in fondo, n'esce Lord Cecil,
Soldati, ecc.*

CECIL È già vicino
Del tuo morir l'istante. Elisabetta
Vuoi che sia paga ogni tua brama...
Parla.

MARIA Da lei tanta pietà non isperai.
Lieve favor ti chiedo...
[Anna i miei passi
Al palco scorga.

CECIL Ella verrà.

MARIA Se accolta
Hai la prece primiera, altra ne ascolta:
Di un cor che muore reca il perdono
A chi m'offese, mi condannò.
Dille che lieta resti sul trono,
Che i suoi bei giorni non turberò.
Sulla Bretagna, sulla sua vita,
Favor celeste implorerò.
Ah! dal rimorso non sia punita:
Tutto con sangue cancellerò.

ANNA, TALBOT e CORO

Score tiranna! Tronca una vita,
Che di dolcezza ci ricolmò.

CECIL (La sua baldanza restò punita:
Fra noi la pace tornar vedrò.)

SCENA ULTIMA

Leicester [dal fondo] e detti, poi Sceriffi.

TALBOT (a Maria)

Giunge il Conte.

MARIA Ah... a quale ei viene
Lugubre scena.

LEICESTER (a Maria)

Io ti rivedo (l'abbraccia)

Perduta, oppressa... da ingiuste pene...
Vicina a morte.

MARIA (a Leicester)
Frena il dolor.
Addio per sempre.

CECIL S'avanza l'ora.

LEICESTER

Ah! ch'io non posso lasciarti ancora.
Scostati, o vile.
(a Cecil che lo vuole allontanare)

MARIA (a Leicester)
Taci.

LEICESTER (sorgendo)
Tremate
Iniqui tutti che la immolate.

MARIA Te stesso perdi.

LEICESTER

Temete un Dio
Dell'innocenza vendicator!
(Scoppio di cannone. Viene lo Sceriffo,
e gli Uffiziali che circondano Maria)

CORO Ah! che non posso col sangue mio
Spegner il cieco vostro furor!

CECIL È l'ora. (fa cenno a Maria
d'incamminarsi)

LEICESTER

Vile! (per avventarsi a Cecil)

MARIA (a Leicester)
Roberto ascolta.
(si volge a Leicester che, facendo
forza a se stesso, le si avvicina.
Maria si appoggia al di lui braccio)
Ah! se un giorno da queste ritorte
il tuo braccio involarmi dovea,

ATTO SECONDO

Or mi guidi a morire da forte
Per estremo conforto d'amor.
E il mio sangue innocente versato
Plachi l'ira del Cielo sdegnato,
Non richiami sull'Anglia spergiura
Il flagello d'un Dio punitor.
Anna, addio, Roberto addio...

CECH. Or dell'Anglia la pace è sicura,
La nemica del Regno già muor.

GLI ALTRI

Quali accenti! qual truce sventura!
Innocente!... infamata ella muor!

(Maria parte fra gli Sceriffi. Anna la segue)



Anton Graff (1736-1813), *Ritratto di Friedrich Schiller*. Incisione di Friedrich Johann Müller (1749-1825). Norimberga.

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 1998.99



TEATRO
REGIO
TORINO

APPENDICE

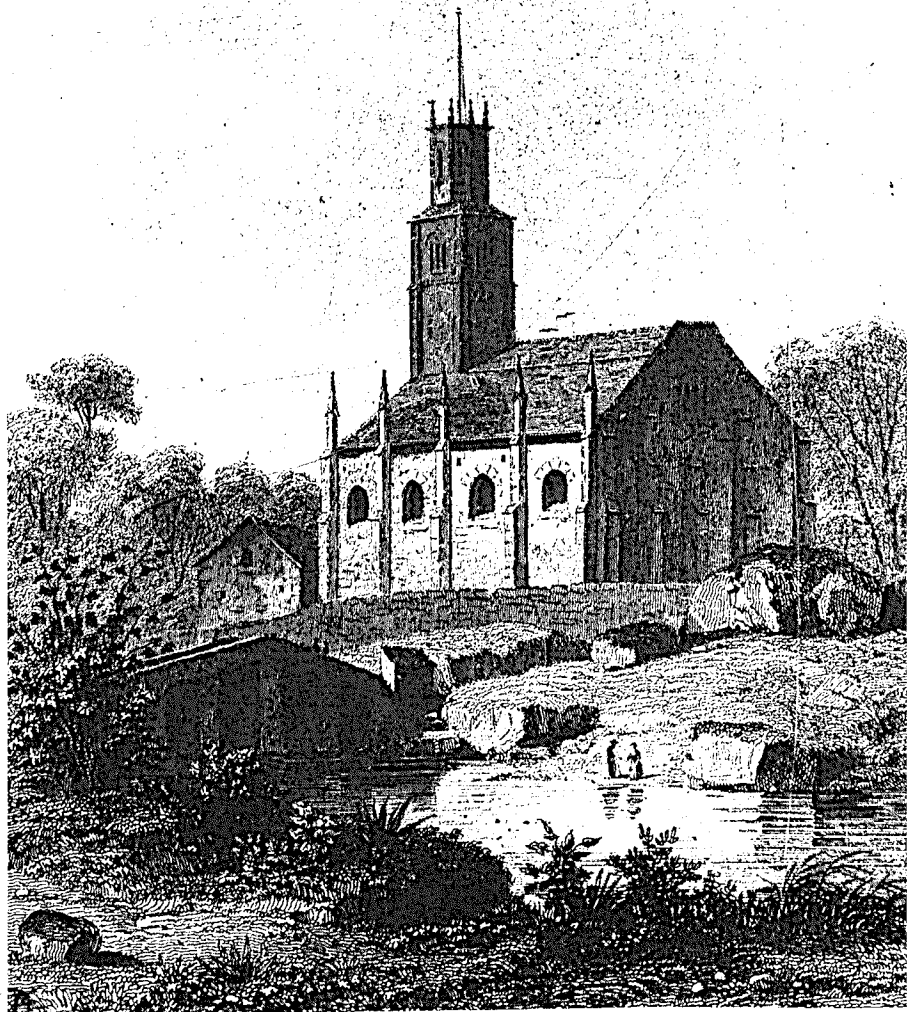
MARIA STUARDA

ATTO III

di

Friedrich Schiller

I LIBRETTI



Léon Gaucherel (1816-1886), *Il castello di Fotheringay*. Incisione di Augustin François Lemaître (1797-1870). Milano, Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

NOTA INTRODUTTIVA*

di

Maria Donatella Ponti

Le vicende che condussero al patibolo Maria Stuarda (1542-1587) sono certamente note ai lettori. Ne ricordiamo qui le linee essenziali, anche se spesso Schiller antepone alla verità storica la sua verità poetica, che trova in questa figura una delle sue incarnazioni più coerenti e complete.

