

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2009
Lirica e Balletto

Gaetano Donizetti

S MARIA STUARDA



D'ADDA LORENZINI NICOBELLI BBDO

BMW vi porta sulla strada
della grande musica.

BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala



www.bmw.it

Piacere di guidare

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari BMW. Incontro al vertice della tecnologia.





CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



Fondazione Bevilacqua La Masa
Comune di Venezia

William Kentridge
*(REPEAT) from
the beginning / Da Capo*



FONDAZIONE
BEVILACQUA
LA MASA

COMUNE
DI VENEZIA

Palazzetto Tito, Dorsoduro 2826
Info: T 0039 (0)41 5207797
press@bevilacqualamasa.it
www.bevilacqualamasa.it

Prima di ogni rappresentazione
di *Maria Stuarda*
viene proiettato il film

William Kentridge
(REPEAT) from
the beginning / Da Capo
A cura di Francesca Pasini

In collaborazione con
Fondazione Bevilacqua La Masa,
Teatro La Fenice, illycaffè
con il sostegno generale
di Fondazione Venezia
e il sostegno tecnico di Epson



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2009



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^5$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 16 gennaio 2009 ore 18.00
QUIRINO PRINCIPE

Die tote Stadt

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 13 febbraio 2009 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

Roméo et Juliette

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 17 aprile 2009 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

Maria Stuarda

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 14 maggio 2009 ore 18.00
LUCA MOSCA

Madama Butterfly

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 18 giugno 2009 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Götterdämmerung

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 2 settembre 2009 ore 18.00
GIANNI GARRERA

La traviata

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 5 ottobre 2009 ore 18.00
LORENZO BIANCONI

Agrippina

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 4 dicembre 2009 ore 18.00
PAOLO COSSATO

Šárka - Cavalleria rusticana

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 28 settembre 2009 ore 18.00
SILVIA POLETTI

Tod in Venedig

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 22 ottobre 2009 ore 18.00
PAOLA BRUNA

Il lago dei cigni

Pasticceria e Cioccolateria
Exclusive cocktail, banqueting service

*Tutte le dolci creazioni di Andrea Zanin
sono unicamente disponibili presso i suoi negozi di Via Bissuola-24 Mestre,
Portico Oscuro-9 Treviso e la caffetteria del Gran Teatro La Fenice.*

andrea
ZANIN
VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2009
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 23 gennaio 2009

Die tote Stadt

di Erich Wolfgang Korngold

giovedì 19 febbraio 2009

Roméo et Juliette

di Charles Gounod

venerdì 24 aprile 2009

Maria Stuarda

di Gaetano Donizetti

venerdì 9 ottobre 2009

Agrippina

di Georg Friedrich Händel

venerdì 11 dicembre 2009

Šárka

di Leoš Janáček

Cavalleria rusticana

di Pietro Mascagni

Concerti della Stagione sinfonica 2008-2009

trasmessi in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Mario Venzago (sabato 10 gennaio 2009)

Eliahu Inbal (venerdì 30 gennaio 2009)

Eliahu Inbal (sabato 7 febbraio 2009)

Gerd Albrecht (venerdì 6 marzo 2009)

Bruno Bartoletti (domenica 15 marzo 2009)

Christian Arming (venerdì 20 marzo 2009)

Sir Andrew Davis (venerdì 10 aprile 2009)

Ottavio Dantone (venerdì 3 luglio 2009)

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner. The banner is white with a golden border and contains the text 'TEATRO' and 'ENICE' in large, golden, serif capital letters. The eagle is positioned in the upper left corner of the page.

TEATRO ENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA

UNITED COLORS
OF BENETTON.



CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Fabio Cerchiai
Achille Rosario Grasso
Giorgio Orsoni
Luciano Pomoni
Giampaolo Vianello
Gigliola Zecchi Balsamo
Davide Zoggia
William P. Weidner
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello

direttore artistico
Fortunato Ortombina

direttore musicale
Eliahu Inbal

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*
Giampietro Brunello
Adriano Olivetti
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI


SOCI ORDINARI




Fondazione Amici della Fenice



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 RUBELLI



CATTOLICA
ASSICURAZIONI
DAL 1869

— *La Linea* —




COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



Roberta di Camerino



CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

 Marsilio



MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.

l'Adige




CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

STUDIO DE POLI
VENEZIA



Vignoretti 

MARIA STUARDA

tragedia lirica in due atti
libretto di Giuseppe Bardari

musica di Gaetano Donizetti

Teatro La Fenice

venerdì 24 aprile 2009 ore 19.00 turno A
domenica 26 aprile 2009 ore 15.30 fuori abbonamento
martedì 28 aprile 2009 ore 19.00 turno D
mercoledì 29 aprile 2009 ore 19.00 turno P
giovedì 30 aprile 2009 ore 19.00 turno E
sabato 2 maggio 2009 ore 15.30 turno C
domenica 3 maggio 2009 ore 15.30 turno B

La Fenice prima dell'Opera 2009 3





Gennaro Ruo (1812-1884), *Gaetano Donizetti* (1840-1845). Olio su tela. Napoli, Conservatorio di San Pietro a Majella.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 In memoria di William Ashbrook
di Michele Girardi
- 11 Anselm Gerhard
«Come in lui ruggisse l'anima drammatica di Schiller»:
Donizetti e il «piagnisteo» di una straniera
- 27 Guido Paduano
«Ma, vinta, l'altera divenne più fiera». Tragedia e melodramma:
il primato dell'amore
- 53 *Maria Stuarda*: libretto e guida all'opera
a cura di Federico Fornoni
- 97 *Maria Stuarda* in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 99 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 105 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 113 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
La Fenice risorge dalle sue ceneri e sistema l'orchestra
a cura di Franco Rossi

MARIA STUARDA

TRAGEDIA LIRICA IN QUATTRO PARTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL GRAN TEATRO LA FENICE

la Primavera 1840.



V E N E Z I A

DALLA TIPOGRAFIA DI GIUSEPPE MOLINARI

S. Zaccaria, Rugagiuffa, N. 4879.

Frontespizio del libretto per la ripresa di *Maria Stuarda* al Teatro La Fenice di Venezia, 1840. Cantavano: Teresa De Giuly (De Giuly Borsi, 1817-1877, Elisabetta; per Verdi, Abigaille nella prima ripresa di *Nabucco* e prima Lida), Giuseppina Ronzi De Begnis (Maria Stuarda; prima Bianca in *Buondelmonte*), Carlo Manfredi (Roberto, conte di Leicester), Raffaele Ferlotti (Giorgio Talbot), Eugenio Luisa (Lord Guglielmo Cecil), Teresa Strinasacchi (Anna Kennedy). Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

MARIA STUARDA

tragedia lirica in due atti

libretto di

Giuseppe Bardari

dalla tragedia *Maria Stuart* di Friedrich Schiller

musica di

Gaetano Donizetti

prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 30 dicembre 1835

edizione critica a cura di Anders Wiklund

editore proprietario Casa Ricordi - BMG, Milano

personaggi e interpreti

<i>Elisabetta</i>	Sonia Ganassi (24, 28, 30/4, 3/5) Maria Pia Piscitelli (26, 29/4, 2/5)
<i>Maria Stuarda</i>	Fiorenza Cedolins (24, 28, 30/4, 3/5) Maria Costanza Nocentini (26, 29/4, 2/5)
<i>Roberto, conte di Leicester</i>	José Bros (24, 28, 30/4, 3/5) Dario Schmunck (26, 29/4, 2/5)
<i>Giorgio Talbot</i>	Mirco Palazzi (24, 28, 30/4, 3/5) Federico Sacchi (26, 29/4, 2/5)
<i>Lord Guglielmo Cecil</i>	Marco Caria (24, 28, 30/4, 3/5) Simone Piazzola (26, 29/4, 2/5)
<i>Anna Kennedy</i>	Pervin Chakar

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia, scene, costumi e luci

Denis Krief

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione

con la Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste,

la Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli

e la Fondazione Teatro Massimo di Palermo

*prima di ogni rappresentazione verrà proiettato,
in collaborazione con Fondazione Bevilacqua La Masa, Teatro La Fenice, illycaffè,
con il sostegno generale di Fondazione di Venezia e il sostegno tecnico di Epson, il film
William Kentridge. (REPEAT) from the beginning / Da Capo
a cura di Francesca Pasini*

<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Yumiko Kikuchi Akimoto
<i>assistente alle scene</i>	Ombretta Iardino
<i>assistente ai costumi</i>	Marco Nateri
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Laboratorio Teatro Verdi (Trieste)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia) Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

In memoria di William Ashbrook

A great while ago the world begun,
with hey ho, the wind and the rain,
but that's all one, our play is done,
and we'll strive to please you every day.

SHAKESPEARE, *Twelfth Night*, v, 401-404

Donizetti era il nume tutelare della sua vita di studioso, Puccini l'altro suo grande interesse critico, ma tutto il melodramma italiano romantico e oltre, fino all'ultima pietra miliare, *Turandot*, e l'opera in generale erano il giardino della sua casa, un giardino che teneva sempre in ordine, piantando sempre qualche nuovo germoglio: William Sinclair Ashbrook, semplicemente Bill per chiunque lo conoscesse anche da pochi minuti, si è spento, serenamente come aveva vissuto, nella sua casa di Denver in Colorado, il 31 marzo 2009. «La Fenice prima dell'Opera» dedica alla sua memoria il volume su *Maria Stuarda*, capolavoro che Bill aveva notevolmente contribuito a riportare all'attenzione del pubblico, non solo nella sua monografia, ma anche in due saggi importanti apparsi nel 1977.

Bill era nato a Philadelphia nel 1922, e aveva studiato in due università di prestigio assoluto: Bachelor of Arts alla University of Pennsylvania (1946) e poi Master of Arts ad Harvard (1947). Aveva quindi iniziato ad insegnare: Humanities nel 1949 allo Stephens College e letteratura inglese nel 1955 alla Indiana State University, dove aveva concluso la sua carriera come professore emerito di Humanities (1984) dopo un decennio di Opera and Performing Arts a Philadelphia. Per un quadriennio (1993-1997) aveva curato «The Opera Quarterly», contribuendo in maniera decisiva a inserire la rivista in una peculiare collocazione a livello internazionale, come luogo di discussione delle mille sfaccettature del genere opera e del suo sistema produttivo, dedicando pari attenzione alla storia, alla critica e all'attualità.

Ashbrook, come Julian Budden, era un ricercatore instancabile dedito a imprese monumentali e, come Julian ha fatto per Verdi, autore della biografia critica di riferimento su Donizetti (1965, 1982; pubblicata in italiano nel 1986-1987 in due tomi dedicati rispettivamente alla vita e alle opere). Un volume che ha fatto il giro del mondo, facendo capire al pubblico dell'opera, studiosi e appassionati, la reale statura del compositore bergamasco, collocato con chiarezza in quel processo storico di rinnovamento delle forme e delle soluzioni drammatiche che Verdi avrebbe ulteriormente

perfezionato. Bergamo ha riconosciuto l'importanza del suo lavoro, conferendogli prima la cittadinanza onoraria (1998) e poi il premio Donizetti (2002).

La forza di Bill stava nella conoscenza quasi enciclopedica della letteratura e della musica italiana tra Otto e Novecento, sostenuta da una memoria pressoché prodigiosa e dalla frequentazione assidua dei teatri del mondo, in particolare del Metropolitan di New York, quasi la sua seconda casa. Lì aveva visto cantare tutti i più grandi interpreti del secondo dopoguerra e nel 1936 aveva assistito, quattordicenne, al concerto d'addio di Lucrezia Bori. Un concerto che ho rivissuto anch'io grazie al suo dettagliatissimo racconto: Flagstad, Melchior, Pinza, Rethberg, Ponsell, Martinelli, Tibbett, che si erano esibiti allora in onore della Bori, danzavano davanti alle mie orecchie come se fossi stato lì, a sentirli insieme a Bill.

Attratto dal canto, che riteneva la componente più importante del teatro lirico, Ashbrook era anche particolarmente attento all'intera prassi esecutiva operistica, oggetto di molti suoi saggi importanti, fra cui spicca quello dedicato alla disposizione scenica del *Mefistofele* ristampata in anastatica da Ricordi nel 1998. Era stato anche uno tra i più accesi sostenitori delle ragioni delle edizioni critiche, e fra i promotori di quella dedicata a Donizetti, per la quale aveva firmato insieme a Roger Parker la partitura del *Poliuto* (2000).

Il secondo amore di Bill lo portò a frequentare Lucca e Massaciuccoli, dove era di casa fin dai tardi anni Sessanta: la monografia *The Operas of Puccini*, pubblicata per la prima volta nel 1968 e ristampata in edizione rivista e ampliata nel 1985, fu tra i primi lavori che, lasciata alle spalle l'impostazione biografica e aneddotica dominante in quegli anni (con le eccezioni di Carner e Sartori), dava spazio all'interpretazione critica delle partiture, i cui originali aveva studiato nel *caveau* di Casa Ricordi (fu il primo a segnalare, ad esempio, la cosiddetta 'aria dei fiori' in *Suor Angelica*). E nel 1991 volle ribadire la sua visione di Puccini come ultimo rappresentante della grande stagione melodrammatica, affiancando il compianto Harry Powers nella stesura del volume *Puccini's «Turandot»*. *The End of the Great Tradition* (l'edizione italiana è del 2006).

Donizetti soprattutto, e Puccini: nel 2002 Bill ha compiuto ottant'anni, e i suoi amori si sono simbolicamente riuniti per festeggiarlo. La Fondazione Donizetti ha organizzato insieme al Centro Studi Giacomo Puccini un convegno internazionale di studi che si è svolto tra Bergamo e Lucca. Per molti fra i suoi amici, che l'hanno celebrato fra lago e colline, è stata l'ultima occasione per godere convivialmente della sua infinita umanità, tratto distintivo di una vita vissuta generosamente, e ascoltare molte barzellette, che erano la sua specialità (e le sapeva raccontare bene sia in italiano sia in inglese). Una vita lieve come tutte le esistenze profonde: addio Bill, ci mancherai moltissimo!

Michele Girardi



Anonimo (da una miniatura di Nicholas Hilliard), *Maria, regina di Scozia* (c. 1610). Olio su tavola. Londra, National Portrait Gallery.



Marcus Gheeraerts il Giovane (c. 1561-1636), *Elisabetta I* (c. 1592). Olio su tela. Londra, National Portrait Gallery.

Anselm Gerhard

«Come in lui ruggisse l'anima drammatica di Schiller»: Donizetti e il «piagnisteo» di una straniera

«La *Maria Stuarda* è, per mio avviso, di tutte le tragedie tedesche la più patetica e la meglio concepita». ¹ Ignoriamo se Donizetti avesse letto il famoso libro *De l'Allemagne* di Madame de Staël, pubblicato nel 1813. Ciò sarebbe comunque possibile, visto che solo un anno più tardi comparve a Milano la traduzione italiana di questo lavoro, la cui influenza sulla storia della letteratura – ma anche dell'opera – in Francia e in Italia è assolutamente evidente. Del tutto legittimo sospettare che l'entusiastico giudizio di Madame de Staël sulla tragedia schilleriana del 1800 abbia raggiunto Donizetti almeno per sentito dire, poiché fu proprio il compositore a decidersi per questo soggetto nel 1834, valendosi per la sua realizzazione non delle libere rielaborazioni circolanti a Parigi e in Italia, ² ma dell'originale drammatico di Schiller, già disponibile fin dal 1829 nella traduzione italiana di Andrea Maffei – diversamente dunque da Rossini, che pochi anni prima aveva utilizzato un altro dramma schilleriano per il proprio *grand-opéra* parigino *Guillaume Tell* (1829), ma solo come una fonte fra tante altre. Nel far ciò Donizetti indicava già la strada a future opere verdiane come *Luisa Miller* (1849) e *Don Carlos* (1867).