Maria Stuarda, figlia di Giacomo V Stuart e di Maria di Guisa e nipote di Enrico VIII d'Inghilterra, restata orfana ancor bambina e allevata in Francia, vi sposò nel 1558 il Delfino che stava per salire al trono sotto il nome di Francesco II. Vedova dopo due anni, Maria tornò in Scozia e sposò nel 1565 il cugino Lord Darnley. Costui, dopo averle fatto uccidere l'amante Davide Rizzio, fu a sua volta ucciso in una congiura ordita dal nuovo favorito di Maria, il nobile scozzese Bothwell, alla quale sembra non fosse estranea la regina stessa. Incapace di sottrarsi alla catena di intrighi e fatti di sangue, Maria sposò poco dopo l'assassino del marito, e si inimicò del tutto i nobili scozzesi, molti dei quali già le erano ostili per il suo cattolicesimo. Stretta tra opposte fazioni in lotta (Bothwell era stato cacciato con le armi), Maria si vide costretta a cercar rifugio alla corte della regina Elisabetta d'Inghilterra (1568), ma costei, anziché offrirle protezione, la tenne prigioniera diciotto anni sotto l'accusa di pretendere al regno e di fomentare il desiderio di ribellione dei cattolici inglesi contro la regina anglicana. Sottoposta a processo per alto tradimento, fu decapitata nel 1587.

Schiller si discosta dalla verità storica creando alcuni personaggi (come Mortimer, l'anglicano convertito al cattolicesimo, impulsivo e appassionato paladino della Stuarda) e alcune situazioni estranee alla tradizione, come l'incontro tra le due regine e l'amore del favorito di Elisabetta, conte Leicester, per Maria. L'età stessa delle due protagoniste è diversa da quella reale: al momento della condanna Maria aveva quarantacinque anni ed Elisabetta cinquantatré, mentre a Schiller preme che il contrasto non sia solo tra due regine, ma anche e soprattutto tra due donne, e che la condanna non sia determinata solo da prudenza politica, ma anche e soprattutto da gelosia e da vanità offesa. Maria insomma dev'essere giovane e bellissima ed Elisabetta, citando Schiller, «ancora una giovane donna che può permettersi di avere qualche pretesa».

La tragedia riguarda gli ultimi tre giorni di prigionia della Stuarda prima della sua esecuzione: la storia tormentata di Maria, i diciotto anni di carcere, il lungo processo non sono oggetto diretto del dramma, e sono presenti solo nella consapevolezza e nel ricordo, a conferire verità all'immagine dell'anima dell'eroina come Schiller la vede nell'ultimo stadio del suo destino. In questo convergere della tragedia sul dramma interiore della protagonista, che percorre con slancio quasi mistico le tappe verso la accettazione totale del proprio destino, la *Maria Stuarda* sembra ricordare le tragedie dei martiri dell'età barocca.

Il dramma ruota intorno alla fondamentale antitesi amore-politica: da un lato il mondo di Maria, che è amore bellezza moralità e morte trasfiguratrice, dall'altro il mondo di Elisabetta, che è politica necessità ipocrisia e trionfo apparente. La vera vittoria è di Maria, che dà alla morte il significato religioso di espiazione e ne ottiene la suprema dignità morale, mentre Elisabetta, vittoriosa nel campo della politica, perde appunto per questo la dignità e l'amore. Il contrasto amore-politica non è dunque solo esterno, ma è anche nell'animo di ognuna delle due protagoniste.

Nella figura di Maria, che accetta di volere quello che la legge della necessità le impone e si assoggetta all'ingiusta sentenza vedendo in essa la punizione di un delitto lontano, «si attua concretamente la conciliazione, postulata da Schiller moralista, della libertà e della necessità» (Mittner) che Wallenstein non aveva saputo raggiungere. La *Maria Stuarda* è inoltre la migliore esemplificazione delle leggi sull'arte tragica teorizzate da Schiller nel saggio *Del sublime* (*Vom Erhabenen*, 1793), dove si dice che se la prima legge dell'arte tragica è rappresentare la natura sofferente, la seconda legge è rappresentare la resistenza morale a quelle sofferenze.

Dopo la vasta ed analitica pittura storica del *Wallenstein* (1794-1799), Schiller ricerca la concentrazione e la sintesi drammatica suggeritagli dalla tragedia classica di Euripide. Egli stesso rileva con soddisfazione la tensione drammatica che si può ottenere limitando l'azione al culmine della vicenda: «Già nelle prime scene si vede incombente la tragedia e, mentre l'azione sembra allontanarsi dalla catastrofe, vi si è condotti sempre più vicino» (a Goethe, 18 giugno 1799).

In effetti il dramma è notevole non solo per pregi poetici ma anche per pregi specificatamente teatrali. È un crescendo serrato verso la catastrofe, il fatale tratto di penna di Elisabetta che suggellerà la sentenza già pronunciata e segnerà la sorte di Maria. Tuttavia il culmine dell'azione non è tanto nel gesto stesso (quarto atto), quanto nel momento che determina nell'animo di

Elisabetta la decisione di compierlo: e precisamente nell'incontro-scontro tra le due regine nel terzo atto, quasi esattamente a metà della tragedia. La prima rappresentazione della *Maria Stuarda* ebbe luogo nel Teatro di corte di Weimar il 14 giugno 1800. È dell'anno seguente la prima edizione in volume presso Cotta.

ATTO III*

Un parco. Alberi in primo piano, sullo sfondo un'ampia veduta.

SCENA PRIMA

Maria compare, correndo, dietro agli alberi. Anna Kennedy la segue lentamente.

ANNA Sembra che tu abbia le ali, da come corri. Non posso tenerti dietro... Aspetta!

MARIA Lascia ch'io goda della nuova libertà, lasciami tornar bambina, torna bambina anche tu! Lascia ch'io tenti con passi leggeri il verde tappeto dei prati. Sono sfuggita alla nera prigione? Non mi chiude più il triste sepolcro? Lasciami bere ad avidi sorsi quest'aria libera, quest'aria divina!

ANNA Mia cara signora! La tua prigione si è solo un po' allargata. Non puoi vedere il muro che ci circonda solo perché i fitti rami degli alberi te lo nascondono.

MARIA Grazie, oh, grazie a questi amici alberi verdi che mi nascondono le mura del carcere! Voglio sognare di essere libera, felice, perché vuoi destarmi dalla dolce illusione? Non mi avvolge l'ampio grembo del cielo? Lo sguardo non più prigioniero spazia verso lontananze sconfinite... Là, dove si ergono grigi monti di nubi, cominciano i confini del mio regno, e quelle nuvole, che sfrecciano verso mezzogiorno, vanno in cerca del lontano oceano che bagna la Francia. Nuvole frettolose! Navigatrici dell'aria! Poter viaggiare, navigare con voi! Salutate per me la terra della mia giovinezza! Sono qui prigioniera, in catene, e non ho, ahimè, altro messaggero che voi! Libero, nell'aria, è il vostro cammino, voi non siete sudditi di questa regina.

ANNA Mia cara signora! Sei fuori di te. La libertà che torni a gustare dopo tanto tempo ti fa delirare.

MARIA Guarda, laggiù un pescatore accosta la barca alla riva! Quel misero arnese potrebbe salvarmi, mi porterebbe in fretta a città amiche. Esso basta appena a sfamare quel poveretto. Io lo caricherei di tesori fino all'orlo, quell'uomo farebbe una pesca quale non ha mai fatto, troverebbe la fortuna nella sua rete, se mi prendesse sulla barca salvatrice.