In un carteggio fra due dirigenti di teatro si può cogliere lo stupore per il fatto che a decidere il soggetto di un'opera nuova non fosse, come di consueto, l'impresario o il librettista, ma il compositore in persona: «Impegnato il Maestro Donizetti per iscrivere una musica pel Real Teatro di S. Carlo si riserbò la scelta del libro». ³ A Donizetti non riuscì peraltro di convincere Felice Romani, suo collaboratore di lunga data, ad intraprendere nuove fatiche teatrali; scelse perciò di far verseggiare la sua opera schilleriana da uno studente di legge appena diciassettenne: Giuseppe Bardari, ⁴ originario della Calabria. Tale inconsueta decisione – dopo questo tentativo giovanile Bardari non

¹ [ANNE LOUISE GERMAINE] DE STAËL-HOLSTEIN, *L'Allemagne*, Milano, Silvestri, 1814, II, p. 52; cfr. l'originale francese *De l'Allemagne* [1813], Paris, Flammarion, 1968, p. 284: «*Marie Stuart* est, ce me semble, de toutes les tragédies allemandes, la plus pathétique et la mieux conçue».

² RITA UNFER LUKOSCHIK, *Friedrich Schiller in Italien (1785-1861). Eine quellengeschichtliche Studie*, Berlin, Duncker & Humblot, 2004, pp. 268-271 («Schriften zur Literaturwissenschaft, 22»).

³ Lettera del principe di Torella, presidente della Compagnia d'industria e belle arti, al principe di Ruffano, soprintendente de' teatri e spettacoli al Ministero dell'interno, del 7 settembre 1834, citata da JEREMY COMMONS, *Un contributo ad uno studio su Donizetti e la censura napoletana*, in *Atti del I Convegno internazionale di studi donizettiani 22-28 settembre 1975*, Bergamo, Azienda autonoma di turismo, 1983, pp. 65-102: 81.

⁴ Cfr. JEREMY COMMONS, *Giuseppe Bardari*, «The Donizetti Society Journal», 3, 1977, pp. 85-96.



Anonimo, *Robert Dudley, 1° conte di Leicester* (c. 1576). Olio su tavola. Londra, National Portrait Gallery. Leicester (c. 1532-1588) partecipò al tentativo, dopo la morte di Edoardo VI (1553), di dare la corona a Jane Grey (la protagonista di *Giovanna Grey* di Vaccai e di altre opere ottocentesche). Dapprima incarcerato e condannato a morte, fu poi liberato da Maria I. Divenne il favorito di Elisabetta, e fu sospettato di uxoricidio (1560) alla morte della moglie, Amy Robsart (altra eroina operistica, che compare tra l'altro, insieme col marito ed Elisabetta, nel *Castello di Kenilworth* di Donizetti, su libretto di Tottola da *Kenilworth* di Scott). Rivale politico di Lord Cecil, promosse una politica di sostegno ai protestanti olandesi e ugonotti. Nel 1563, su suggerimento di Elisabetta, vi furono trattative per un matrimonio di Leicester con Maria Stuarda, regina di Scozia e vedova di Francesco II di Francia, ma Maria rifiutò e sposò due anni dopo il cattolico Henry Stuart, Lord Darnley.

sarebbe mai più stato attivo nel teatro musicale – significa né più né meno che si dovrebbe considerare Donizetti quale vero librettista di *Maria Stuarda*. Come più tardi un Piave o un Ghislanzoni nella collaborazione col volitivo Verdi, Bardari si sobbarcò palesemente solo la versificazione di un trattamento in prosa già steso da Donizetti in forma definitiva (benché non conservato).⁵ Anche qui un documento coevo non lascia dubbi circa l'asimmetrica divisione del lavoro: l'impresario Lanari comunicò a Girolamo Marini, futuro librettista del *Templario* di Otto Nicolai (1840), di non aver bisogno di lui per la riduzione della *Maria Stuart* di Schiller, perché già Bardari stava lavorando all'opera di Donizetti «sotto sua dettatura».⁶

Dalla genesi inconsueta di questo libretto napoletano del 1834 discendono almeno due conseguenze. Nei versi di Bardari manca anzitutto con ogni evidenza quell'eleganza classicheggiante che un Felice Romani aveva finora saputo garantire ai precedenti libretti donizettiani, come farà più tardi Salvatore Cammarano; perfino nell'eleganza sintattica lo stile dell'elaborazione schilleriana di Bardari si atteggia in maniere assai più accademiche rispetto ai più fortunati libretti degli anni Trenta. La seconda conseguenza dell'iniziativa donizettiana fu un'insolita concisione: perfino nella versione milanese del 1835, arricchita di un duetto fra Maria e Leicester, l'opera contiene due ore e un quarto di musica, mentre l'*Anna Bolena* del 1830 – tanto affine per materia e basata appunto su un libretto di Felice Romani – dura quasi tre ore. Con *Maria Stuarda* siamo di fronte alla prima opera tragica donizettiana che realizza il principio drammaturgico di un'espressione il più possibile sintetica con la medesima radicalità imposta dal Verdi degli ultimi anni Quaranta. Essa si distingue in modo rivoluzionario dalla sequenza temporale sovraccarica, quasi ancora *ancien régime*, di opere come *Semiramide* di Rossini o la stessa *Anna Bolena* di Donizetti.

Di questo dimagrimento è responsabile soprattutto il drastico intervento sull'archetipo schilleriano. L'atto primo fu completamente eliminato e molte importanti figure maschili vennero condensate in Leicester, sicché sopravvisse unicamente il triangolo formato dalle due rivali in competizione per l'amore dello stesso uomo. Inoltre la scena finale si concentra soltanto sul destino di Maria: scompaiono i dubbi e i rimorsi nutriti dalla regina Elisabetta, come, con abbondanza di sfumature, li aveva rappresentati Schiller. Nella radicale riduzione dell'intreccio a un rapporto triangolare di relativa semplicità, il modello drammaturgico di Donizetti segue oltretutto una tradizione già percepita come antiquata negli anni Trenta. Lo chiarisce un commento più tardo dello stesso Lanari. Nel 1837, durante le trattative per programmare alla Fenice *Maria di Rudenz*, nuova opera di Donizetti, il potente impresario suggerì al compositore di rivolgere ai funzionari del teatro veneziano la seguente richiesta:

⁵ Cfr. LUCA ZOPPELLI, *Tragisches Theater und Oper: Manzoni, Donizetti und Schillers «Maria Stuart»*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft», n.s. 22, 2002, pp. 295-311: 301-302.

⁶ Lettera di Alessandro Lanari a Girolamo Marini del 15 luglio 1834, citata da MARCELLO DE ANGELIS, *Le carte dell'impresario: melodramma e costume teatrale nell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 49, n. 13; cfr. anche ID., *Le cifre del melodramma. L'archivio inedito dell'impresario teatrale Alessandro Lanari nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze (1815-1870)*. Catalogo, Firenze, La nuova Italia, 1982, I, p. 303.



Arnold van Brounckhorst (o da), *William Cecil, 1° barone di Burghley* (Burleigh, c. 1560-1570). Olio su tavola. Londra, National Portrait Gallery. Cecil (1520-1598) servì successivamente Edoardo VI e la cattolica Maria I (Bloody Mary), per tornare al protestantesimo con Elisabetta I, della quale fu tesoriere e primo ministro.

Tu dovresti scrivere [...] che [...] preferiresti sempre di avere una compagnia alla moderna cioè 1ª Donna, 1° Tenore, 1° Baritono ed una buona Donna di spalla soprano, invece di due prime Donne, essendovi di queste troppa scarsità.⁷

⁷ Lettera di Alessandro Lanari a Gaetano Donizetti in data 25 febbraio 1837, citata da JEREMY COMMONS, *Una corrispondenza tra Alessandro Lanari e Donizetti*, «Studi donizettiani», 3, 1978, pp. 9-74: 42.

«*Un ostinatissimo piagnisteo*»

L'interesse di Donizetti per un triangolo fortemente carico di conflitti, e soprattutto per le sue qualità «patetiche», traspare dunque nella scelta di una materia di particolare cupezza, tratta dalla storia britannica del Cinquecento. In poche settimane il compositore approntò la partitura, assisté alla prova generale al Teatro di San Carlo e dovette apprendere che la progettata rappresentazione era stata vietata dalla corte borbonica: una decisione assai meno sorprendente di quanto in genere non abbia fatto credere la moderna letteratura critica. Persino nell'illuminata Weimar fu interdetta a Schiller l'idea di mostrare in scena la confessione sacramentale e l'assoluzione di una povera peccatrice; nel primo Ottocento il dramma *Maria Stuart* veniva di norma rappresentato senza quella scena di cui pure Madame de Staël, originaria della calvinista Ginevra, scriveva «che è di un effetto assai grande, benché si possa censurare per molti riguardi». ⁸ E nella (relativamente) liberale Reggio Emilia una rappresentazione del dramma schilleriano nella traduzione di Maffei fu vietata ancora al principio degli anni Trenta sottolineando che «in iscena si adempiono gli augusti riti della religione, e persino il sacramento dell'eucaristia». ⁹

Per il teatro reale di Napoli Donizetti e Bardari avevano naturalmente rimosso qualunque accenno al rituale cattolico. Al contrario che in Schiller, qui il confessore non pronuncia la familiare formula «in nome del Padre, del Figliuolo, dello Spirito Santo», non traccia «sopra di lei il segno della croce», né tanto meno le porge l'ostia (una didascalia che Maffei aveva già soppresso nella sua traduzione); e neppure prende «il calice che sta sulla tavola» per consacrarlo e presentarlo a Maria. Nondimeno la scena di Donizetti vive di aperte allusioni al sacramento della confessione. Di più: in una città cattolica come Napoli o Milano, questa scena sarebbe stata percepita come segnale identitario contro la prepotente irruzione dell'Anglicanesimo, separatosi nel 1529 dalla Chiesa di Roma, andando ben oltre le intenzioni di Schiller, allevato nella fede protestante. Nella tragedia schilleriana Maria protesta con chiari accenti, così resi nella traduzione di Maffei: «Mi negano un pastor della mia chiesa; / ed io disdegno dalle impure mani / di bugiardi ministri il sacramento» (v.7). ¹⁰ Ne sopravvive nel libretto appena una variante piuttosto attenuata in forma di recitativo, quando alla domanda di Cecil: «Brami un sacro ministro che ti guidi / nel cammin della morte?» Maria risponde seccamente: «Io lo ricuso. / Sarò, qual fui, straniera / a voi di culto (iv.2/ii.4)».

Un pubblico educato nella fede cattolica doveva per forza riconoscersi nel culto osservato da Maria nel contesto ostile della Britannia eretica. A Napoli e Milano la regina

⁸ DE STAËL, *L'Alemagna* cit., p. 66; cfr. l'originale cit., p. 291: «Et c'est alors que commence une scène dont l'effet est bien grand, quoiqu'on puisse la blâmer à plusieurs égards».

⁹ Rapporto non datato citato da ROBERTA TURCHI, *Melpomene e Talia sulle scene reggiane dell'Ottocento, in Teatro a Reggio Emilia*, a cura di Sergio Romagnoli e Elvira Garbero, II, *Dalla Restaurazione al secondo Novecento*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 185-205: 190.

¹⁰ Nell'originale tedesco: «Versagt ist mir der Priester meiner Kirche. / Des Sakramentes heil'ge Himmelspeise / verschmäh ich aus den Händen falscher Priester» (vv. 3591-3593); si cita da FRIEDRICH SCHILLER, *Maria Stuart* [1800], in *Id., Dramen 2*, a cura di Peter-André Alt, München-Wien, Hanser, 2004 («Schiller, *Sämtliche Werke*, 2»).

scozzese fungeva inevitabilmente da oggetto d'identificazione, anche più di quanto avvenisse solitamente nella rappresentazione del dramma schilleriano. L'insistenza di Donizetti sui toni sentimentali, sulle sofferenze della sovrana prigioniera fu probabilmente decisiva ai fini della proibizione della partitura ad opera della casa reale borbonica – circa la quale si discute ancor oggi se provenisse dal re oppure piuttosto dalla regina –, tanto più che ne derivava un un colorito di estrema uniformità, criticato aspramente anche in occasione della prima milanese di oltre un anno dopo. In una recensione apparsa nel «Censore universale dei teatri», leggiamo: «Senza che nella successione delle scene vi sia mai un distacco, un contrasto di colori musicali [...]; vi regn[a] in tutte un ostinatissimo piagnisteo».¹¹

Questo «piagnisteo», nel quale sarebbe dunque lecito sospettare una causa importante dello scarso successo dell'opera durante l'Ottocento, non fu dunque imputabile all'incapacità del compositore, ma senza dubbio a una sua precisa intenzione. Già Schiller aveva ribadito in una lettera a Goethe:

Con l'elaborazione, incomincio ora a persuadermi sempre più della vera qualità tragica del mio soggetto; in ispecie perché fin dalle prime scene si vede incombente la tragedia e, mentre l'azione sembra dilungarsi dalla catastrofe, vi si è condotti più e più dappresso. Perciò non vi manca il timor d'Aristotele, ed anche la compassione vi trova luogo. La mia Maria non ecciterà teneri sentimenti, né tale è la mia mira; io voglio sempre considerarla qual creatura naturale, ed il patetico dev'esser più una profonda general commozione che non una particolar simpatia. Ella non prova né suscita tenerezza alcuna; il suo fato impone ch'ella sperimenti ed accenda null'altro che impetuose passioni.¹²

Data la radicale semplificazione inflitta alla ben calibrata struttura schilleriana,¹³ nella drammaturgia di Donizetti queste «impetuose passioni» non possono che essere perce-

¹¹ «Il censore universale dei teatri» [Milano] del 2 gennaio 1836; cit. dalle *Prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano, Skira, 1997, p. 545.

¹² Lettera di Schiller a Goethe in data 18 giugno 1799, cit. da *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.11.1798-31.12.1800*, a cura di Lieselotte Blumenthal, Weimar, Böhlau, 1961, p. 61 («Schillers Werke. Nationalausgabe, 30»); cfr. l'originale tedesco: «Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlich tragischen Qualität meines Stoffs immer mehr zu überzeugen, und darunter gehört besonders, daß man die Katastrophe gleich in den ersten Scenen sieht, und indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht und das Mitleiden wird sich auch schon finden. Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten, und das pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden».

¹³ Utili comparazioni sinottiche fra il testo di Schiller e quello di Donizetti si trovano in 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. Atti del Convegno internazionale di studio / Proceedings of the International Conference on the Operas of Gaetano Donizetti. Bergamo, 17-20 settembre 1992*, a cura di Francesco Belotto, Bergamo, Comune di Bergamo, Assessorato allo spettacolo, 1993, pp. 229-275: 262-263, come pure nel contributo, redatto indipendentemente dal precedente, di HELGA LÜHNING, *Wenn Maria Stuart in die Oper geht. Von Schillers Drama zum Libretto für Donizetti*, in *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition*, 8. bis 11. März 2000, a cura di Bodo Plachta e Winfried Woesler, Tübingen, Niemeyer, 2002, pp. 419-433: 431-433 («Beihefte zu editio, 18»).



Francesco Hayez (1791-1882), *Maria Stuarda ascolta la lettura della condanna a morte*. Milano, Fondazione Cariplo.

pite con impeto ancor maggiore. Se di fatto poco importa che la sequenza delle azioni si suddivida in due atti – come nella partitura autografa del compositore – o in quattro parti – come nel libretto a stampa della prima milanese –, tuttavia si può ben comprendere che il critico milanese del 1835 intravedesse anche in questo dettaglio un'adesione di Donizetti all'uso moderno che secondo l'esempio di Victor Hugo sostituiva – specie appunto a Napoli – alla secolare suddivisione in atti quella in «parti» corredate da sottotitoli di estrema spettacolarità: «Autore moderno, nomenclatura moderna; divisa non in atti, ma in parti, non in due, ma in quattro».¹⁴

Il confronto di due regine

Come nel dramma schilleriano, anche nell'opera di Donizetti l'intera struttura drammatica si basa sul confronto tra le due regine, che oltretutto sono imparentate: Enrico VIII, padre di Elisabetta, e Margaret Tudor, nonna di Maria, erano fratello e sorella.¹⁵ Vero è che solo nelle più tarde riduzioni per canto e pianoforte la scena madre è provvista di un proprio titolo (*Dialogo delle due regine*), ma già durante le prove a Napoli le rispettive cantanti smarrirono la distinzione fra ruoli e persone reali: le reciproche contumelie condussero a una memorabile lite, nel corso della quale le due primedonne si presero letteralmente per i capelli. Anche questa asprezza è prefigurata nell'interpretazione del testo schilleriano fornita da Madame de Staël:

Questa scena è bellissima, anche perchè il furore delle due regine le fa oltrepassare i limiti della loro natural dignità. Altro più non son esse se non due femmine, due rivali di bellezza, assai più che di possanza; non si distingue più la sovrana dalla prigioniera; e abbenché l'una possa condannar l'altra alla morte, la più bella di esse, quella che si sente di più fatta per piacere, gode ancora di poter umiliare l'onnipotente Elisabetta sugli occhi di Leicester, sugli occhi dell'amante che è sì caro ad entrambe. Ciò che più accresce l'effetto di una tal situazione è il timore che si ha per Maria ad ogni parola di risentimento che le sfugge; e allorché ella si abbandona a tutto il suo furore, le sue parole ingiuriose, le cui conseguenze non saran più riparabili, fanno fremere, come se già si fosse testimonia della sua morte.¹⁶

¹⁴ «Il censore universale» cit.

¹⁵ Ciò spiega perché Schiller (v.8) faccia parlare la sua Maria di un «saluto di sorella» («schwesterlichen Gruss», v. 3782; in Maffei «fraterno saluto»). Tuttavia è erroneo denotare le due regine come «sorellastre»; è quanto fa HELEN GEYER, «*Maria Stuarda*» in *Wandel. Schillers Rezeption durch Donizetti, in Schiller und die Musik*, a cura di Helen Geyer e Wolfgang Osthoff, Köln-Weimar-Wien, Böhlau, 2007, pp. 325–361: 330 («Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt, 4»).

¹⁶ DE STAËL, *L'Alemagna* cit., pp. 57-58; cfr. l'originale cit., p. 287: «Cette scène est singulièrement belle, par cela même que la fureur fait dépasser aux deux reines les bornes de leur dignité naturelle. Elles ne sont plus que deux femmes, deux rivales de figure, bien plus que de puissance; il n'y a plus de souveraine, il n'y a plus de prisonnière; et bien que l'une puisse envoyer l'autre à l'échafaud, la plus belle des deux, celle qui se sent la plus faite pour plaire, jouit encore du plaisir d'humilier la toute-puissante Elisabeth aux yeux de Leicester, aux yeux de l'amant qui leur est si cher à toutes deux. Ce qui ajoute singulièrement aussi à l'effet de cette situation, c'est la crainte que l'on éprouve pour Marie à chaque mot de ressentiment qui lui échappe; et lorsqu'elle s'abandonne à toute sa fureur, ses paroles injurieuses, dont les suites seront irréparables, font frémir, comme si l'on était déjà témoin de sa mort».

Per il compositore l'impegno principale stava quindi nel focalizzare quanto più nettamente possibile, con l'impiego di mezzi musicali, il contrasto fra due rivali che non lottano soltanto per il potere, ma anche per lo stesso uomo. A tal punto che perfino il tenore Leicester si riduce ad un ruolo di comprimario, cui non è concessa neppure un'aria nel senso stretto del termine.

Donizetti si discosta ad esempio dalle inflessibili convenzioni del finale a numeri: alla fine della parte seconda (atto primo nella partitura) il pezzo concertato compare davvero troppo presto, dal momento che Elisabetta e Maria si scontrano già al termine della scena in recitativo. Proprio qui Schiller richiede «ein allgemeines Schweigen» («silenzio universale» nella traduzione di Maffei): l'identica situazione congelata che nell'opera italiana di quell'epoca fungeva sempre da trampolino per lanciare un pezzo concertato. Il *Larghetto* qui composto da Donizetti («È sempre la stessa», II.4/I.9) esordisce in maniera collaudata come «falso canone», nel quale solitamente una frase solistica di più battute migra invariata attraverso almeno tre voci, quando non quattro o cinque, mentre a partire dalla seconda frase le voci cantano in contrappunto libero. In questo sestetto, invece, alla frase di nove battute cantata da Elisabetta risponde a canone solo la voce di Maria, mentre Talbot attacca subito dopo di lei non a canone ma con un contrappunto libero. Quindi, nel punto in cui qualunque ascoltatore coevo si sarebbe atteso una terza entrata, prima Anna e Leicester e poi, dopo una battuta, Elisabetta e Maria intonano una melodia del tutto nuova, non più caratterizzata da terzine in staccato, bensì condotta in andamento legato. Il pezzo concertato manca apparentemente del suo tradizionale «tempo d'attacco»; ma è il successivo «tempo di mezzo» – con il diverbio fra le regine e la sua sfacciata infrazione a tutte le convenzioni drammaturgiche – a presentarne le caratteristiche ritmiche e formali, e a sfociare nella furibonda stretta («Va', preparati fremente»), come ha sottilmente rilevato Luca Zoppelli.¹⁷

In qual modo Donizetti contrassegna melodicamente le sue due regine? Sin dal suo apparire, le melodie di Maria muovono generalmente per gradi congiunti, su intervalli di seconda. Ciò è specialmente evidente nella prima frase del tempo lento della sua cavatina («Oh nube! che lieve per l'aria ti aggiri»), col moto ascendente dalla quarta inferiore (La_♭) alla quarta superiore (Sol_♭), assai ritenuto e d'effetto tenero:

ESEMPIO 1 – *Maria Stuarda*, II.1/I.6, n. 4, bb. 83-87¹⁸

Maria

Oh nu - be! che lie - ve per l'a - ria t'ag - gi - ri,

¹⁷ Cfr. ZOPPELLI, *Tragisches Theater und Oper* cit., pp. 301-302; ID., *De Schiller à Donizetti. Métamorphoses dramatiques d'une rédemption*, in *Donizetti, «Maria Stuarda», «L'avant-scène opéra»*, 225, Paris, Premières loges, 2005, pp. 80-83: 81-82.

¹⁸ Gli esempi sono tratti da GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda. Tragedia lirica di Giuseppe Bardari*, a cura di Anders Wiklund («Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti, 1»); la numerazione di atti e scene segue la lezione del libretto e dopo la barra obliqua quella della partitura.

Lo stesso schema ricompare quasi identico nel *Larghetto* del successivo duetto con Leicester («Da tutti abbandonata», [II.2]/I.7) – composto in origine da Donizetti nel 1833 sulle parole «Vanne... ti scosta, ah! sentimi» per una produzione veneziana della sua *Fausta* –, questa volta con un moto ascendente per grado congiunto da La^b a Fa.

Ovviamente nella cabaletta di Maria (II.1/I.6) si trovano molti salti intervallari, benché quasi esclusivamente adagiati su semplicissime triadi arpeggiate. Scelta giustificata anche dal fatto che al centro di questa scena non vi sono tanto le qualità angeliche della donna, esaltata da Leicester nel suo primo recitativo come «un angelo d'amor», quanto l'orgoglio della regina umiliata, ritratta anche – da Schiller ancor più chiaramente che non da Donizetti – come cospiratrice colpevole. Nella cabaletta dell'aria finale (IV.8/II.10) Donizetti riesce a rendere con particolare forza queste qualità contraddittorie della sua eroina, allorché nella ripresa – in modo del tutto inatteso – fa risuonare in Si maggiore il motivo che era stato introdotto in Si minore. Donizetti teneva molto a questa sconvolgente transizione minore-maggiore, che Schubert soprattutto ci ha reso familiare e che a un operista italiano era ben nota dalla preghiera nel finale del rossiniano *Mosè in Egitto*. In occasione di una ripresa di *Maria Stuarda* a Reggio Emilia e Modena, egli segnalò con particolare cura questo effetto sorpresa, benché nella partitura esso sia tanto chiaro da non abbisognare di una speciale sottolineatura: «Badate che alla seconda ripresa dell'ultima cabaletta entra in maggiore e finisce in minore».¹⁹

Se invece consideriamo i movimenti lenti e lirici degli assoli di Maria, i suoi interventi nell'ultimo quadro si caratterizzano di nuovo per i semplicissimi moti scalari: così nelle discese diatoniche per grado congiunto nel 'duetto della confessione' (*Larghetto* «Quando di luce rosea», IV.3/II.5), o nell'omologo movimento dell'aria finale («Di un cor che more reca il perdono», IV.7/II.9); ma anche nell'arioso che precede la preghiera («Deh! tu di un'umile», IV.6/II.8), quando Maria saluta le proprie «donzelle» con una semplice ascesa di quarta sulle parole «Io vi rivedo alfin» prima di capovolverla specularmente in una discesa sull'espressione rassegnata «Vita miglior godrò». Nell'ultimo atto la prevalenza dei moti discendenti riveste un'evidente carica semantica: Maria ha accettato il proprio crudele destino.

Pertanto il critico della prima milanese colse un dato essenziale quando, in considerazione di questo melodizzare scorrevole e di semplicità estrema, attribuì al ruolo di Maria una speciale dolcezza: «Dolci versi e dolci note affidaronsi a Maria (alla Malibran) nel suo primo apparire».²⁰ Nello stesso quadro si colloca anche l'osservazione che movimenti scalari di analoga dolcezza compaiono nel ruolo di Leicester proprio nei momenti in cui questi è pervaso dall'amore per Maria; ad esempio nella cabaletta così peculiare del suo duetto «Se fida tanto», con l'ascesa dalla quarta inferiore (Sol) alla quinta superiore (Sol):

¹⁹ Lettera di Donizetti a Raffaele Mazzetti, 13 maggio 1837, citata da GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 428 (n. 235).

²⁰ «La Gazzetta privilegiata di Milano», 31 dicembre 1835, cit. dalle *Prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* cit., p. 541.

ESEMPIO 2 – *Maria Stuarda*, 1.4/1.4, n. 2, bb. 176-179

Leicester

Se fi - da tan - to co - lei m'a - mò.

e di nuovo nel tempo lento del terzetto con Elisabetta e Cecil («Deh! per pietà sospendi», III.2/II.2), allorché Leicester fa librare le parole «Niun ti può costringere» su un movimento dalla quarta inferiore (Si_b) alla quarta superiore (La_b). Una frase melodica che Elisabetta non riprende, benché le prime sei battute della sua successiva entrata («Vana è la tua preghiera») siano musicalmente identiche al precedente attacco di Leicester.

La vocalità di Elisabetta, all'opposto, è contrassegnata da salti intervallari di effetto assai imperioso, specie nel recitativo. Paragonate a quelle di Maria, le sue cabalette si distinguono per il vistoso tasso di accuse e rinfacciamenti. La sua primissima autoaffermazione lirica, il *Larghetto* della cavatina «Ahi! Quando all'ara scorgemi» (1.2/1.2), è qui particolarmente rivelatrice. Il salto di sesta ascendente in anacrusi non è certo inconsueto; sorprende invece che a questo segua subito un ulteriore salto ascendente di quarta, e che il motivo così generato si riverberi, in stato di rivolta, sull'intero brano, con calibrate dissonanze (il Mi di battuta 136, raggiunto con un altro salto di sesta ascendente):

ESEMPIO 3 – *Maria Stuarda*, 1.2/1.2, n. 1, bb. 133-137

Elisabetta

Ah quando al- l'a - ra scor - ge - mi un ca - sto a - mor del cie - - lo,

Una caratterizzazione iniziale così netta è tanto più importante per Elisabetta, poiché Donizetti aveva rinunciato all'atto primo di Schiller dove l'aggressività della regina inglese era percepibile nelle reazioni di Maria e del circolo dei suoi fidi a Fotheringhay.²¹

Schiller rappresentava Maria Stuart attraverso gli occhi delle persone attorno a lei e in questa tecnica Madame de Staël aveva identificato una nuova maniera d'esposizione, che proprio a quell'epoca stava diventando la regola non solo nell'opera italiana, ma anche in quella francese e tedesca. Dunque è sbalorditivo vedere come Donizetti procedesse esattamente in questa direzione nella scena d'esordio della sua opera, benché questa corrisponda all'atto secondo del dramma schilleriano e non al primo:

Io ho già avuta occasion di parlare [...] del gran vantaggio delle esposizioni per via di fatto. Si è ricorso ai prologhi, ai cori, ai confidenti, a tutti i mezzi possibili per ispiegare senza annojare; ed a me pare che il meglio di tutto sia di entrar addirittura nell'azione, e di dar a conoscere il principal personaggio per mezzo dell'effetto che va facendo sopra di coloro che gli sono

²¹ Maffei e Bardari utilizzano la grafia «Fotheringay», italianizzandola per motivi eufonici in «Forteringa».



Alexandre-Denis Abel de Pujol (1785-1861), *Maria Stuarda con la testa sul ceppo*. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.

d'intorno. Così si fa intendere allo spettatore sotto qual punto di vista egli debba riguardare ciò che si è per rappresentare a' suoi occhi. Glielo si fa intendere senza dirglielo; giacché una parola sola che in un'azione teatrale abbia vista d'esser detta per il pubblico è capace di distruggere l'illusione.²²

Si aggiungano gli evidenti contrasti nella scelta delle tonalità. Anche se non appaiono del tutto plausibili i tentativi di decifrare sul piano semantico l'impiego che Donizetti fa in quest'opera di certe tonalità,²³ è senz'altro degno di nota che a Elisabetta siano assegnate quelle più convenzionali, mentre Maria si esprime in tonalità partico-

²² DE STAËL, *L'Alemagna*, cit. p. 53; cfr. l'originale cit., p. 284: «J'ai déjà eu occasion de parler [...] du grand avantage des expositions en mouvement. On a essayé les prologues, les chœurs, les confidants, tous les moyens possibles pour expliquer sans ennuyer; et il me semble que le mieux c'est d'entrer d'abord dans l'action, et de faire connaître le principal personnage par l'effet qu'il produit sur ceux qui l'environnent. C'est apprendre au spectateur de quel point de vue il doit regarder ce qui va se passer devant lui; c'est le lui apprendre sans le lui dire: car un seul mot qui paraît prononcé pour le public dans une pièce de théâtre en détruit l'illusion».

²³ GEYER, «*Maria Stuarda*» *im Wandel* cit., pp. 329-330 e 338-339.

larmente ricercate, e per di più atte a evocare la compassione. Nella sua cavatina di sortita la regina inglese esordisce in Sol maggiore, e nella terza parte (ovvero quadro primo dell'atto secondo) abbandona la scena fra armonie di Mi bemolle maggiore. Per contro, la prima cavatina di Maria impiega il Re bemolle maggiore e il Si bemolle maggiore, e la sua 'aria del supplizio' in più movimenti (IV.7-8/II.9-10) include: Fa minore, Si minore e Si maggiore.