ANNA Desideri impossibili! Non odi i passi delle spie alle nostre spalle? Un divieto crudele tiene lontani amici pietosi dal nostro cammino.

MARIA No, mia buona Anna! Credimi, non è stata aperta a caso la porta della mia prigione. Questo piccolo favore per me ne annuncia uno più grande. Non mi sbaglio. Lo devo alla paziente opera dell'amore, vi riconosco la mano potente di Lord Leicester. A poco a poco si allargano i muri della mia prigione, col poco mi si abitua al molto, finché potrò finalmente vedere in volto colui che mi libererà per sempre.

ANNA Non riesco a conciliare queste contraddizioni: solo ieri ti annunciano la morte e oggi ti fanno dono tutt'a un tratto di questa libertà. Ho udito dire che le catene vengono tolte anche a chi sta per trovare la libertà eterna.

MARIA Senti il corno da caccia? Senti i potenti richiami riecheggiare nei campi e nei boschi? Oh, poter montare un focoso puledro e unirmi alla lieta brigata!... Ancora, lo senti? Oh, suono ben noto, dolorosamente pieno di dolci ricordi! Quante volte arrivava al mio orecchio e lo riempiva di gioia quando, sulle lande montuose della Scozia, passava scalpitando rumorosa la caccia!

SCENA SECONDA

Le precedenti, Paulet.

PAULET E allora? Ho fatto le cose bene, Milady? Merito una volta tanto il vostro grazie?

MARIA Come Sir Paulet? Mi avete ottenuto voi questo favore? Proprio voi?

PAULET Perché non io? Sono stato a corte e ho consegnato la vostra lettera.

MARIA Davvero l'avete fatto? E la libertà di cui ora godo è frutto della lettera?

PAULET (*con intenzione*) E non il solo! Preparatevi a riceverne un altro ancora più importante.

MARIA Uno più importante? Che volete dire?

PAULET Avete udito i corni?

MARIA (*indietreggiando spaventata*) Mi fate paura.

PAULET La regina va a caccia nei dintorni.

MARIA Cosa dite?...

PAULET Tra pochi istanti sarà qui.

ANNA (*correndo a sorreggere Maria che trema e sta per svenire*) Che hai mia cara signora? Impallidisci!

PAULET Ma come? Non era questo il favore che chiedevate? Viene esaudito anche prima di quanto pensaste. Avete sempre la lingua così pronta, ora preparate le vostre parole, che è il momento.

MARIA Oh, perché non mi hanno preparata! Non mi sento d'incontrarla, non ora... Questo incontro, invocato come il più alto favore, mi sembra ora pauroso, tremendo... Vieni, Anna, conducimi in casa, che mi riprenda, mi calmi.

PAULET Restate, dovete attenderla qui. È giusto che abbiate paura: state per comparire davanti al vostro giudice.

SCENA TERZA

Il conte Shrewsbury si aggiunge ai precedenti.

MARIA Non è per questo! Dio mio, è ben diverso il mio animo!... Oh, nobili Shrewsbury! Vieni come un angelo dal cielo! Non posso vederla! Risparmiami, ti prego, quella vista odiosa!

SHREWSBURY Torna in te, regina! Raduna il tuo coraggio, questa è l'ora decisiva.

MARIA E io l'ho tanto attesa... Per anni mi ci sono preparata, mi sono dette e ripetute le parole con cui le volevo toccare il cuore! E ora, ad un tratto, tutto è dimenticato, cancellato dalla mente, e non vi è null'altro in me che il bruciante ricordo delle pene patite. Il mio cuore è pieno di odio, svaniscono i pensieri buoni, e intorno a me si rizzano, scuotendo le loro chiome di serpi, solo i tenebroosi spiriti infernali.

SHREWSBURY Domina il tuo sangue che si ribella, reprimi l'amarezza del tuo cuore! Quando l'odio si incontra con l'odio non possono nascere buoni frutti. Per quanto ti sembri duro, obbedisci alle esigenze di quest'ora. Elisabetta è la più forte, tu fatti umile davanti a lei.

MARIA Davanti a lei? Non potrò mai.

SHREWSBURY Devi farlo. Parla con calma e con riverenza, appellati alla sua generosità, non ribellarti, non insistere sui tuoi diritti, non è il momento.

MARIA Ahimè, io stessa ho invocato la mia rovina, e per mia disgrazia vengo esaudita! Non avremmo mai dovuto vederci, mai! Non ne potrà venire mai nulla di buono! È più facile che fuoco ed acqua si uniscano in abbraccio amoroso e che l'agnello baci la tigre... Io ho sofferto troppo, e lei mi ha troppo offesa... Non ci sarà mai pace tra noi!

SHREWSBURY Guardala in viso una volta, prima! Ho visto come la tua lettera l'ha commossa, aveva gli occhi pieni di lacrime. Non è insensibile, abbi un po' più di fiducia in te stessa. Proprio per questo l'ho preceduta qui, per prepararti all'incontro e darti i miei consigli.

MARIA (*afferrandogli la mano*) Shrewsbury, mi sei sempre stato amico! Fossi rimasta sotto la tua mite custodia! Sono stata trattata molto duramente...

SHREWSBURY Dimentica tutto, ora! Pensa solo a riceverla con volto sottomesso.

MARIA Ci sarà anche Burleigh, il mio angelo dannato?

SHREWSBURY Nessuno sarà con lei, se non Lord Leicester.

MARIA Lord Leicester!

SHREWSBURY Da lui non hai nulla da temere. Lui non vuole la tua rovina...
È merito suo se la regina ha consentito a incontrarti.

MARIA Ah, lo sapevo!

SHREWSBURY Cosa dici?

PAULET Ecco la regina!

Tutti si ritirano sui lati. Resta solo Maria che si appoggia ad Anna Kennedy.

SCENA QUARTA

I precedenti. Elisabetta, conte Leicester, seguito.

ELISABETTA (a Leicester) Come si chiama questa proprietà?

LEICESTER È il castello di Fotheringay.

ELISABETTA (a Shrewsbury) Inviatelo il nostro seguito a precederci a Londra. Troppo irruente è l'affettuosa ressa del popolo per le strade della città: sostiamo a godere il riparo di questo parco tranquillo. (Shrewsbury allontana il seguito. Elisabetta si rivolge ora a Paulet, ma parlando con lui non stacca lo sguardo da Maria)
Il mio buon popolo mi ama troppo. È esagerato, idolatra, quasi, quando, a me d'intorno, esterna la sua gioia; si onora un dio, così, non un essere umano.

Maria che fino a quel momento si era appoggiata semisvenuta alla nutrice, ora si solleva, e il suo sguardo incontra quello di Elisabetta puntato su di lei. Trasale e si butta di nuovo sul petto della nutrice.

MARIA Dio mio, non c'è cuore in quel volto!

ELISABETTA Chi è quella signora?

Tutti tacciono.

LEICESTER ...sei a Fotheringay, regina.

ELISABETTA (*si finge sorpresa e rivolge a Leicester uno sguardo scuro*) Chi mi ha teso questo tranello?

LEICESTER Ormai ora sei qui, regina... E poiché il cielo ha diretto qui i tuoi passi, lascia che parli in te la generosità e che sia la clemenza a vincere.

SHREWSBURY Regina, non respingere la nostra preghiera. Rivolgi il tuo sguardo alla sventurata che vien meno qui, davanti a te!

Maria si fa forza e vuole avvicinarsi ad Elisabetta, ma a metà strada si ferma rabbrivendo. I suoi gesti tradiscono la lotta più violenta.

ELISABETTA Ma come, signori? Chi mi parlava di una donna prostrata e sottomessa? Io vedo una donna altera, per nulla piegata dalla sventura.

MARIA E sia! Mi assoggetterò anche a questo! Vattene, inutile fierezza dell'animo! Dimenticherò chi sono e tutto quello che ho patito, mi abbasserò di fronte a chi mi ha gettato in questa vergogna. (*Si rivolge alla regina*) Il cielo è dalla tua parte, sorella! La vittoria incorona il tuo capo fortunato e io adoro in te la divinità che ti innalza. (*Le cade ai piedi*) Ma ora sii generosa, sorella! Non lasciarmi qui vergognosamente prostrata, tendi la mano, la tua destra regale, e rialzami dalla mia caduta.

ELISABETTA (*ritraendosi*) Siete al posto che vi siete meritata, Lady Maria, e io lodo la grazia del mio Dio, che non ha permesso che giacessi io ai vostri piedi, come voi ora ai miei!

MARIA (*con crescente intensità*) Pensa all'instabilità di tutto ciò che è umano! C'è una divinità che punisce l'orgoglio! Venerala e temila, questa terribile forza divina che mi getta ora ai tuoi piedi... Ma per gli estranei che ci guardano, onora in me te stessa, non sconsacrare, non esporre alla vergogna il sangue dei Tudor, che scorre nelle mie vene, come nelle

tue! O Dio del cielo! Non rimanere rigida e inaccessibile, come lo scoglio a cui il naufrago cerca invano, lottando, di aggrapparsi! Tutto per me, la mia vita, il mio destino, dipende dalle mie parole, dalla forza delle mie lacrime: scioglimi il cuore, che possa toccare il tuo! Se mi fissi con quello sguardo di ghiaccio, il cuore mi si stringe rabbrivendo, le lacrime indurite non scorrono più, e lo sgomento trattiene la supplica nel petto raggelato.

ELISABETTA (*fredda e severa*) Cos'avete da dirmi, Lady Stuart? Volevate parlarmi. Io ora dimentico di essere la regina che avete gravemente offeso, per adempiere solo ad un compito pietoso di sorella e vi concedo la consolazione della mia presenza. Per ascoltare l'invito della generosità, mi espongo ad un giusto biasimo per essere scesa così in basso... sapete bene che volevate farmi uccidere.

MARIA Come posso cominciare, come posso disporre le mie parole, perché ti tocchino il cuore, ma non l'offendano? O Dio, dà forza alle mie parole e toglili loro ogni aculeo che potrebbe ferire! Non posso parlare in mio favore senza accusarti duramente, e proprio questo non voglio... Mi hai trattata ingiustamente, perché io sono una regina come te, e tu mi hai tenuta prigioniera; io sono venuta a te supplicando e tu hai sprezzato le sante leggi dell'ospitalità e il sacro diritto delle genti e mi hai rinchiuso tra le mura di un carcere. Mi hanno sottratto crudelmente amici e servitori, mi hanno costretta a indegna privazione e infine trascinata davanti ad un tribunale vergognoso... Ma non ne voglio parlare più! Un eterno oblio ricopra tutte le crudeltà che ho patito. Ma sí, attribuirò tutto al destino: tu non sei colpevole, e neppure io lo sono, uno spirito maligno è salito dagli abissi e ha acceso nei nostri cuori quell'odio che fece di noi, ancor fanciulle, due nemiche. Esso è cresciuto con noi, e uomini malvagi hanno attizzato col fiato l'infausta fiamma. Pazzi fanatici si sono armati, non richiedi, di spada e pugnale. È il destino dei sovrani: le loro discordie precipitano nell'odio il mondo intero e ogni loro dissidio scatena le furie. Ora non c'è più tra di noi una bocca estranea (*le si avvicina confidenzialmente e le parla in tono accarezzante*), ora siamo solo noi, una di fronte all'altra. Parla ora, sorella! Dimmi la mia colpa, voglio dartene piena soddisfazione. Ah, mi avessi prestato orecchio allora, quando imploravo di vederti! Non si sarebbe giunti a questo punto, e non sarebbe questo triste parco il luogo del nostro doloroso incontro.

ELISABETTA La mia buona stella mi ha preservata allora dal mettermi la serpe in seno con le mie stesse mani. Non accusate le stelle, ma la vostra anima nera e la selvaggia ambizione della vostra casa. Fra noi non c'era ombra di discordia, allorquando vostro zio, quel prete superbo e avido di dominare, che non cessa di allungare la mano verso le corone degli altri, mi lanciò la sfida, e indusse voi ad assumere il mio stemma, ad impossessarvi del mio titolo regale e ad iniziare con me un duello all'ultimo sangue. E chi non ha cercato di aizzare contro di me? La lingua dei preti e la spada dei popoli, e tutte le armi terribili del fanatismo religioso; perfino qui, nella pace del mio impero, ha attizzato le fiamme della sommossa... Ma Dio è con me, e quel prete superbo non è padrone del campo... Il suo colpo mirava al mio capo, ma sarà il vostro a cadere!

MARIA Sono nelle mani di Dio. Non approfitterai in modo così cruento della tua potenza.

ELISABETTA E chi me lo impedirà? Vostro zio ha mostrato a tutti i re del mondo come si fa la pace coi propri nemici: la mia scuola sia la notte di San Bartolomeo! Che m'importa dei vincoli del sangue e dei diritti dei popoli? La chiesa affranca da ogni legame, la chiesa santifica regicidio e spergiuro. Io non faccio che applicare gli insegnamenti dei vostri preti. Ma dite, su, che pegno garantirebbe per voi, se generosa vi togliessi le catene? Quale serratura terrebbe custodita la vostra parola, che le chiavi di San Pietro non possano aprire? Nella forza sta la mia sola sicurezza: non si può scendere a patti con i viscidì serpenti.

MARIA Oh, credimi, sei tu la causa del nostro dissidio, con questa tua triste, cupa diffidenza! Vedesti sempre in me un'estranea, una nemica: se tu mi avessi dichiarata tua erede, come mi spetta, amore e gratitudine avrebbero fatto di me una fedele amica e una cara parente.

ELISABETTA Non son qui i vostri amici, Lady Stuart, la vostra casa è il papato, vostri fratelli i monaci... Voi mia credete! Volete mettermi in trappola! E io dovrò permettere che voi, mentre sono ancora in vita, seduciate il mio popolo con le vostre arti da Armida, e irretiate la nobile gioventù del mio regno nei vostri lacci lascivi, dovrò sopportare che tutti si volgano al nuovo astro che sorge, mentre io...