Una «straniera» venuta dalla Scozia

Come abbiamo già argomentato, nel veder rappresentare la vita tragica di Mary Stuart era inevitabile che un pubblico cattolico s'identificasse con l'eroina sua correligionaria. Tuttavia nella parte quarta (ovvero quadro secondo dell'atto secondo) l'opera di Donizetti aggiunge un altro elemento decisivo: Maria è acusticamente connotata come scozzese. Vero è che Donizetti, col suo radicale anelito alla concisione, aveva già rinunciato all'inizio della parte seconda (ovvero quadro secondo dell'atto primo) ad esprimere il rimpianto nostalgico di Maria per le *Highlands* scozzesi. «Qual suono! Quai voci! A' dolci piaceri / chi mai mi richiama degli anni primieri? / Di Scozia su' monti guidavami allora / destriero fuggente le belve a seguir». Di questa quartina di Bardari, sopravvissuta nel libretto a stampa, non rimane in partitura che la breve esclamazione «Qual suono!». Al contrario, nell'ultimo quadro il compositore ritrasse l'intimità di Maria coi suoi fidi ricorrendo a tutti quei mezzi musicali che nel Romanticismo italiano connotavano l'immagine della Scozia. Al centro di questa intensificazione coloristica emerge la preghiera corale «Deh! tu di un'umile» (IV.6/II.8), l'unica scena priva di riscontro diretto in Schiller. Il canto innodico è accompagnato dall'inizio alla fine dagli accordi spezzati dell'arpa: una cifra inconfondibile, dal primissimo Ottocento fino ad oggi, di tutto ciò che attiene all'oscura protostoria dei nordici bardi stanziati nelle isole britanniche, dai poemi apocrifi del preteso Ossian all'odierna etichetta della birra irlandese più venduta. Anche alle orecchie meno sensibili Donizetti ricorda che Maria non viene dall'Inghilterra pressoché 'civilizzata', ma dalla Scozia, una terra che richiama erte scogliere, laghi serpeggianti e nebbiosi altopiani. Per le sue caratteristiche musicali – metrica breve, tonalità eroica di Mi bemolle maggiore, melodia costruita su moti scalari discendenti, strumentazione – questo imponente coro s'apparenta strettamente al coro dei bardi «Già un raggio forier» nel finale primo della rossiniana *Donna del lago* (1819), il primo grande successo 'scozzese' nella storia dell'opera. La maestosa architettura dell'inno corale culmina nella possente transizione dalla tonalità relativa di Do minore a un Do maggiore del tutto inatteso. Come molti altri dettagli, tale procedimento è particolarmente esaltato dallo scambio antifonale tra il coro e la voce di Maria, e ha fatto sì che la critica coeva potesse parlare di «una preghiera di bella fattura e di buon effetto».²⁴

²⁴ «La Gazzetta privilegiata di Milano» cit.



Nicholas Hilliard (1547-1619), *Elisabetta I* (c. 1588). Miniatura. Londra, The Victoria & Albert Museum.

Sul piano della fattura melodica questo coro è un ulteriore esempio della «dolce» caratterizzazione di Maria. La melodia è di lapidaria semplicità, profilata in modo inimitabile su due tetracordi discendenti: «simplicity itself», per dirla con uno studioso statunitense.²⁵ Anche i contrapposti moti ascendenti sono costruiti esclusivamente per grado congiunto. Nel contempo questa melodia tanto semplice quanto efficace si ripete in maniera quasi ossessiva. Come a incarnare la fede incrollabile di un'eroina dal nome così emblematico, le ripetizioni sempre uguali dell'immutabile melopea declamata si ergono quale scoglio fra la risacca; potrebbe magari assumere significato la circostanza che le entrate del tema (compresi i frammenti motivici nel postludio orchestrale) assommino al numero mistico di sette.²⁶

ESEMPIO 4 – *Maria Stuarda*, IV.6/II.8, n. 9, bb. 155-158

Maria



²⁵ GARY SCHMIDGALL, *Literature as Opera*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 131 (cfr. anche il capitolo «*Mary Stuart*» and the Donizetti style, pp. 122-137).

²⁶ Cfr. CHANTAL CAZAUX, *Guide d'écoute*, in *Donizetti: «Maria Stuarda»* cit., pp. 18-69: 62.



Nicholas Hilliard (1547-1619), *Maria, regina di Scozia* (c. 1578). Miniatura. Londra, Victoria & Albert Museum.

Quanto fosse universale, fra i lettori italiani (e francesi) dei romanzi di Walter Scott, il luogo comune della Scozia come paese della natura selvaggia, vergine, romantica, non risulta solo da quella *Lucia di Lammermoor* che Donizetti musicò un anno più tardi. Innumerevoli sono le opere italiane che addirittura trasportano nel nord delle isole britanniche soggetti originati in paesi europei assai differenti, così da usufruire di questo colore locale tanto pittoresco. E ciò senza preoccupazioni di esattezza geografica né tantomeno una qualche più precisa conoscenza di quelle lontane regioni. In caso contrario, come poteva accadere che nell'opera di Donizetti il nome Leicester suonasse erroneamente trisillabo, anziché bisillabo? Già Bardari (con le identiche parole di Maffei, assai libero «traduttore» da Schiller) aveva immaginato il castello inglese di Fotheringhay, luogo della detenzione di Maria nei pressi di Northampton, come circondato da un parco dove «*il mezzo si apre in una vasta veduta, che confina col mare*». In realtà la distanza dalla costa è di circa sessanta chilometri...

Mentre i ciceroni napoletani avranno certo intrattenuto contatti occasionali con mercanti e turisti inglesi in viaggio d'istruzione, ben più di rado qualche scozzese si sarà sperso nella metropoli portuale mediterranea. Tanto più la Scozia si prestava quindi al ruolo di un altrove d'evasione, un antitipo romantico rispetto al freddo razionalismo del tempo presente. Donizetti accentua questa visione romantica connotando con ogni mezzo musicale la sua protagonista quale originaria di una nazione selvatica e ribelle, ma altresì come eroina romantica per eccellenza, in piena coincidenza con l'estetica bel-



Gerhard von Kugelgen (1772-1820), *Friedrich Schiller*. Francoforte, Historisches Museum. Dalla traduzione, dovuta ad Andrea Maffei, di *Maria Stuart* (Weimar, 1800) il giovanissimo Bardari trasse per Donizetti il libretto di *Maria Stuarda*; un'opera novecentesca sulla regina scozzese è *Marija Stjuart* di Sergej Slonimskij (1980, libretto di Jakov Gordin dalla biografia di Stefan Zweig). Da drammi schilleriani derivano più o meno direttamente i libretti di tre opere verdiane: *I masnadieri* (*Die Räuber*, da cui anche *I briganti* di Mercadante), *Giovanna d'Arco* (*Die Jungfrau von Orleans*, da cui anche *Orleanskaja deva* di Čajkovskij), *Luisa Miller* (*Kabale und Liebe*, da cui, nel Novecento, anche l'omonima opera di Gottfried von Einem), alle quali va aggiunta (dal *Wallensteins Lager*) anche una scena dalla *Forza del destino*.

liniana della «straniera» che deve morire lontano dalla patria perduta. Pur nella scarsa attendibilità della fonte che ce lo tramanda, questa prima opera autenticamente schilleriana nella storia della musica realizza con colorito vistosamente romantico ciò che Rossini avrebbe detto del più giovane collega nell'udire la prima della sua opera *L'esule di Roma* (1828): «come in lui ruggisse l'anima drammatica di Schiller».²⁷

(traduzione dal tedesco di Carlo Vitali)

²⁷ Recensione alla prima del *Duca d'Alba* di Donizetti nel «Corriere del mattino» [Napoli], 28 marzo 1882, cit. dalle *Prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva* cit., p. 1511.

Guido Paduano

«Ma, vinta, l'altera divenne più fiera» Tragedia e melodramma: il primato dell'amore

I

Ben prima di Schiller, la storia e la leggenda di Maria Stuarda presentano un nodo complesso e perverso delle due relazioni più condizionanti che coinvolgano l'essere umano, l'amore e il potere.

Risale ai tempi del suo primo matrimonio col delfino di Francia, poi re Francesco II, la rivendicazione del trono d'Inghilterra, compiuta associandone la corona al proprio stemma sulla base della discendenza da Margherita Tudor, figlia di Enrico VII e sorella maggiore di Enrico VIII. Fonte di inimicizia inesauribile con Elisabetta, tale rivendicazione è insieme ostentazione di normalità e felicità coniugale di fronte alla solitudine della regina vergine, che ancora più ne viene aggredita attraverso l'argomento che la sostiene: Elisabetta è infatti il frutto di un'unione che ha sollevato infiniti dubbi, e soprattutto, infangata a posteriori dall'incriminazione per adulterio e dalla morte sul patibolo di Anna Bolena.

Vedova del re di Francia e ritornata al governo della natia Scozia, Maria approda poi al secondo matrimonio con Henry Stuart, Lord Darnley, eludendo la proposta di Elisabetta di farle sposare il proprio notorio amante, Robert Dudley conte di Leicester: proposta che affonda in un insieme di ambiguità che si possono leggere, splendidamente tratteggiate, nella bellissima biografia di Stefan Zweig.¹

Dopo aver dato a Darnley il figlio che sarà, lui sì, anche l'erede al trono di Inghilterra, e re col nome di Giacomo I dopo il lunghissimo regno di Elisabetta – ma che con la sua nascita segna altresì il vertice della frustrazione invidiosa della rivale –, Maria Stuarda vive la crisi del proprio matrimonio come crudele disillusione e come ferma resistenza alle pretese del marito di esercitare l'effettivo governo. Ne nasce la spirale di violenza che ha un primo esito nell'assassinio del segretario di Maria, Davide Rizzio, davanti ai suoi occhi – ispirato da una gelosia perfettamente equivoca tra motivazione politica e motivazione erotica – e un secondo nell'assassinio dello stesso Darnley, organizzato dall'uomo di cui Maria si è ora innamorata al punto di esserne succube, il conte di Bothwell, ma reso possibile dall'astuzia sapiente e crudele con cui lei stessa ha diviso il campo dei suoi nemici.

¹ STEFAN ZWEIF, *Maria Stuart*, edita da Reichner a Vienna nel 1935, e lo stesso anno tradotta in italiano (*Maria Stuarda*) da Lavinia Mazzuchetti (benissimo) per «Le scie» di Mondadori.

Poi Maria sposa Bothwell sfidando il giudizio del mondo, ma la rivolta dei suoi lord la spinge a fuggire in Inghilterra, dove si ritrova non ospite né esule ma prigioniera: la sua presenza è vissuta infatti da Elisabetta e dai suoi consiglieri come una minaccia mortale, aggravata dalla lotta religiosa che fa temere il ritorno al potere dei ‘papisti’.

Peraltro la regina prigioniera, nella sua sofferenza e nelle indomabili trame per la sua libertà, e forse per il trono, esercita una seduzione sottile e profonda (nel testo di Schiller la propaganda avversaria la paragona a maliarde mitiche quali Elena e Armida): ammalati dal suo fascino, Norfolk e Babington la precedono sul patibolo cui la manda un processo assai dubbio, che prende origine da una lettera da lei scritta a Babington dove dà il suo assenso al progetto di assassinare Elisabetta. La decisione di Elisabetta di firmare la sentenza attraversa un lungo percorso di esitazioni prima di essere presa, e poi platealmente sconosciuta quando l'esecuzione è avvenuta.

Con un'organizzazione quasi aristotelica, la tragedia di Schiller investe l'ultimissima parte della vita della regina, a partire dalla sua informazione sull'esito del processo. In essa l'ombra del passato occupa il tempo drammatico non solo con l'ipoteca della memoria, ma con un episodio-doppione in cui il solo personaggio immaginario della tragedia, il giovane Mortimer nipote del carceriere Paulet, ricalca le orme di Babington rendendosi protagonista di un innamoramento fanatico e di un folle e vano progetto di liberazione. Schiller colloca poi al centro del suo dramma un incontro fra le due regine, in cui Maria «gravemente provocata» («schwer gereizten» – sono parole del suo ex-carceriere, Lord Talbot) offende a morte Elisabetta: è la drammatizzazione di una terribile lettera scritta dalla regina di Scozia nel 1585. Infine, l'ombra dei passati progetti matrimoniali tra Maria e il conte di Leicester prende corpo in una relazione amorosa che Leicester nasconde e sacrifica sotto le ambiguità cortigiane.

Il libretto di Bardari per Donizetti si ispira al testo schilleriano nella struttura complessiva e nell'individuazione dei principali momenti scenici, emotivi e concettuali, ma scioglie il nodo di potere e amore gerarchizzandoli a vantaggio del secondo termine in modo così radicale da superare addirittura le aspettative del genere melodramma, che fa dell'eros non un argomento privilegiato ma una lente attraverso la quale vedere e sussumere il mondo.

Possiamo usare per un comodo confronto la transcodificazione operistica di altre opere dello stesso Schiller, quali il rossiniano *Guillaume Tell* e i verdiani *Masnadieri*, *Giovanna d'Arco* e *Luisa Miller*, per non parlare di *Don Carlos*, in cui l'interesse per i problemi della vita associata è quantitativamente e qualitativamente peculiare. Tutti questi testi si differenziano da *Maria Stuarda* perché in essi la dimensione politica, più o meno sacrificata, ha comunque ricchezza e capacità persuasiva destinate a sopravvivere alla transcodificazione medesima grazie ai contenuti, vale a dire a una causa positiva proposta all'identificazione dello spettatore – sia la passione libertaria del *Tell* o la congenialità risorgimentale di *Giovanna d'Arco*, il riformismo grandioso di *Don Carlos* o, in misura minore, il plutarcoismo contraddittorio di Karl Moor nei *Masnadieri* e la ribellione all'assetto classista della società che innerva *Kabale und Liebe*, ipotesto

di *Luisa Miller*. In *Maria Stuarda* invece la dimensione politica si limita al desiderio formale e indifferenziato del potere, che già in Schiller non riesce a cristallizzarsi in nessuna motivazione condivisa: tale non è in Elisabetta la difesa della religione riformata che le viene piuttosto suggerita dal tesoriere Cecil come pretesto per la necessaria durezza verso la regina prigioniera; e ancor meno lo è in Maria il sogno di porre termine alle ruggini ancestrali tra inglesi e scozzesi riunendoli sotto una sola monarchia.

Il potere per il potere è nella tradizione classica (Seneca) ed europea la marca tradizionale del personaggio negativo, che sollecita, assieme al giudizio etico sfavorevole, l'adesione del *côté* oscuro dello spettatore e dei suoi desideri inconfessati; il suo svuotamento è dunque nell'opera lirica l'effetto primario di una censura moralistica, o per meglio dire di una idealizzazione di entrambi i ruoli soprannili: anzitutto, s'intende, della regina martire, di cui l'opera rappresenta solo la sofferenza e censura sempre le ambizioni e perfino anche la tutela dei diritti; ma insieme anche dell'antagonista che le è legata da un'antitesi in formidabile parallelismo funzionale, tale da suggerire che appunto come ruoli simpatetici *simul stabunt et simul cadent*.

Proprio Elisabetta, nell'*a parte* cantabile alla fine della parte prima che ho ripreso nel mio titolo, legge con chiarezza dentro di sé il prevalere sul *Machtwille* della gelosia sessuale, originata dallo scontro per l'amore di Leicester:

Sul crin la rivale
 la man mi stendea,
 il serto reale
 strapparmi volea;
 ma, vinta, l'altera
 divenne più fiera:
 di un core diletto
 privarmi tentò.
 Ah! Troppo mi offende,
 punirla saprò.²

La minaccia politica è relegata in secondo piano più ancora che dalla gerarchia esplicita, dalla sua collocazione nel passato e nel fallimento.

Su questo punto un confronto preciso con l'ipotesi può essere condotto solo tenendo conto della dislocazione delle vicende che riguardano il tenore. In Donizetti infatti Leicester cerca sì all'inizio di nascondere a Elisabetta il suo amore per Maria («Sol pietade a lei m'unì», 1.5/1.5), come farà quello che in un certo senso può dirsi il suo successore operistico, Roberto Devereux, ma la sua menzogna, facilmente individuabile da Elisabetta, è come ritrattata da lui stesso nel *cantabile* estatico «Era d'amor l'immagine», col risultato di far esplodere la gelosia della regina.

² GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 1.5/1.5. Le citazioni dal libretto di *Maria Stuarda* vengono dall'edizione pubblicata in questo volume, con la sostituzione delle varianti prevista in partitura. La doppia numerazione delle scene si riferisce alla divisione in parti del libretto e, dopo una barra, a quella in atti della partitura.