MARIA Governa in pace! Rinuncio ad ogni mia pretesa su questo regno. Ahimè, le ali del mio spirito sono spezzate, la grandezza non mi attira più... Ci sei riuscita: non sono che l'ombra della Maria di un tempo. L'orgoglio del mio animo ha ceduto all'onta del lungo carcere... Hai raggiunto lo scopo: mi hai distrutto in piena fioritura. Ma ora poni fine al tormento, sorella! Dilla, la parola per la quale sei venuta, ché non posso credere che tu sia qui di fronte alla tua vittima solo per beffarti di lei. Pronuncia questa parola! Dimmi: «Sei libera, Maria! Hai provato la mia forza, ora venera la mia grandezza d'animo». Dillo, e io riceverò vita e libertà come un dono dalle tue mani... Una parola, e il passato è cancellato. L'attendo, oh, non farmela aspettare troppo a lungo! Guai a te se non la pronuncerai! Ché se non te ne andrai via da me come una splendente divinità apportatrice di salvezza, sorella!, né per tutta questa terra ricca e benedetta, né per tutte le terre che il mare circonda, vorrei mai star io davanti a te, come tu ora davanti a me!

ELISABETTA Così vi riconoscete vinta, finalmente? Avete finito di tessere intrighi? Non ci sono assassini in agguato? Non ci sono più avventurieri che si addossino il triste compito di essere vostri paladini? Sì, è finita, Lady Maria, non sedurrete più nessuno. Il mondo ha altri crucci. Non alletta nessuno la prospettiva di essere il vostro quarto marito, perché, mariti o pretendenti, voi li uccidete tutti!

MARIA (*sussultando*) Sorella! Sorella! Oh Dio, fa' che possa trattenermi!

ELISABETTA (*la guarda a lungo con disprezzo e alterigia*) Così, Lord Leicester, queste sarebbero le seduzioni che nessun uomo può contemplare impunemente, con cui nessuna donna può osare confrontarsi! Eh, certo... È una fama conquistata a buon mercato: non costa nulla essere per tutti una bellezza, se si accetta di essere la bellezza di tutti!

MARIA Questo è troppo!

ELISABETTA (*ridendo sprezzante*) Ora mostrate il vostro vero viso, finora non era che una maschera.

MARIA (*infiammata dall'ira, ma con dignità*) Ho errato come errano gli esseri umani. Ero giovane, allora, e il potere mi seduceva. Ma non l'ho mai tenuto nascosto: ho sempre amato la lealtà e sdegnato le false apparenze. Il

mondo conosce il peggio di me, ma io posso dire: sono migliore della mia fama. Guai a te, invece, se un giorno alzerai il mantello di onorabilità che ricopre le tue azioni e sotto il quale nascondi ipocritamente l'ardore sfrenato di passioni clandestine! Non è certo l'onore l'eredità di tua madre: tutti sanno per quali virtù Anna Bolena salì il patibolo!

SHREWSBURY (*s'intromette tra le due regine*) Dio del cielo! A questo punto si doveva arrivare! È questa la moderazione, l'umiltà, Lady Maria?

MARIA Moderazione! Umiltà! Ho sopportato tutto quello che un essere umano può sopportare. Ora vattene, calma pecorile, torna al cielo, paziente sopportazione, spezza finalmente i vincoli che ti trattengono, vieni fuori dal tuo nascondiglio, ira troppo a lungo repressa... Tu, che desti al basilisco infuriato lo sguardo che uccide, concedi alla mia lingua la freccia avvelenata...

SHREWSBURY È fuori di sé! Perdona le sue smanie, è stata provocata!

LEICESTER (*tenta agitatissimo di condur via Elisabetta*) Non ascoltarla, è fuor di senno! Via, via da questo luogo infausto!

MARIA Il trono d'Inghilterra è sconsacrato da una bastarda, il nobile popolo inglese ingannato da un'astuta ciarlatana! Se regnasse giustizia saresti tu ora davanti a me nella polvere, perché io sono la tua regina.

Elisabetta esce in fretta. I lords la seguono coi segni del più profondo sgomento.

SCENA QUINTA

Maria, Anna Kennedy.

ANNA Che hai mai fatto! Se ne va infuriata! Ora è finita, non c'è più speranza!

MARIA (*ancora fuor di sé*) Se ne va infuriata? Porta la morte nel cuore! (*Gettandosi sul petto della nutrice*) Come mi sento bene, Anna! Finalmente, dopo anni di pene e umiliazioni, un attimo di vendetta, di trionfo! Dal mio cuore è caduto il peso di una montagna, ho piantato il pugnale nel cuore della mia nemica!

ANNA Infelice, tu deliri! L'hai ferita, e mai piú potrai riconciliartela! Lei tiene in mano la folgore, è la regina, e tu l'hai derisa davanti al suo amante!

MARIA Sí, l'ho umiliata davanti agli occhi di Leicester. Lui ha visto la mia vittoria, ne è stato testimone! Era qui, mentre la tiravo giù dal suo piedestallo, e la sua presenza mi dava forza.

SCENA SESTA

Le precedenti, Mortimer.

ANNA Signore, qual risultato...

MORTIMER Ho udito tutto. (*Accenna alla balia di ritirarsi e si avvicina a Maria. Tutto il suo contegno rivela uno stato d'animo violentemente appassionato*) Hai vinto! L'hai calpestata nella polvere! Tu eri la regina e lei la colpevole! Sono estatico davanti al tuo coraggio, ti adoro, in questo momento sei per me alta e splendente come una dea.

MARIA Hai parlato con Leicester? Gli hai portato il mio dono e la mia lettera? Parla, Mortimer!

MORTIMER (*lanciandole occhiate ardenti*) Come t'illuminavano i lampi della tua ira regale, come trasfiguravano le tue grazie davanti ai miei occhi! Sei la donna piú bella che viva sulla terra!

MARIA Ti prego, Mortimer, non lasciarmi nell'ansia! Cosa dice Lord Leicester? Cosa posso sperare?

MORTIMER Da chi? Da lui? Ma è un vile, un miserabile! Non sperar nulla da lui, disprezzalo, dimenticalo!

MARIA Cosa dici?

MORTIMER Lui salvarti e farti sua! Lui, te! Che ci provi! Prima dovrà combattere con me fino all'ultimo sangue!

MARIA Allora non gli hai trasmesso la mia lettera... Ah, è finita davvero!

MORTIMER Ama la vita, quel vigliacco. Chi vuol salvarti e farti sua deve esser felice di gettarsi per te nelle braccia della morte.

MARIA Non vuol far nulla per me...

MORTIMER Non pensar più a lui! Che bisogno abbiamo di lui? Io ti salverò, io solo!

MARIA Ma come puoi tu?

MORTIMER Non illuderti più a lungo. Non sei certo più nelle condizioni di ieri. Da come la regina se n'è andata, da come è finito il colloquio, tutto è perduto, chiusa ogni via alla clemenza. È necessario un atto di forza: ora sarà l'ardimento a decidere, tenderemo il tutto per il tutto. Sarai libera ancor prima che albeggi.

MARIA Cosa dici? Stanotte? Com'è possibile?

MORTIMER Ascolta ciò che abbiamo deciso. Ho riunito i compagni in una cappella segreta, là un prete ha ascoltato la nostra confessione e ci ha assolto da tutte le colpe, quelle commesse e quelle che ancora commetteremo. Abbiamo ricevuto l'estrema unzione e ora siamo pronti per l'estremo viaggio.

MARIA Che preparativi orrendi!

MORTIMER Stanotte diamo la scalata al castello: la chiave è già in mio possesso. Uccidiamo i guardiani, ti strappiamo con la violenza dalla tua cella, e di mano nostra dovrà morire ogni creatura nei dintorni, perché non sopravviva nessuno che possa denunciare il rapimento.

MARIA E Drury, e Paulet, i miei carcerieri? Certo daranno il loro sangue fino all'ultima goccia...

MORTIMER Saranno i primi a cadere sotto il mio pugnale.

MARIA Cosa? Tuo zio? Il tuo secondo padre?

MORTIMER Morirà. Lo ucciderò con le mie mani.

MARIA Delitto nefando.

MORTIMER Tutti i crimini sono perdonati in anticipo. Posso, e voglio, commettere le cose più atroci.

MARIA È spaventoso, spaventoso!

MORTIMER Dovessi anche trafiggere la regina, l'ho giurato sull'ostia santa.

MARIA No, Mortimer! Tutto questo sangue intorno a me...

MORTIMER Cos'è per me la vita di fronte a te e al mio amore? Dovesse per questo scardinarsi il mondo e un secondo diluvio universale inghiottire nei suoi flutti tutto ciò che respira! Non rispetto più nulla. Dovrà venire la fine del mondo prima che io rinunci a te!

MARIA (*indietreggiando*) Dio! Che parole... e che sguardi! Mi spaventi...

MORTIMER (*con lo sguardo allucinato e l'espressione di una muta pazzia*) La vita è solo un attimo, e anche la morte. Mi trascino pure al patibolo, mi dilaniino membro a membro con tenaglie arroventate (*mentre avanza verso di lei con le braccia spalancate*), purché possa abbracciarti, mia adorata!

MARIA (*indietreggiando*) Indietro, forsennato!

MORTIMER Su questo seno, su questa bocca che respira amore...

MARIA Per amor di Dio, signore, lasciatemi rientrare!

MORTIMER Pazzo, chi non sa trattenere la felicità in un amplesso indissolubile, quando Dio gliel'ha posta tra le braccia. Ti salverò, anche a costo di mille altre vite, ti salverò, lo voglio. Ma, com'è vero Dio, voglio anche possederti, lo giuro.

MARIA Oh, non c'è un Dio, non c'è un angelo che mi protegga! Spaventoso destino, che mi getta ferocemente da un orrore in un altro! Son dunque na-

ta solo per risvegliare passioni furiose? Si alleano tra loro odio e amore per atterrirmi?

MORTIMER Sì, con lo stesso furore con cui loro ti odiano, io ti amo. Vogliono decapitarti, tagliar con la scure questo collo bianchissimo. Oh, consacra al dio della vita e del piacere quello che dovreesti sacrificare sanguinosamente all'odio! Con queste bellezze, che ormai non son più tue, fa' felice un uomo che ti ama. Questi bei riccioli, questi capelli di seta, già consacrati alle cupe potenze della morte, usali a incatenare il tuo schiavo per l'eternità!

MARIA Che linguaggio mi tocca udire! Sir, se non vi è sacro il mio capo regale, rispettate almeno i miei dolori, le mie sventure!

MORTIMER La corona è caduta dal tuo capo, non hai più nulla della maestà terrena. Prova a pronunciare una parola di comando: ti risorge forse un amico, un salvatore? Non ti è restato null'altro che il tuo corpo affascinante, la forza divina della tua meravigliosa bellezza, che mi induce a osare tutto, a potere tutto, e che mi spinge sotto la scure del carnefice...

MARIA Oh, chi mi salva dal suo furore?

MORTIMER Chi rischia tutto deve riceverne un adeguato compenso. La vita è pur sempre il bene più grande. Pazzo chi la getta via per nulla! Io, prima, voglio godere il calore del tuo seno... (*La stringe a sé con violenza*).

MARIA Dovrò invocare aiuto contro l'uomo che mi vuol salvare...

MORTIMER Tu non sei insensibile, il mondo non ti accusa certo di frigida austerità, un'ardente richiesta d'amore può pur commuoverti: hai reso felice il cantore Rizzio e hai permesso a Bothwell che ti rapisse.

MARIA Insolente!

MORTIMER Non fu per te che un tiranno. Tremavi di fronte a lui, mentre lo amavi. Ma se bisogna spaventarti per averti, per gli dèi dell'inferno...

MARIA Lasciatemi! Siete impazzito?

APPENDICE

MORTIMER ...anche davanti a me dovrai tremare!

ANNA (*entrando a precipizio*) Vien gente. Si avvicinano. Ci sono armati per tutto il giardino.

MORTIMER (*sobbalza e pon mano alla spada*) Ti difendo io!

MARIA O Anna! Salvami dalle sue mani! Me misera, dove troverò scampo? A che santo dovrò raccomandarmi? Qui c'è la violenza, e dentro la morte. (*Fugge verso il castello*).

Anna la segue.

SCENA SETTIMA

Mortimer, Paulet e Drury si precipitano in scena fuori di sé. Gente del seguito corre su e giù.

PAULET Serrate le porte! Alzate i ponti levatoi!

MORTIMER Zio, che c'è?

PAULET Dov'è quella assassina? Cacciarla nella prigione più profonda, bisogna!

MORTIMER Che c'è, cos'è accaduto?

PAULET La regina! Mani maledette! Azione diabolica!

MORTIMER La regina! Che regina?

PAULET D'Inghilterra! È stata uccisa sulla strada di Londra! (*Corre in casa*).

SCENA OTTAVA

Mortimer, poi subito Okelly.

MORTIMER Deliro? Non è passato poco fa qualcuno che gridava che hanno ucciso la regina? No, no, ho solo sognato. Un'allucinazione mi fa vivere presenti le immagini che riempiono i miei terribili pensieri. Chi viene? È Okelly, è sconvolto!

OKELLY (*arrivando a precipizio*) Fuggi, Mortimer! Fuggi, tutto è perduto!

MORTIMER Cosa è perduto?

OKELLY Non chiedere di più. Pensa a fuggire!

MORTIMER Ma che c'è?

OKELLY Sauvage ha commesso l'attentato, quel pazzo!

MORTIMER Allora è vero?

OKELLY Vero, vero! Salvati!

MORTIMER Lei è morta, e sul trono d'Inghilterra sale Maria!

OKELLY Morta? Chi lo dice?

MORTIMER Lo dici tu stesso!

OKELLY E invece vive, e tu, e io, noi tutti siamo perduti!

MORTIMER Vive!