Wilhelm Hecht (1843-1920), vignetta per *Maria Stuarda* (II.2), in *Il teatro di Federigo Schiller tradotto da Andrea Maffei*, 16° fascicolo (1 agosto 1881), Firenze, Successori Le Monnier (prima edizione della traduzione di Maffei, Milano, Editori degli Annali Universali, 1829). Per Verdi, Maffei (1798-1885) scrisse *I masnadieri* e collaborò al libretto di *Macbeth*.

In Schiller invece Leicester nega sempre il suo amore, perfino quando la sua corrispondenza con Maria viene scoperta (ma lui la giustifica come strumentale, e parte di un piano) e quando gli viene addebitato di aver persuaso Elisabetta al colloquio con la rivale che si è risolto nella sua spaventevole umiliazione. Solo a quel punto Elisabetta è colpita dalla gelosia, fino a citare *Otello* nella fatale e distruttiva incertezza («Vi credo e non vi credo; penso che siate colpevole e che non lo siate»³); ma quando fa con se stessa, nel grande monologo (IV.10), i conti della sua molteplice frustrazione, prima di tutto essa investe l'universo politico:

Circondata dai miei nemici, solo il favore del popolo mi mantiene sul trono conteso. Tutte le forze del continente lottano per annientarmi. Il papa di Roma scaglia inesorabilmente sul mio capo l'anatema, la Francia mi tradisce con un falso bacio fraterno, il re di Spagna mi prepara guerra aperta e furiosa, guerra di distruzione sui mari.⁴

E solo dopo si riversa nella demonizzazione di Maria:

È la furia della mia vita, il supplizio assegnatomi dal destino. Dove coltivo per me una gioia o una speranza, sempre sta sulla mia strada quella serpe infernale. Mi toglie l'amato, mi ruba lo sposo. Ogni sventura che mi abbatte si chiama per me Maria Stuarda!⁵

Si osservi come questa formulazione dell'infelicità privata sia tale solo in apparenza, se è vero che la gelosia per Leicester è accoppiata, e dunque bilanciata se non neutralizzata, dall'accusa tutta politica di «rubarle lo sposo», vale a dire di ostacolare con la sua sola presenza di prigioniera le trattative matrimoniali con *Monsieur* il fratello del re di Francia, il duca d'Angiò.

II

A Elisabetta appartiene l'intera parte prima di Donizetti: la norma del teatro musicale che vuole ritardato l'ingresso della prima donna sortisce in questo caso un effetto abrogativo sull'atto primo di Schiller, tutto ambientato nel castello-prigione di Fotheringhay. In esso l'*incipit* e dunque l'esposizione erano affidate a un contrasto tra la fedele nutrice di Maria, Hanna Kennedy, e il carceriere Paulet a proposito della perquisizione che quest'ultimo sta effettuando nelle stanze della regina, alla ricerca di prove dei suoi complotti (I.1). Da lui sentiamo i capi d'imputazione avanzati contro Maria, che, arrivata in Inghilterra dopo essere stata deposta dal trono di Scozia e carica dei sospetti di

³ FRIEDRICH SCHILLER, *Maria Stuart* [1800], in Id., *Dramen 2*, a cura di Peter-André Alt, München-Wien, Hanser, 2004 («Schiller, *Sämtliche Werke*, 2»): «Ich glaub' Euch / und glaub' Euch nicht. Ich denke, Ihr seid schuldig / und seid es nicht!»; le traduzioni dei passi citati dalla tragedia originale sono mie.

⁴ «Umgehen rings von Feinden, hält mich nur / die Volksgunst auf dem angefochtenen Thron. / Mich zu vernichten streben alle Mächte / des festen Landes. Unversöhnlich schleudert / der röm'sche Papst den Bannfluch auf mein Haupt, / mit falschem Bruderkuß verrät mich Frankreich, / und öffnen, wütenden Völkerring / bereitet mir der Spanier auf den Meeren».

⁵ «Sie ist die Furie meines Lebens! Mir / ein Plagegeist vom Schicksal angeheftet. / Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung / gepflanzt, da liegt die Höllenschlange mir / im Wege. Sie entreißt mir den Geliebten, / den Brautgam raubt sie mir. Maria Stuart / heisst jedes Unglück, das mich niederschlägt!».

uxoricidio, avrebbe tramato contro la vita di Elisabetta e per il ripristino in Inghilterra della religione cattolica: a prova delle sue pervicaci pretese sul trono d'Inghilterra, che smentiscono la tesi secondo cui la sua infelice condizione presente ne garantisce l'innocuità, è addotto il fatto di non aver mai voluto sottoscrivere il trattato di Edimburgo (stipulato nel 1560, quindi vecchio di quasi trent'anni), in cui si riconosceva la legittimità di Elisabetta.

La perquisizione che da Hanna è avvertita come intollerabile violazione è invece sopportata da Maria con intangibile dignità regale («Ci possono trattare bassamente, ma non abbassarci»⁶): lei stessa affida a Paulet le carte segrete che la perquisizione ha scoperto, e che consistono soltanto in una richiesta di colloquio rivolta a Elisabetta. Gli chiede poi invano notizie sulla conclusione del processo (I.2).

Nel successivo dialogo con Hanna (I.4), si apre per Maria il terreno bruciante e angoscioso dei rimorsi, giacché in quel giorno ricorre l'anniversario della morte di Darnley. Non scalfiscono il rimorso gli argomenti apologetici della nutrice: né quello secondo il quale l'assassinio di Darnley vendicava quello di Rizzio (anzi, Maria avverte a ragione quanto la teoria della faida infinita contenuta in quella giustificazione possa ribaltarsi ai suoi danni), né quello secondo cui lei stessa era vittima delle stregonerie di Bothwell. Ad esso la regina risponde con limpida onestà che «le sue arti non erano altro che la sua forza virile e la mia debolezza».⁷ Il pentimento di Maria diventerà in Donizetti struttura melodrammatica in una posizione assai più tarda, nella scena della confessione che precede l'esecuzione della condanna (IV.3/II.5), dove anche Schiller lo riprende in breve. Resta invece incontestato l'argomento giuridico avanzato da Hanna secondo cui la regina di Scozia non è soggetta alla giurisdizione inglese: «né Elisabetta, né il parlamento inglese è vostro giudice. Ciò che qui vi opprime è la forza».⁸

Subito dopo (I.5-6) si presenta a Maria, smentendo la propria apparenza di carceriere burbero, il giovane Mortimer, che le esprime tutto il suo entusiasmo di neofita convertito alla fede cattolica, la passione subitanea che in lui ha suscitato il suo ritratto, l'indefettibile decisione di liberarla, incurante del rischio: «è già una fortuna morire per la vostra salvezza».⁹ Con stupore dell'uomo, Maria gli affida un messaggio per il conte di Leicester, il favorito di Elisabetta, che passa per uno dei suoi più accaniti persecutori.

Il colloquio è interrotto dall'arrivo di Cecil, in Schiller chiamato col titolo nobiliare di barone di Burleigh (I.7): ha l'incarico di comunicare a Maria la sentenza di condanna del tribunale (già anticipata da Mortimer), e con lui la regina sostiene un serrato dibattito sull'infondatezza del processo: principio del diritto è che l'accusato sia giudicato dai suoi pari e, dice Maria, «solo i re sono miei pari»;¹⁰ unicamente per riguardo

⁶ «Man kann uns niedrig / behandeln, nicht erniedrigen».

⁷ «Seine Künste waren kein andre / als seine Männerkraft und meine Schwachheit».

⁸ «Nicht Elisabeth, / nicht Englands Parlament ist Euer Richter. / Macht ist's, die Euch hier unterdrückt».

⁹ «Und Glück schon ist's für Eure Rettung sterben».

¹⁰ «Nur Könige sind meine Peers».



Wilhelm Hecht (1843-1920), vignette per *Maria Stuarda* (II.3; III.4), in *Il teatro di Federigo Schiller* cit.

alla persona (e non alla funzione) dei lord ha consentito a interloquire con loro per confutare le accuse. Anche ammettendo che i suoi accusatori, come lo stesso Cecil, siano disinteressati a tutto ciò che non sia il bene pubblico della loro nazione, esso non coincide con la giustizia. Ne è esempio la legge *ad personam* che il Parlamento inglese, mescolando irrispettamente i poteri legislativo e giudiziario, ha deliberato in caso di tumulti sorti «in nome e nell'interesse di chiunque accampi diritti al trono». ¹¹ Ma proprio la legge inglese, d'altronde, non è stata rispettata omettendo di mettere a confronto l'imputata con Babington prima della sua esecuzione, o con i suoi scrivani, screditati nella loro testimonianza dal fatto stesso di tradirla. In conclusione, Maria dichiara di non aver compiuto ciò di cui la si accusa, ma rivendica in ogni caso il diritto «naturale» di cercare l'aiuto delle corti europee contro il trattamento di cui è fatta oggetto, per legittima difesa e adoperando «ciò che in una guerra leale è giusto e cavalleresco»; ¹² e soprattutto ribadisce che il suo caso esula dalla fattispecie giuridica, se è vero che lo stes-

¹¹ «Im Namen und zum Nutzen irgendeiner / Person die Rechte vorgibt an der Krone».

¹² «Was irgend nur in einem guten Krieg / recht ist und ritterlich».

so tentato regicidio che le viene imputato «mi macchierebbe e mi disonorerebbe. Parlo di disonorare, non di condannare né di sottoporre a giudizio, giacché tra me e l'Inghilterra la questione non è il diritto ma la forza».¹³

Tutta questa argomentazione è assente nel testo operistico, dove in modo tardivo, cursorio e un po' incongruo Maria solleva obiezione non alla condanna ma all'ordine di esecuzione recatole da Cecil (IV.2/II.4):

Così nell'Inghilterra
vien giudicata una regina?
Oh iniqui! E i finti scritti...

L'atto primo di Schiller si chiude con una livida scena (I.8) in cui Cecil tenta di convincere Paulet (che ha manifestato a sua volta dubbi sulla prassi tenuta nello svolgimento del processo) a sopprimere silenziosamente la prigioniera, in modo da risparmiare a Elisabetta l'alternativa fra lasciar vivere una pericolosa nemica e sopprimere la sacra persona di una regina che è anche sua parente. Di fronte alle resistenze di Paulet, ripiega sulla richiesta di non opporsi a che altri compia la medesima azione, ma l'onesto carceriere non deflette. La richiesta è presentata quasi ufficialmente per conto della regina, rappresentata con la figura retorica che gli antichi chiamavano ipotiposi nell'atto di chiedere aiuto nella sua imbarazzante situazione: il suo ruolo di mandante dell'assassinio si configura così come analogo a quello di cui viene accusata Maria nei suoi confronti, e omologo anche all'accusa precedente, fondata, di mandante dell'omicidio di Darnley.

III

Le azioni della tragedia e del melodramma si allineano all'altezza dell'atto secondo di Schiller, dove sono rappresentate le trattative matrimoniali fra Elisabetta e il duca d'Angiò, che Schiller posticipa di alcuni anni per inglobarle nell'azione drammatica (II.2).¹⁴ Differenza non sostanziale del testo melodrammatico è che non vi sono presenti i dignitari francesi, l'ambasciatore Guillaume d'Aubespine e l'inviato Pomponne de Bellière; ma in entrambi i casi è essenzialmente ai suoi sudditi che è rivolto il messaggio di Elisabetta: che essa cioè prende in considerazione la proposta di matrimonio, senza impegnarsi ad accoglierla, solo per il loro bene e per le loro pressanti richieste (che, specifica Schiller, investono soprattutto il futuro successivo alla sua morte): altrimenti rifiuterebbe un marito-padrone.

¹³ «Mord würde mich beflecken und entehren. / Entehren sag' ich – keinesweges mich / verdammen, einem Rechtspruch unterwerfen. / Denn nicht vom Rechte, von Gewalt allein / ist zwischen mir und Engelland die Rede».

¹⁴ Le trattative matrimoniali fra Elisabetta ed Enrico di Valois si svolsero nei primi anni Settanta, quando Enrico era duca d'Angiò, fratello del re di Francia Carlo IX (*Monsieur*). Per comodità drammatica Schiller le spostò al 1587, anno della morte di Maria Stuarda, continuando tuttavia a parlare di «duca d'Angiò» nonostante dal 1574 Enrico fosse ormai Enrico III re di Francia. In Donizetti invece il titolo viene aggiornato e l'imminente matrimonio di Elisabetta non è con *Monsieur*, il fratello del re di Francia, bensì col re di Francia stesso (circostanza piuttosto improbabile dal punto di vista storico politico, ma molto efficace sul piano melodrammatico).

Le responsabilità e gli obblighi espressi da Elisabetta non sono pensati in Schiller come un ipocrita prodotto della circostanza pubblica: al contrario, la stessa formula epigrammatica torna quasi alla lettera, pur mutando il tono da compiacenza in rabbia, nella sede canonica della sincerità, il già visto monologo dell'atto quarto (da «I re non sono altro che schiavi del loro ruolo»¹⁵ a «Oh schiavitù del servizio reso al popolo!»¹⁶). In tutta la scena schilleriana nulla suggerisce in Elisabetta una tensione fra atteggiamento e interiorità, tranne la didascalia riferita al momento in cui mette al collo di Bellièvre l'ordine della giarrettiere tolto dal collo del conte di Leicester «*che ha guardato fisso durante il suo ultimo discorso*».¹⁷ Il motivo dell'attenzione rivolta in questa circostanza al favorito, che la prospettiva del matrimonio minaccia se non scaliza, viene chiarito nella battuta conclusiva dell'atto secondo, nella quale Elisabetta acconsente a vedere Maria come Leicester le ha chiesto: pur dubitando dell'opportunità dell'incontro, dice «oggi non voglio rifiutare nessun vostro desiderio, perché tra tutti i miei sudditi siete quello a cui oggi ho fatto più male».¹⁸

Rispetto a tanta condiscendenza *octroyée*, la situazione è in Donizetti del tutto rovesciata: la riluttanza di Elisabetta al matrimonio discende dalla pena segreta e rovente per le sue conseguenze sulla relazione con Leicester, che per di più avverte freddo e lontano; una violenza ricevuta dunque dall'amato al posto di quella che in Schiller gli imponeva lei, e una violenza che si somma a quella autoimposta con l'accettazione del matrimonio con un altro: entrambe convergono nel generare simpatia per la sofferenza amorosa della regina e per la sua condizione di vittima. L'opposizione di pubblico e privato non solo è presente in Donizetti, ma è formalizzata attraverso la gerarchizzazione massima del tessuto operistico, la transizione dal recitativo alla cavatina (1.2/1.2):

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.

Consegnando a Leicester l'anello da portare all'inviato di Francia (1.3/1.3), Elisabetta registra con rabbia e dolore che «non si cangia in viso» (la didascalia conferma, giacché è «*con indifferenza*» che l'uomo pronuncia l'ovvio «Ti obbedisco»).

¹⁵ «Die Könige sind nur Sklaven ihres Standes».

¹⁶ «O Sklaverei der Volksdienst».

¹⁷ «Den sie während der letzten Rede unverwandt betrachtet hat».

¹⁸ «Ich will Euch heute keinen Wunsch versagen, / weil ich von meinen Untertanen allen / Euch heut am wehesten getan».



Wilhelm Hecht (1843-1920), Elisabetta, incisione in *Il teatro di Federico Schiller* cit.

Sono solo i sintomi di una tensione prossima a esplodere, non prima però che la vicenda personale di Elisabetta abbia interferito con quella di Maria, e dunque che la frustrazione amorosa si sia formalizzata con la costruzione del triangolo canonico.