OKELLY Il colpo è andato a vuoto, il mantello l'ha attutito e Shrewsbury ha disarmato l'assassino.

MORTIMER Vive!

OKELLY Sì, per la rovina di tutti noi. Vieni, già circondano il parco!

MORTIMER Ma chi ha compiuto questa pazzia?

OKELLY È stato quel barnabita di Tolone che hai visto seduto nella cappella immerso nei suoi pensieri mentre il prete ci illustrava l'anatema scagliato dal papa contro la regina d'Inghilterra. Voleva prendere la via più vicina e più breve, e con un colpo audace liberare la chiesa di Dio e conquistarsi la corona del martirio. Solo al prete aveva confidato il suo proposito, e l'ha attuato sulla via di Londra.

MORTIMER (*dopo un lungo silenzio*) Ah, ti perseguita un perverso, tragico destino! Infelice! Adesso... adesso, sí, dovrai morire; il tuo stesso angelo custode ha accelerato la tua rovina.

OKELLY Dimmi, Mortimer, dove fuggirai? Io cercherò riparo tra le montagne del nord.

MORTIMER Fuggi, e che Dio ti accompagni! Io resto. Tenterò ancora di salvarla, e se non ci riuscirò morirò sulla sua tomba.

Escono da opposte direzioni.



* Tratto da: Friedrich Schiller, *Maria Stuarda*, nota introduttiva e traduzione di Maria

Donatella Ponti, Einaudi, Torino 1969 e 1982. Per gentile concessione dell'editore.



Marie Stuart reine de France et d'Ecosse †1587. Disegno e incisione di Léon Massard (1710-1822). Milano, Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

L'ORCHESTRA DI «MARIA STUARDA»

Violini primi

Stefano Vagnarelli
Marina Bertolo
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Gianpiero Nicelli
Laura Quaglia
Grazyna Teodorek
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Claudia Zanzotto

Violini secondi

Marco Polidori
Bartolomeo Angelillo*
Silvana Balocco
Maurizio Dore
Alessandra Eusebietti*
Paolo Fantino*
Silvio Gasparella
Rrok Jakaj*
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi

Viole

Gustavo Fioravanti*
Rita Bracci
Felicità Cossai
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso
Nestor Panik

Claudio Vignetta

Jolanta Wrobel Passarino

Violoncelli

Dario Destefano*
Michele Scomegna
Davide Eusebietti
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois Pallastrelli
Alfredo Giarbella*
Ewa Janas

Contrabbassi

Stefano Schiavolin*
Athos Canestrelli
Giulio Guarini
Corrado Pastore*
Yves Rossignol*

Flauti e Ottavino

Elio Sosso
Daniela Astolfi*
Chiara Piccinini*

Oboi

Paolo Chimienti
Giorgio Nespoli

Clarinetti

Alessandro Dorella
Edmondo Tedesco*

Fagotti

Matteo Rivi
Sergio Pochettino

Corni

Ugo Favaro

Fabrizio Dindo*

Evandro Merisio

Eros Tondella

Trombe

Sandro Angotti
Silvano Magnani

Trombe di palcoscenico

Marco Rigoletti*
Daniele Greco d'Alceo*

Tromboni

Giuseppe Taricco
Enrico Avico
Marco Tempesta

Timpani

Carlo Cantone

Batteria e strumenti a percussione

Gianni Maestrucci*
Silvia Sandrone*

Arpa

Elena Corni*

* Elementi aggiunti

IL CORO DI «MARIA STUARDA»

Soprani

Nicoletta Baù*
Anna Beretta
Anna Maria Bergo
Adriana Bono
Sabrina Boscarato
Rossana Calabrese*
Patrizia Capello
Addolorata Carrieri*
Hwa Chang Shiow*
Ivana Cravero*
Eugenia Degregori*
Sabrina Enrichi*
Ornella Gerola
Laura Giorcelli*
Silvia Mapelli
Giovanna Zerilli*

Mezzosoprani/Contralti

Luciana Bertacchini*
Marzia Castellini*
Giovanna De Maria

Maria Di Mauro*
Rossana Gariboldi
Miren Ainhoa Lopez
Soraluze*
Maria Rabbione
Raffaella Riello
Teresa Uda
Tiziana Valvo*

Tenori

Antonio Balzani
Marino Capettini*
Gian Luigi Cara
Antonio Coretti*
Diego Cossu*
Ernesto Alejandro
Escobar Nieto*
Fabrizio Falli*
Mirko Cristiano
Guadagnini
Leone Ferri*
Cosimo Macripò*

Matteo Mugavero
Paolo Paghi*
Franco Traverso*
Agostino Tripodi
Valerio Varetto
Oliviero Zancette

Baritoni

Leonardo Baldi
Flavio Feltrin
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi
Vincenzo Vigo

Bassi

Ignazio De Simone
Oliviero Giorgiutti*
Riccardo Mattiotto
Paolo Stupenengo*

* Elementi aggiunti



Marie Stuart reine d'Ecosse. Da un disegno di Madame Marie Victoire Jaquotot (1772-1855). Milano.
Raccolta di Stampe A. Bertarelli.

TEATRO REGIO TORINO

COLLABORATORI ARTISTICI, TECNICI E AMMINISTRATIVI

Direttore tecnico e degli allestimenti
scenici
Silvano Cova

Segretario artistico
Roberto Bosio

Assistente musicale alla direzione arti-
stica
Fabrizio Maria Carminati*

Assistente alla direzione artistica per le
attività di danza
Tiziana Tosco*

Maestro suggeritore e direttore dei com-
plessi musicali in palcoscenico
Alessandro Galoppini*

Maestri collaboratori
Giannandrea Agnoletto
Luca Brancaleon*
Carlo Caputo
Giulio Laguzzi*
Edoardo Papa
Gioachino Scomegna

Responsabile dell'archivio musicale
Enrico Maria Ferrando*

Direttore di scena
Vittorio Borrelli

Direttore delle luci
Andrea Anfossi

Responsabile servizi tecnici di palco-
scenico
Mario Garbolino

Responsabile servizi di vestizione
Laura Viglione

Capo scenografo realizzatore
Silvano De Forheger

Responsabile segreteria tecnica, struttu-
re, laboratori costruzioni, scenografia e
magazzino allestimenti
Ferruccio Biancardi

Responsabile servizio impianti
Pier Giovanni Bormida

Responsabile servizi prevenzione e pro-
tezione
Bruno Scagliola

Responsabile servizi amministrativi
Carlo Carrà

Responsabile servizi del personale e
scritture
Fabrizio Pugliese*

Responsabile servizi attività promozio-
nali e pubbliche relazioni
Piero Robba

Responsabile servizi stampa, comunica-
zione e marketing
Ugo Sandroni

Progetti di comunicazione
Paola Giunti*

* Contratti professionali

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale
di Torino della Croce Rossa Italiana per l'assisten-
za infermieristica durante gli spettacoli.