In Schiller è l'ambasciatore francese (II.2), in Donizetti il pietoso Talbot (I.2/I.2), a intercedere per Maria, prendendo a pretesto la gioia universale in rapporto alla quale ancor più stride la sofferenza di una singola persona: ma Elisabetta respinge freddamente questo argomento. Si sviluppa allora un dibattito fra i consiglieri della regina (II.3):

Burleigh sostiene con vigore la necessità di eliminare Maria, che fomenta la guerra di religione; Talbot obietta con l'argomento dell'illegittimità del processo contro una sovrana straniera, e raccomanda clemenza; Leicester infine nega la pericolosità della prigioniera, verso cui ostenta disprezzo, ed esorta Elisabetta a lasciare in vigore la condanna a morte senza applicarla.

L'opera riduce al minimo, prima dell'arrivo di Leicester, gli interventi contrapposti di Talbot e Cecil, e trasforma in *cantabile* la battuta con cui in Schiller Elisabetta congedava i consiglieri, assicurando che avrebbe scelto fra le opinioni contrapposte «con l'aiuto di Dio, che illumina i re»: ¹⁹ falsa imparzialità, se è vero che a Talbot era stato rimproverato di essere «un fervente difensore della nemica mia e del regno». ²⁰ Inoltre, per quanto più ci tocca da vicino, l'osservazione di Talbot che adduce ad attenuante di Maria l'essere stata spinta al male dalla sua stessa bellezza («superò di gran lunga le altre donne per la figura non meno che per i natali» ²¹) è stata rimbeccata con asprezza come segno di infatuazione senile. In Schiller l'invidia sessuale precede dunque l'esplicitazione del triangolo.

La cabaletta di Donizetti (1.2/1.2), invece, costruisce un'alternativa autentica tra la suggestione della vendetta e quella della clemenza:

Ah! dal ciel discenda un raggio
che rischiari 'l 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 sorger non sarà.

L'accenno ancora generico a «ogni speme» può rimandare al monologo schilleriano prima citato, ma ciò che più conta è che l'alternativa è vera e aperta solo perché a quel punto, come ricordavo, Leicester non è ancora entrato in scena, non ha ancora mostrato freddezza verso l'una ed entusiasmo verso l'altra delle due donne. Ciò avviene solo dopo che il tenore ha avuto con Talbot un duetto (1.4/1.4) in cui quest'ultimo gli consegna il messaggio di Maria che in Schiller era affidato a Mortimer, unificato però con quello 'ufficiale' per Elisabetta, che in Schiller passava attraverso Paulet.

In effetti il duetto di Leicester e Talbot eredita il ruolo del dialogo schilleriano tra Leicester e Mortimer (II.8), che ha luogo dopo che Paulet e Mortimer si sono presentati a Elisabetta e il primo ha reso pubblica la richiesta di colloquio (che trova ancora una volta divisi Talbot e Cecil, II.4), e che il secondo è stato incaricato in segreto da Elisabetta di sopprimere la rivale, incarico che finge di accettare, esprimendo in un successivo monologo tutto il suo disgusto (II.5-6). Arrivato finalmente a Leicester, Mortimer

¹⁹ «Mit Gottes Beistand, der die Könige / erleuchtet».

²⁰ «Ein warmer Anwalt ist Graf Shrewsbury / für meine Feindin und des Reiches».

²¹ «Sie überstrahlte blühend alle Weiber, / und durch Gestalt nicht minder als Geburt – ».

gli consegna il messaggio e il ritratto di Maria. Leicester dichiara il proprio amore per lei – motivandolo anche, non senza ingenuità, con l'affronto che Elisabetta gli ha fatto progettando il matrimonio «francese» – ma oppone agli infuocati propositi di liberare la prigioniera una prudenza che delude il giovane entusiasta.

Nel duetto di Donizetti è invece Leicester, dopo aver ricevuto con commozione messaggio e ritratto («Ah, rimiro il bel sembiante»), a ereditare dal Mortimer di Schiller l'ambizione al martirio:

E se mai vittima
cader degg'io,
del fato mio
superbo andrò.

Nel breve colloquio tra Elisabetta e Leicester in chiusura dell'atto secondo di Schiller (II.9), Leicester persuade la regina a vedere Maria, suggerendole d'intendere questa non come una concessione, ma come una punizione, perché il confronto fisico fra le due donne parlerà a favore di Elisabetta. Leicester rivendica questa vittoria come dovuta alla femminilità di Elisabetta, di cui è il solo a preoccuparsi mentre chi le ha sconsigliato l'incontro pensa solo all'utilità dello stato, e arriva a manifestare stupore per il fatto che Maria Stuarda sia la più giovane delle due. Che tutta questa argomentazione sia ipocrita è denunciato dal fatto che il culmine dell'umiliazione di Maria dovrebbe consistere proprio nella cosa che più ha addolorato lo stesso Leicester, come ha sinceramente confessato a Mortimer: il matrimonio di Elisabetta con un principe della casa reale di Francia, che toglie alla rivale l'esclusività di cui andava tanto orgogliosa.

Abbiamo già visto invece, anticipando l'enunciazione di quello che mi pare il nucleo fondante della transcodificazione, che la posizione del tenore è capovolta nel duetto con Elisabetta che chiude la parte prima di Donizetti (I.5/I.5), con l'assolo che è proprio in lode della bellezza di Maria, «Era d'amor l'immagine», e con la conseguente furibonda disperazione di Elisabetta. Tra i due finali resta in comune solo la scelta pragmatica che in tutti e due i casi conduce all'argomento dell'atto successivo, centrale per entrambi i testi e imperniato sul confronto fra le due donne.

IV

L'atto terzo di Schiller riporta in scena Maria e la nutrice (III.1), ma lo sfondo è cambiato, ampliandosi allo spazio del parco, aperto dunque o *libero*: come dice Hanna, è non più che l'illusione della libertà («Il vostro carcere si è solo un po' allargato»²²), ma sufficiente a inebriare Maria di un contatto con la natura, saturo di connotazioni affettive. La prima di esse concerne il recupero del passato felice: il suo sguardo si perde all'orizzonte, da un lato verso i confini del suo regno, dall'altro verso la terra della sua giovinezza, la *douce France*. Appena dopo, il sogno di libertà diventa speranza del futuro, e

²² «Euer Kerker / ist nur um ein klein wenig es erweitert».

questa speranza poggia sul fondamento dell'amore (anzi, della «mano fattiva dell'amore»²³), giacché Maria è convinta di dovere il beneficio all'intervento di Leicester.

Su questo punto interviene la prima disillusione (III.2), giacché Paulet rivendica il beneficio medesimo come proprio merito, e le annuncia la visita imminente di Elisabetta. Maria ne è sconvolta, e nel mutamento della sua prospettiva interiore sembra riecheggiare il capovolgimento di valori che abbiamo già visto insinuare da Leicester a Elisabetta: «Quello che avevo richiesto come massimo favore adesso mi sembra orribile, spaventoso».²⁴

È questa la parte dell'opera che più corrisponde alla filigrana dell'ipotesto, anche se l'apertura naturalistica dell'atto ha prodotto in Bardari uno dei più fondati contributi al tradizionale discredito linguistico dei libretti («Su' prati appare / odorosetta e bella / la famiglia de' fiori», II.1/I.6). La cavatina di Maria «Oh nube! che lieve per l'aria ti aggiri» dà voce alla nostalgia della Francia, mentre il successivo suono dei corni, che marca in realtà l'arrivo di Elisabetta, si colora di tragica ironia nel riportare Maria al dolce ricordo delle cacce regali in Scozia.

In questo quadro conservativo si inserisce, a rassicurazione di Maria e a preparazione dell'incontro tra le regine, una divergenza sostanziale che sostituisce alla voce compassionevole di Talbot, che sopravviene in Schiller (III.3), quella amorosa di Leicester (II.2/I.7); entrambe tuttavia recano lo stesso messaggio, che è l'impossibile invito alla sottomissione: «È lei la potente: umiliatevi»²⁵ è la frase di Talbot in Schiller, «Ove ti mostri a lei somnessa» quella di Leicester nell'opera. La ripulsa di Maria può essere bene illustrata da quanto dice Zweig nella sua biografia a più riprese, a cominciare dal momento in cui, giovane vedova del re di Francia, vengono fraposte difficoltà al suo ritorno in Scozia:

Per la prima volta in queste parole echeggia il tono cosciente, energico e deciso di Maria Stuarda. Questa donna di indole morbida, duttile, spensierata e gaudente, che ama piuttosto la gioia e la bellezza della vita che le sue lotte, diventa di colpo ferrea, audace e inflessibile appena si tratta dell'onore suo, dei suoi diritti regali. Meglio perire che piegarsi, meglio una follia regale che una meschina debolezza.²⁶

Da Schiller a Donizetti resta invariato anche l'argomento con cui gli interlocutori di Maria cercano di indurla alla sottomissione, che cioè Elisabetta si è mostrata ben disposta verso di lei, e commossa dalla sua richiesta. È un'interpretazione benevola, e forse da intendersi come strumentale, di quanto lo spettatore ha veduto svolgersi in precedenza. In Schiller Elisabetta si era effettivamente asciugata una lacrima, commentando la condizione della rivale con parole topiche circa la precarietà delle fortune umane (II.4); un commento che lo stesso Talbot aveva interpretato come atto di

²³ «Der Liebe tät'ge Hand».

²⁴ «Was ich mir als die höchste Gunst erbeten, / dünkt mir jetzt schrecklich, fürchterlich».

²⁵ «Sie ist die Mächtige – demütigt Euch».

²⁶ STEFAN ZWEIF, *Maria Stuarda*, Milano-Verona, Mondadori, 1935, p. 38.



Giacinta Puzzi Toso, Elisabetta nella prima milanese di *Maria Stuarda* (1835). La Puzzi Toso (1808-1889) vestì i panni di Donn'Elvira in una ripresa del *Don Giovanni* alla Scala di Milano (1836), nella quale cantavano anche Marini (Don Giovanni) e Novelli (Masetto).

Maria Felicia García Malibran, Maria Stuarda nella prima milanese di *Maria Stuarda* (1835). La Malibran (1808-1836), figlia di Manuel García (il primo Almaviva) e sorella di Pauline Viardot (per Meyerbeer la prima Fidès), esordì al King's Theatre di Londra (1825) nel *Barbiere di Siviglia* (Rosina) e nel *Crociato in Egitto* (Feliccia). Partecipò alle prime rappresentazioni di *Ines de Castro* di Persiani, *Giovanna Gray* di Vaccai, *La figlia dell'arciere* (Adelia) di Coccia, *Irene* di Pacini, *The Maid of Artois* di Balfe. Tra i suoi grandi ruoli: Desdemona, Leonora nel *Fidelio*, Romeo nei *Capuleti e Montecchi* (a lei si dovette la sostituzione, che ebbe largo seguito, della parte quarta di Bellini con l'atto terzo di *Giulietta e Romeo* di Vaccai), Amina, Norma.

pietà e cercato di incoraggiare in tal senso, per quanto nel discorso della regina fosse associato a una considerazione acida sul mutato atteggiamento di chi una volta ambiva a spodestarla dal trono. Nell'opera di Donizetti proprio questa osservazione era stata valorizzata, e rivolta a Leicester con un tono inequivocabilmente marcato dalla didascalia «*con un riso beffardo*»: «Ov'è la possa / di chi ambia le tre corone?» (1.5/1.5).

Solo in Donizetti Maria, che conosce la rivale meglio di qualunque altro, esclude che possa avere pietà, e in ogni caso pietà *di lei* («Non per chi le adombra il trono!» recita il libretto, con espressione stavolta assai felice), e questo suo pessimismo trascina anche Leicester nella parte finale del duetto in cui l'uomo le assicura comunque aiuto e le promette salvezza, mentre Maria gli chiede di non esporsi, di non costringerla ad avere per lui la paura che non ha per se stessa ([11.2]/1.7):

Se il mio cor tremò giammai
della morte al crudo aspetto,
non far sì che sia costretto
a tremare pe' tuoi dì.

Prende dunque una fervida personalizzazione il tema schilleriano, che Maria esprimeva nell'atto primo a Mortimer, della sua ripugnanza a compromettere altri nel rischio della sua liberazione («Nessuno che sia fortunato ha mai protetto Maria Stuarda»,²⁷ I.6). Sempre nella forma generalizzata, pur prendendo le mosse ancora dalla preoccupazione per Leicester, questa posizione tornerà anche nella parte quarta di Donizetti: «Ah son di tutti la sventura io sola!» (IV.1/II.3).

Entra a questo punto Elisabetta (II.3/I.8), come in Schiller alla fine del dialogo tra Maria e Talbot (III.4). A sottolineare l'estrema tensione del momento il melodramma dispone e usa di un mezzo specifico, che perfino Victor Hugo, diffidente autore di ipotesi, era costretto a riconoscere: il concertato nel quale diverse voci esprimono contemporaneamente sulla stessa linea melodica le diverse reazioni alla situazione. Schiller le aveva invece espresse con la sola notazione sarcastica di Elisabetta, capace di servirle da pretesto per trasformare il colloquio in aggressione, ma anche di individuare con grandissima e implicita sapienza il gesto dignitoso della sua avversaria:

Come, signori? Chi è che mi aveva preannunciato una donna profondamente abbattuta? Quella che trovo è un'orgogliosa, che la sventura non ha affatto piegato.²⁸

Sempre Elisabetta apre il sestetto donizettiano con parole analoghe («È sempre la stessa, / superba, orgogliosa», II.4/I.9), cui rispondono l'angoscia di Maria, che vede impressa la propria condanna nell'atteggiamento della rivale, l'odio trionfante di Cecil, e la solidarietà variamente sfumata di Anna, Talbot e Leicester.

Dallo stallo si esce per iniziativa di Maria, la stessa che ella prendeva in Schiller in risposta all'ironia di Elisabetta – vale a dire il richiesto gesto di sottomissione: inginocchiandosi davanti alla rivale, pronuncia parole che comportano la rinuncia a ogni rivendicazione sia nel testo tedesco («Il cielo ha deciso a vostro favore, sorella»²⁹), sia ancor più chiaramente nella bella anafora del libretto di Bardari («Morta al mondo, ah! morta al trono, / ai tuoi piè son io prostrata»). Peraltro il codice della supplica, con il quale si rinuncia anche alla disponibilità fisica della propria persona, sia pure in maniera meno netta di quanto fosse nella ritualità greca classica, richiede a proprio completamento un gesto del destinatario che riscatta una tale condizione di impotenza, risolvendo il supplice. È quanto Maria esplicitamente chiede in entrambi i testi – diciamo meglio, è costretta a chiedere perché Elisabetta non lo fa di sua iniziativa –, ed è quanto Elisabetta altrettanto esplicitamente rifiuta di fare, anche una volta richiesta:

²⁷ «Marien Stuart / hat noch kein Glücklicher beschützt».

²⁸ «Wie, mylords? / Wer war es denn, der eine Tiefgebeugte / mir angekündigt? Eine Stolze find' ich, / vom Unglück keineswegs geschmeidigt».

²⁹ «Der Himmel hat für Euch entschieden, Schwester!».



Domenico Reina (1797-1843), per Donizetti il primo Leicester e il primo Tamas (*Gemma di Vergy*). Partecipò inoltre alle prime rappresentazioni della *Straniera* (Arturo) di Bellini; del *Conte di Essex* (Nottingham), di *Uggero il Danese* (Aroldo), della *Gioventù di Enrico V* (Arturo), della *Vestale* (Decio) di Mercadante; di *Ivanhoe* (Briano), *Fernando duca di Valenza*, *Irene* (Gualtieri) di Pacini; di *Enrico di Montfort* (Edoardo Hamilton), *Caterina di Guisa* (Enrico), *La figlia dell'arciere* (Oliviero) di Coccia.