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi

Raimondo Matacena
Stefano Vagnarelli
Marina Bertolo
Paolo Fantino*
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Gianpiero Nicelli
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Grazyna Teodorek
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Paolo Vezzosi
Claudia Zanzotto
Roberto Zoppi

Violini secondi

Pietro Balocco
Marco Polidori
Bartolomeo Angelillo*
Silvana Balocco
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Alessandra Eusebiatti*
Silvio Gasparella
Rrok Jakaj*
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Gianfranco Rossi
Mihai Vuluta*
Walter Zagato*

Viole

Krystyna Porebska
Rita Bracci
Felicita Cossai
Maria Elena Eusebiatti
Mirto Mantovan
Franco Mori
Roberto Musso

Nestor Panik
Claudio Vignetta
Jolanta Wrobel Passarino
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Sergio Patria*
Dario Destefano*
Michele Scomegna
Davide Eusebiatti
Giulio Arpinati
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois Pallastrelli
Alfredo Giarbella*
Ewa Janas
Gabor Simon

Contrabbassi

Davide Botto
Stefano Schiavolin*
Atos Canestrelli
Giulio Guarini
Corrado Pastore*
Yves Rossignol*

Flauti e Ottavino

Elio Sosso
Federico Giarbella
Daniela Astolfi*
Roberto Baiocco

Oboi e Corno inglese

Paolo Chimienti
Luigi Finetto
Michele Montali*
Giorgio Nespoli

Clarinetti e Clarinetto basso

Luigi Picatto
Alessandro Dorella
Edgardo Garnerò
Edmondo Tedesco*

Fagotti e controfagotto

Gianpiero Ganau

Matteo Rivi
Sergio Pochettino

Corni

Ugo Favaro
Natalino Ricciardo*
Fabrizio Dindo*
Claudio Gazzola
Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe

Ivano Buat
Sandro Angotti
Silvano Magnani
Marco Rigoletti

Tromboni

Giuseppe Taricco
Vincent Lepape
Enrico Avico
Marco Tempesta

Basso Tuba

Giuseppe Savazzi

Timpani

Carlo Cantone

Batteria e strumenti a percussione

Ranieri Paluselli
Gianni Maestrucci*
Teresa Mantekki*
Fiorenzo Sordini*

Arpa

Maria Elena Bovio*
Elena Corni*
Patrizia Radici*

* Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Maestro del coro

Bruno Casoni

Aiuto maestro del coro

Claudio Marino Moretti

Soprani

Nicoletta Baù*

Anna Beretta

Anna Maria Bergo

Clara Bonetto

Adriana Bono

Anna Maria Borri

Sabrina Boscarato

Rossana Calabrese*

Serafina Cannillo

Patrizia Capello

Addolorata Carrieri*

Hwa Chang Shiow*

Esther Chayes

Cristina Cagno

Cristiana Cordero

Ivana Cravero*

Eugenia Degregori*

Alessandra Di Paolo

Sabrina Enrichi*

Ornella Gerola

Manuela Giacomini*

Laura Giorcelli*

Rita La Vecchia

Chiara Lazzari

Silvia Mapelli

Antonella Martin

Giovanna Zerilli*

Mezzosoprani/Contralti

Cristiana Arri

Luciana Bertacchini*

Marzia Castellini*

Giovanna De Maria

Maria Di Mauro*

Rita Dmitrieva

Alessandrova

Roberta Carelli

Rossana Cariboldi

Elena Induni

Miren Ainhua Lopez

Soraluze*

Maria Rabbione

Raffaella Riello

Miriam Rossignol

Marina Sandberg

Teresa Uda

Tiziana Valvo*

Tenori

Pierangelo Aimè

Antonio Balzani

Enrico Bertolo

Marino Capettini*

Gian Luigi Cara

Antonio Coretti*

Diego Cossu*

Ernesto Alejandro

Escobar Nieto*

Giancarlo Fabbri

Fabrizio Falli*

Leone Ferri*

Mauro Ginestrone

Mirko Cristiano

Guadagnini

Nag Young Jeong*

Iouri Lavrentiev*

Cosimo Macripò*

Salvatore Marino*

Matteo Mugavero

Giuseppe Milano

Paolo Pagni*

Gualberto Silvestri

Franco Traverso*

Giorgio Trucco*

Agostino Tripodi

Valerio Varetto

Mauro Venturini*

Oliviero Zanette

Baritoni

Leonardo Baldi

Flavio Feltrin

Umberto Ginanni

Alessandro Inzillo

Paolo Lovera

Franco Rizzo

Enrico Speroni

Marco Sportelli

Marco Tognozzi

Vincenzo Vigo

Bassi

Mauro Barra

Enrico Bava

Ignazio De Simone

Oliviero Giorgiutti*

Riccardo Mattiotto

Paolo Stupenengo*

* Elementi aggiunti



Lord Darnley, marito di Maria Stuarda, la marchesa di Dorset e Maria Stuarda. Braun und Schneider, Historic costume in picture, Monaco 1861.

NELLA STESSA COLLANA

Don Giovanni

di Wolfgang Amadeus Mozart

Con un saggio di Paolo Gallarati, il libretto dell'opera,
le rubriche* e in appendice *Le «Don Juan» de Mozart* di Charles Gounod.
192 pagine, 31 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno

di Georg Friedrich Händel

Con un saggio di Carlida Steffan, il libretto dell'oratorio,
le rubriche* e in appendice il catalogo delle
composizioni drammatiche di Händel a cura di Gianni Legger.
114 pagine, 11 illustrazioni a colori, 8 in bianco e nero.

Le Comte Ory

di Gioachino Rossini

Con saggi di Emanuele Senici, Guido Paduano, Nicola Gallino,
il libretto dell'opera con traduzione italiana a fronte, le rubriche*.
160 pagine, 27 illustrazioni a colori, 12 in bianco e nero.

La bisbetica domata

Coreografia di John Cranko

Con saggi di Franca Valeri, Franco Marengo, Domenico Rigotti,
Horst Koegler, Eraldo Data, Elisa Vaccarino, Sergio Trombetta.
80 pagine, 40 illustrazioni a colori.

*Le rubriche contenute nei volumi sono a cura di:

Sergio Bestente, *Libri e dischi*, con proposte di lettura, indicazione completa delle edizioni discografiche e rassegna dei pareri della critica.

Sergio Durante, *Ragionamenti sul canto*, rubrica dedicata agli aspetti specifici della storia del canto intesa come storia della 'vocalità'.

Enrico Maria Ferrando, *La struttura dell'opera e l'organico strumentale*.

Susanna Franchi, *Un video*, alcune considerazioni critiche sulla videografia dell'opera.

Giorgio Gualerzi e Giorgio Rampone, *Ritorno dal passato*, rubrica dedicata alla storia delle rappresentazioni in Italia e nel mondo.

Giangiorgio Satragni, *L'opera nel suo tempo*, cronologia comparata di eventi storici/musica/letteratura/arte/filosofia.

I volumi si possono acquistare a lire 10.000 presso i Servizi Stampa e Attività Promozionali in piazza Castello 215 (tel. 011-8815229/213/238/246) nel seguente orario: lunedì ore 9-15; da martedì a venerdì ore 9-12 e 14-17 oppure con vaglia postale di lire 15.000 comprensive delle spese di spedizione a favore del Teatro Regio Torino.