Giovanni Carnevali detto il Piccio (1806-1873), *Ignazio Marini*. Olio su tela. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Marini (1811-1873) partecipò alle prime donizettiane di *Gianni di Parigi* (Siniscalco), *Maria Stuarda* (Talbot), *Gemma di Vergy* (Guido), *Adelia* (Arnoldo); partecipò inoltre alle prime di *Oberto*, *Attila*, *La forza del destino* (Alcalde) di Verdi; della *Gioventù di Enrico V* (Lord Arcourt) e delle *Due illustri rivali* (Gusmano) di Mercadante; dell'*Ebrezza* (Eleazaro) di Pacini; di *Giovanna II* (Marino) di Coccia. Tra i suoi grandi ruoli: Mosè, Rodolfo (*La sonnambula*), Oroveso, Bertram (*Roberto il Diavolo*), Marcello (*Gli Ugonotti*).

«Voi state al vostro posto, Lady Maria» – è in Schiller la sua risposta, che accoglie della preghiera di Maria solo il riconoscimento del favore divino, ma trasformato in arrogante esibizione di superiorità – «e io lodo e ringrazio il mio Dio, che non ha voluto che io dovessi stare ai vostri piedi come voi ora state ai miei». ³⁰

E in Donizetti:

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

³⁰ «Ihr seid an Eurem Platz, Lady Maria! / Und dankend preis' ich meines Gottes Gnade, / der nicht gewollt, dass ich zu Eurem Füßen / so liegen sollte, wie Ihr jetzt zu meinen».

A partire da queste spietate premesse si sviluppa in Schiller uno scontro che ha per oggetto le ragioni della regalità e della guerra di religione: Maria, lamentando ancora l'atteggiamento freddo e scostante della «sorella», rivendica il rispetto per il sangue dei Tudor che hanno in comune. Invitata comunque a parlare sotto l'ipoteca di un preambolo minaccioso («perché sapete bene che avete cercato di farmi assassinare»³¹), Maria accusa la rivale di essere stata ingiusta nei suoi confronti: regina e non suddita, a dispetto delle leggi dell'ospitalità e del diritto delle genti, è stata fatta prigioniera e sottoposta a un processo vergognoso. È disposta tuttavia a dimenticare tutto ciò, anzi a non responsabilizzarne Elisabetta, bensì il destino (*Schickung*), ovvero lo spirito maligno (*böser Geist*) della rivalità tra loro, che uomini malvagi hanno alimentato e sfruttato. Parli ora Elisabetta, ed esprima a sua volta le proprie accuse.

Ma prima di tutto Elisabetta contesta che nella vicenda abbia parte il destino, bensì invece «il vostro nero cuore e la selvaggia ambizione della vostra casa»: ³² in particolare Elisabetta denuncia le manovre del cardinale di Guisa, zio di Maria, che ha fomentato la rivolta nel suo regno e la guerra di religione. L'estremismo cattolico ha già mostrato dove essa possa portare: «La notte di San Bartolomeo sia la mia scuola». ³³ Alla successiva osservazione conciliatrice di Maria, che ogni conflitto sarebbe cessato se Elisabetta l'avesse riconosciuta come propria erede, Elisabetta risponde rigettando con violenza la rivale nell'alterità religiosa («Altrove sono le vostre amicizie, Lady Stuart: la vostra casa è il papato, sono i monaci i vostri fratelli»³⁴); e solo a questo punto si esce dal campo politico per innestare il tema della rivalità femminile, secondo l'antitesi preannunciata da Leicester. L'immagine infatti di una Maria che, designata erede al trono d'Inghilterra, costituisce una sorta di alternativa vivente, scatena in Elisabetta una furiosa fobia:

Perché possiate traviare, con me ancora viva, il mio popolo, un'astuta Armida che attirerebbe la nobile gioventù del mio regno nella rete della seduzione, così che tutti si volgano al nuovo sole, che sorge mentre io...³⁵

Il pathos è segnato meravigliosamente dall'aposiopesi, mentre al lettore di Schiller viene in mente la straziante gelosia – anche lì insieme politica e sessuale – di Filippo II nei confronti del proprio figlio (*Don Carlos*, v.5).

Esclusivamente questa fobia, sia pure travestita da critica moralistica, occupa la scena di Donizetti, investendo anche le lagnanze sul passato, che qui trascurano ogni tema pubblico per rivolgersi a quello che in senso lato può definirsi il comportamento sessuale di Maria. Alla domanda di lei, più smarrita che ingenua, «A me sì fiera chi ti rende?», la risposta suona:

³¹ «Ihr wisst / dass Ihr mich habt ermorden lassen wollen».

³² «Euer schwarzes Herz / klagt an, die wilde Ehrsucht Ihres Hauses».

³³ «Die Sankt Barthelemy sei meine Schule».

³⁴ «Draussen, Lady Stuart, / ist Eure Freundschaft. Euer Haus das Papsttum, / der Mönch ist Euer Bruder».

³⁵ «Dass Ihr bei meinem Leben noch mein Volk / verführtet, eine listige Armida / die edle Jugend meines Königreichs / in Eurem Bühlnetzte schlau verstricktet – / das alles sich der neu aufgehenden Sonne / zuwendete, und ich...».

Va'... lo chiedi, o sciagurata,
 al tuo talamo tradito,
 ed all'ombra invendicata
 di quel misero marito;
 al tuo braccio... all'empio core,
 che tra' vezzi dell'amore
 sol delitti e tradimenti,
 solo insidie macchinò.

In Schiller lo scontro prosegue guidato dalla crudele volontà di Elisabetta e dalla sua perversa logica: di fronte all'ipotesi di una Maria che come erede sarebbe comunque rivale, la stessa Maria arretra rassicurando Elisabetta e chiedendo soltanto la libertà; ma a quel punto Elisabetta utilizza la sua stessa ritirata intendendola o fingendo di intenderla non come volontà ma come costrizione, riconoscimento obbligato che la sua capacità di sedurre è tramontata: il passo successivo sarà proclamare che questo è un fatto naturale, dal momento che la fama della sua bellezza è sopravvalutata, e nella sostanza non è altro che un prodotto della sua disponibilità sessuale.

Vediamo in Schiller entrambi i movimenti discorsivi:

Vi date dunque finalmente per vinta? I vostri intrighi sono finiti? Non c'è più nessun sicario che si metta sulla mia strada? Nessun avventuriero che affronti per voi l'impresa letale? Sì, è davvero finita, Lady Maria. Non seducete più nessuno e il mondo si occupa d'altro. Nessuno ha voglia di diventare il vostro... quarto marito, perché voi uccidete i vostri pretendenti come i vostri mariti.³⁶

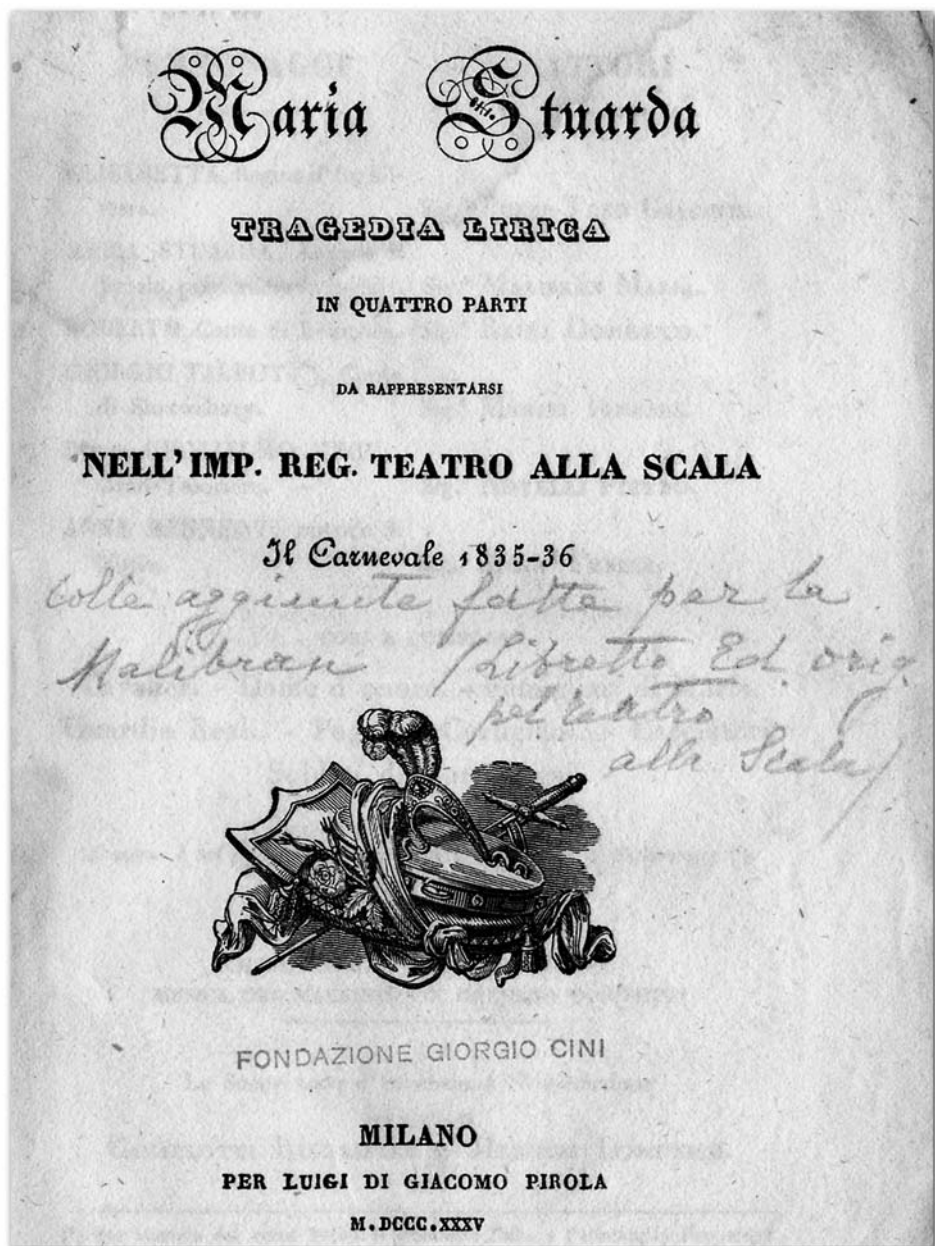
E poi:

(La guarda a lungo con uno sguardo di orgoglioso disprezzo)

E sono queste, Lord Leicester, le attrattive che nessun uomo può guardare impunemente, che nessuna donna può azzardarsi ad uguagliare! In verità, è una fama conseguita a buon mercato. Per essere la bellezza riconosciuta da tutti non occorre altro che essere appartenuta a tutti.³⁷

Solo quest'ultimo e spaventevole insulto è rimasto in Donizetti della catena conversazionale che ho sommariamente ripercorso, preceduto da una più netta chiamata in causa di Leicester, l'uomo amato da entrambe che si è penosamente dibattuto tra entrambe rispondendo all'invocazione di Maria («Ah, Roberto!») con un'esortazione alla sopportazione e alla mitezza, per evitare la beffa paradossale che «ti costi onore e vita / una grazia a te impartita», e all'imperioso richiamo della regina («Parla, o conte») con un *a parte* smarrito: «E che dirò?». Poi la musica è chiamata a rendere la lentezza analitica e insinuante dello sguardo che denuda la rivale, e nella presunzione di smascherarla, demistifica invece la propria disperata debolezza: bisogna ricordare a ri-

³⁶ «Bekannt Ihr endlich Euch für überwunden? / Ist' s aus mit Euren Ränken? Ist kein Mörder / mehr unterweges? Will kein Abenteurer / für Euch die traur'ge Ritterschaft mehr wagen? / Ja, es ist aus, Lady Maria: Ihr verführt / mir keinen mehr. Die Welt hat andre Sorgen. / Es lüftet keinen Euer – vierter Mann / zu werden, denn Ihr tötet Eure Freier / wie Eure Männer».



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione di *Maria Stuarda*, Milano, Teatro alla Scala, 1835. Cantavano: Giacinta Puzzi Toso (Elisabetta), Maria Malibran (Maria Stuarda), Domenico Reina (Roberto, conte di Leicester), Ignazio Marini (Giorgio Talbot), Pietro Novelli (Lord Guglielmo Cecil), Teresa Moja (Anna Kennedy); scene di Baldassarre Cavallotti e Domenico Menozzi. La cavatina di Maria «O nube che lieve // Nella pace del mesto riposo» si legge come cavatina di Elena in un libretto veneziano per una ripresa di *Marino Faliero*, non databile né riferibile a un teatro (certamente non la Fenice) a causa del frontespizio mutilo (comunque assegnabile, secondo Ulderico Rolandi, al decennio 1840-50). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi).

guardo che la complicità con Leicester è qualificata in modo ben diverso nell'opera rispetto all'ipotesi, dove era stato lo stesso Leicester a programmare l'umiliazione di Maria attraverso il confronto, e dove si consumava dunque – almeno nelle intenzioni di Elisabetta – un'alleanza vittoriosa; in Donizetti invece l'insulto rivolto alla Stuarda è il tentativo estremo di Elisabetta di riconquistare l'uomo attraverso l'umiliazione della donna:

Ov'è mai di amor l'incanto,
e quel volto vago tanto?
Se a lodarlo ognun si accese
a favori un premio rese;
ma sul capo di Stuarda
onta eterna ripiombò.

Tanto eccesso aggressivo produce in entrambi i testi la reazione di Maria, che in Donizetti dà luogo alla celebre invettiva, celebre anche per le ovvie difficoltà incontrate con la censura:

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.

Il tono categorico, anticipato appena dal «No» che Maria oppone all'ultimo, disperato «Taci» di Talbot e Leicester, il tono che potremmo dire quasi da novissimi, perché è evidente, ancor prima che esplicitato, che quelle parole chiudono il passo a qualunque speranza, ci obbliga a constatare come la prodigiosa macchina teatrale del melodramma possa perfino prevalere, occasionalmente, sui modelli più illustri. In questo caso sulla litote diffusa e, nella sua ironia, grossolana o quasi pettegola con cui in Schiller Maria insinua la dissolutezza 'ereditaria' della rivale: «Non è certo l'onorabilità che avete ereditato da vostra madre: si sa bene in forza di quale virtù Anna Bolena è salita al patibolo».³⁸

Si considerino anche le successive parole di Maria in Schiller:

Il trono d'Inghilterra è profanato da una bastarda, il nobile popolo inglese è ingannato da una subdola ciarlatana. Se regnasse il diritto, sareste voi nella polvere di fronte a me, perché sono io il vostro sovrano.³⁹

³⁷ «(Sieht sie lange mit einem Blick stolzer Verachtung an) Das also sind die Reizungen, Lord Leicester, / die ungestraft kein Mann erblickt, daneben / kein andres Weib sich wagen darf zu stellen. / Fürwahr! Der Ruhm war wohlfeil zu erlangen: / es kostet nichts, die allgemeine Schönheit / zu sein, als die gemeine sein für alle!».

³⁸ «Nicht Ehrbarkeit habt Ihr von Eurer Mutter / geerbt: man weiss um welcher Tugend willen / Anna von Boleyn das Schafott bestiegen».

³⁹ «Der Thron von England ist durch einen Bastard / Entweiht, der Briten edelherzig Volk / durch eine hinterlist'ge Gauklerin betrogen. / Regierte Recht, so läget Ihr vor mir / im staube jetzt, denn ich bin Euer König».

L'ultima proposizione è debolissima, perché la fantasia di scambio fra le posizioni di potere e di sottomissione era già stata avanzata, si ricorderà, dalla medesima Elisabetta, come effetto non certo del diritto, ma della labilità della condizione umana, e ringraziava Dio che così non fosse avvenuto.

In ambedue i testi l'aggressione di Maria è ultima e definitiva, e di conseguenza lo è l'umiliazione di Elisabetta, come prova in Schiller la sua uscita silenziosa e ancor più in Donizetti il fatto che cessa il conflitto verbale per dare luogo all'uso brutale della forza e della minaccia:

Nella scure che ti aspetta
troverai la mia vendetta.
(*Alle guardie*)
Trascinate la furente
che se stessa condannò.

Altri segnali nello stesso senso sono in entrambi i testi, come la stessa diagnosi di pazzia che viene da amici e nemici (in Schiller, Talbot e Leicester con toni opposti, «*Tutti tranne Elisabetta e Maria*» nell'opera) o come il sollievo e il trionfo che prova Maria: «Di trionfo un sol momento / ogni affanno compensò» riecheggia «Finalmente! Finalmente dopo anni di umiliazione e sofferenza, un momento di vendetta e di trionfo!» (III.5).⁴⁰

Anche a questo proposito la serrata unità dell'opera sortisce effetti migliorativi per il proprio codice rispetto all'intrigo in cui si stempera in Schiller il finale dell'atto terzo, in cui il «trionfo» di Maria si raddoppia innanzitutto nell'ammirazione entusiastica di Mortimer, che ha assistito alla scena (III.6): ma essa è solo il punto di partenza di una *avance* sessuale del giovane che ha i caratteri – verbali e simbolici – della violenza carnale, tanto più che richiama, volgarmente, la schiavitù sessuale che Maria ha accettato in passato nei confronti di Bothwell. Indignata e spaventata, oltre che delusa dall'insuccesso del messaggio che proprio attraverso Mortimer aveva mandato a Leicester, Maria è travolta dai successivi eventi: appena uscita dal colloquio, Elisabetta è stata fatta segno a un attentato che per un attimo si crede riuscito (III.7): ma Talbot l'ha sventato, e mentre gli altri sostenitori di Maria si disperdono Mortimer riafferma la sua pazzia determinazione di salvarla o morire per lei (III.8).

V

L'atto quarto di Schiller inizia col dipanare le conseguenze diplomatiche dell'attentato: viene congedato da Cecil, in quanto ritenuto responsabile di connivenza, l'ambasciatore francese, e fallisce dunque il progetto matrimoniale (IV.1-2). Poi l'attenzione si sposta su Leicester, che Cecil accusa a sua volta di complicità con Maria, anche a motivo della lettera scoperta nella perquisizione (IV.3): quest'ultimo particolare è riferito a Lei-

⁴⁰ «Endlich, endlich / nach Jahren der Erniedrigung, der Leiden, / ein Augenblick der Rache, des Triumphs».



Frontespizio del libretto per la ripresa di *Maria Stuarda* al Teatro delle Muse di Ancona, 1840. Cantavano: Luigia de Pauw (Elisabetta), Desiderata Derancourt (Maria), Carlo Guasco (1813-1876, Roberto; per Donizetti il primo Chalais; per Verdi il primo Ernani, il primo Foresto e il primo Oronte), Armando Latour (Giorgio Talbot), Gaetano Coccetti (Cecil), Geltrude Mengoli (Anna Kennedy); scene di Napoleone Genovesi. La cabaletta di Maria «Ah! contro lei mi parlano» (I.6) è tratta da *Sancia di Castiglia*; la stretta «Ah! troppo chiedi o barbara» del duetto Maria-Leicester (I.7) coincide con la stretta del duetto Settimio-Argelia (I.3) in una ripresa dell'*Esule di Roma* (Bergamo, Riccardi, 1840), con la stretta del duetto Fernando-Elena (I.7) in una ripresa di *Marino Faliero* (Macerata, Condomini, 1841), e con la stretta del duetto Percy-Anna (II.7) in una ripresa di *Anna Bolena* (Roma, Apollo, 1870). Sia il libretto anconetano sia quelli relativi alle rappresentazioni menzionate sono conservati nella Raccolta Rolandi. Venezia, Fondazione Giorgio Cini.

cester da Mortimer, che torna da lui per sollecitarlo ad agire (IV.4): ma per tutta risposta Leicester vede la possibilità di ricostruire a sue spese il proprio credito denunciandolo come traditore: la parabola di Mortimer si chiude col suicidio, mentre tra Cecil, Leicester e la regina si svolge una lunga scena di accuse, recriminazioni e giustificazioni (IV.5-6). Come ricordavo, Elisabetta resta pateticamente incerta circa la colpevolezza di Leicester, ma accetta subito il perfido consiglio di Cecil che a lui si affidi il compito di sovrintendere all'esecuzione di Maria:

Non potreste meglio combattere il sospetto che ancora adesso grava su di voi che far decapitare voi stesso la donna che siete accusato di aver amata.⁴¹

È infatti il momento in cui preme la scelta pragmatica dell'esecuzione, e si sviluppa la macabra commedia della firma che Elisabetta deve apporre alla sentenza del tribunale perché diventi operativa (IV.7-12). Una manifestazione di popolo assedia la regina chiedendo a gran voce la firma immediata; solo Talbot la esorta a esercitare la sua libertà nel senso della clemenza, mettendola in guardia dal passare dal dominio della giustizia a quello della paura. Cecil ribatte ancora una volta nei termini della sicurezza del regno e della minaccia alla religione di stato rappresentata da Maria. Elisabetta torna ad affidarsi all'illuminazione divina, per intrattenere subito dopo un tristo gioco con il più fragile dei suoi consiglieri, il segretario di stato Davison: la regina gli affida la condanna a morte firmata delegando a lui la responsabilità di cosa farne, e da un lato rimarcando con falsa ingenuità che «il nome stesso lo dice»,⁴² dall'altro insistendo sul fatto che «un foglio di carta non decide ancora niente. Un nome non uccide»:⁴³ ma la scelta di guadagnare tempo tenendo da parte la carta fatale, è rigettata da Elisabetta sulla responsabilità del proponente. Qualcuno più deciso di Davison, cioè Cecil, si impadronisce del foglio alla chiusura dell'atto quarto.

Questo insieme di scene e vicende è semplificato all'osso nella parte terza di Donizetti: resta l'acrimonia di Cecil, che risponde alle ultime esitazioni della regina («Quella vita a me funesta») assicurandola del favore popolare e della facile acquiescenza delle corti europee («Segna il foglio, che i regnanti / tel sapranno perdonar», III.1/II.1). La decisione di Elisabetta, che qui non è ambigua né ipocrita, e dunque la sua firma, discende direttamente dal suo geloso amore, ma assume la singolare caratteristica della pantomima, essendo veicolata soltanto dalla didascalia: «*Elisabetta vedendo Leicester firma rapidamente il foglio e lo dà a Cecil*» (III.2/II.2). Quanto a Leicester, che neppure lui qui è ambiguo o ipocrita, prende il ruolo schilleriano di Talbot nel chiedere clemenza e nel rimarcare che «Niun ti può costringere; / libero è il tuo voler»; ma in bocca ad Elisabetta lo stesso aggettivo, che occupa la posizione melodica omogenea, esprime al contrario la libertà che nasce dall'eliminazione dell'avversario:

⁴¹ «Nicht besser könnt Ihr den Verdacht / der jetzt noch auf Euch lastet, widerlegen, / als wenn Ihr sie, die Ihr geliebt zu haben / beschuldigt werdet, selbst enthaupten lassen».

⁴² «Sein Name spricht es aus».

⁴³ «Ein Blatt Papier entscheidet / noch nicht. Ein Name tötet nicht».

Dal sangue suo più libero
risorge il mio poter.

Nella stretta finale del terzetto viene imposto a Leicester, come in Schiller, di prendere parte all'esecuzione: ma quella che nel modello era intesa come prova di fedeltà che il sospettato doveva superare, qui prende l'aspetto di un'oltranza sadica:

E spettator ti voglio
dell'ultimo suo fato.

VI

La prima parte dell'atto quinto di Schiller (v.1-10) e il finale di Donizetti (la parte quarta) sono dedicati all'elaborazione del lutto, che paradossalmente precede la morte di Maria: essa avviene in un'atmosfera di purificazione e conciliazione che costituisce il vertice dell'idealizzazione della protagonista.

In Schiller la signora Kurl, cameriera di Maria e desolata moglie di uno dei due scrivani che hanno testimoniato contro di lei, esprime angoscioso sgomento per la vista dei preparativi del patibolo; poi la regina calma i suoi fedeli affermando una concezione lieta e cristiana della morte, e manifesta le sue ultime volontà, distribuendo fra loro i suoi oggetti e disponendo che tornino in Francia (v.1-6); segue la scena chiave della confessione resa nelle mani del suo antico maggiordomo, Melvil, cui nell'imminenza dell'esecuzione viene concesso di farle visita (v.7). Melvil infatti, all'insaputa di Maria, possiede gli ordini sacerdotali, ed è dunque in grado di sovvenire alla frustrazione di essere esclusa dalla propria chiesa, la chiesa cattolica («universale»). In Donizetti ad assumere la veste sacerdotale è, senza spiegazioni, Talbot (iv.3/ii.5), dopo che Cecil ha comunicato alla condannata l'imminente esecuzione della sentenza e che lei ha rifiutato con una frase di brevità quasi epigrammatica i conforti di un ministro anglicano: «Sarò, qual fui, straniera / a voi di culto» (iv.2/ii.4).

L'andamento della confessione peraltro diverge nell'opera in maniera profonda, e coerente con le altre modifiche che abbiamo considerato. In Schiller Maria si accusa prima di tutto del risentimento verso Elisabetta («speravo da Dio perdono dei miei peccati, e non ero capace di perdonare alla mia nemica»⁴⁴). Il secondo peccato confessato è l'amore per Leicester: «il mio frivolo cuore è stato attirato dall'uomo infido, che mi ha abbandonato e ingannato».⁴⁵ La cocente delusione subita, indirizzandola verso la certezza indefettibile dell'amore celeste, agevola dunque il distacco di Maria dal mondo terreno. Su insistenza di Melvil, che non si capacita del fatto che la confessione non faccia cenno della colpa che gli uomini hanno riconosciuto in Maria, la connivenza cioè con la congiura di Babington, ella riafferma poi la propria piena innocenza su questo punto, a proposito del quale è stata vittima della calunnia dei propri servitori. Infine,

⁴⁴ «Vergebung hofft' ich Sünderin vor Gott, / und konnte nicht der Gegnerin vergeben».

⁴⁵ «Das eitle Herz ward zu dem Mann gezogen, / der treulos mich verlassen und betrogen!».

benché la struttura rituale della confessione concerna solo i peccati commessi nel tempo trascorso dall'ultima confessione, Maria fa ancora una volta dolente riferimento alla morte di Darnley e conclude: «Dio mi concede di espiare con questa morte immeritata l'antico e grave delitto di sangue».⁴⁶

L'*antico e grave delitto di sangue* è invece l'oggetto ossessivo della confessione nell'opera di Donizetti, allargandosi nello splendido *cantabile* «Quando di luce rosea». Le parole «amor mi fe' colpevole» riprendono i termini di Schiller (*sünd'ge Liebe*), ma si riferiscono a Bothwell e non a Leicester, giacché qui l'amore per Leicester non è una colpa e non viene ripudiato. Anche qui è il confessore a chiamare in causa la colpa giudiziariamente riconosciuta, e ottiene la stessa professione d'innocenza che era in Schiller, benché l'infelice dizione della risposta di Maria («Taci: fu error fatale») possa per un momento far pensare il contrario. Ma l'errore è quello dei giudici che hanno prestato fede a false testimonianze («un denso velo / ha finor coperto il vero»). Segue l'assoluzione di Talbot, che ha il tono e il ritmo della fede militante («Lascia contenta al carcere»), e poi, dislocati a questo punto dopo un cambio di scena, gli episodi dell'orrore suscitato dal «truce apparato» nel coro dei fedeli di Maria e dei suoi lasciti alla servitù, che sfociano nel breve e splendido concertato «Tolta al dolore» (IV.4-6/II.6-8).

In entrambi i testi giunge a questo punto Cecil, che in Schiller prima nega, poi, su insistenza di Paulet, concede a Maria la grazia di essere accompagnata nell'ultimo tragitto da Anna (v.8-9); in Donizetti quest'ultima frizione è evitata. Resta l'ultimo ed essenziale contatto fra i due capolavori quando, secondo l'obbligo impostogli da Elisabetta, si presenta Leicester (Schiller v.9, Donizetti IV.8/II.10): l'ironia tragica del liberatore trasformato in carnefice si risolve in paradossale identità quando la morte è in effetti intesa quale riconquista della libertà. L'ironia è infatti solo il primo momento dell'apostrofe di Maria in Schiller:

Mantenete la parola, conte di Leicester. Avevate promesso di darmi il vostro braccio per condurmi fuori dal carcere, e adesso me lo date.⁴⁷

Ciò che viene celebrato subito dopo è il congedo dall'amore quale momento essenziale ed estremo dell'elaborazione del lutto; non a caso a congedo compiuto Maria può affermare di non avere più niente che la trattenga sulla terra:

Sì, Leicester: non solo la libertà io volevo dovere alla vostra mano. Avreste dovuto anche rendermela cara: volevo godere la nuova vita, felice del vostro amore. Adesso che sono sulla via di lasciare il mondo e diventare uno spirito beato, non più toccato da nessuna attrazione terrena, adesso, Leicester, posso riconoscere senza arrossire la debolezza che ho sconfitta.⁴⁸

⁴⁶ «Gott würdigt mich durch diesen unverdienten Tod, / die frühe schwere Blutschuld abzubüssen».

⁴⁷ «Ihr haltet Wort, Graf Leicester. Ihr versprach / mit Euren Arm aus diesem Kerker mich / zu führen, und Ihr leihet mir ihn jetzt».

⁴⁸ «Ja, Leicester, und nicht bloss / die Freiheit wollt' ich Eurer Hand verdanken, / Ihr solltet mir die Freiheit teuer machen, / an Eurer Hand, beglückt durch Eure Liebe, / wollt' ich des neuen Lebens mich erfreun. / Jetzt, da ich auf dem Weg bin, von der Welt / zu scheiden und ein sel'ger Geist zu werden, / den keine ird'sche Neigung mehr versucht, / jetzt, Leicester, darf ich ohne Schamerröten / Euch die besiegte Schwachheit eingestehn».

Il distacco dall'attrazione terrena già espresso nella confessione prende un senso più alto e più vero adesso che la rievocazione dell'amore non si accompagna alla sua demonizzazione, ma alla sublimazione che esprime ancora una forma d'amore. È ancora sereno e dolce, infatti, il successivo rimprovero a Leicester per l'opportunismo che lo ha guidato nella scelta fra le due donne, e l'augurio «che il vostro compenso non diventi la vostra punizione»,⁴⁹ l'ultimo addio.

A Donizetti, il ribaltamento intervenuto nella raffigurazione del tenore consente invece di reinterpretare l'addio secondo la fattispecie del più illustre *topos* melodrammatico: il trionfo dell'amore nella morte, che ne comporta il distacco in termini di esperienza esistenziale, ma nient'affatto di valore, che rimane patrimonio prezioso e cifra essenziale della personalità. I termini di colpa e debolezza, che abbiamo veduto in Schiller, si capovolgono con la semplice sparizione di ogni ironia dalle parole che Maria rivolge all'amato quando questi compare nella «lugubre scena» – peraltro a fare da spettatore e non, come in Schiller, da responsabile dell'esecuzione:

Ah! se un giorno da queste ritorte
 il tuo braccio involarmi dovea,
 or mi guidi a morire da forte
 per estremo conforto d'amor.

Questa affermazione dell'amore condiviso suggella la vittoria emotiva di Maria sulla sua rivale, ancora più evidente se si pensa che proprio l'ultimo gesto della gelosia di Elisabetta ha generato l'ultimo ricongiungimento degli amanti, mentre Elisabetta con la stessa decisione con la quale ha definitivamente stabilizzato il proprio potere ha definitivamente perduto l'amore.

Anche in Schiller, e per invenzione di Schiller, Leicester si sottrae ad Elisabetta: dopo avere vissuto l'esecuzione di Maria con un contorcimento intimo fra il ripromesso cinismo e l'inevitabile coinvolgimento (v.10), di sé ci fa sapere, nell'ultimissimo verso della tragedia (v.15), che è partito per la Francia – tardi dunque si omologa ai servitori di Maria, al livello umile e cristallino di fedeltà che essi hanno sempre dimostrato.

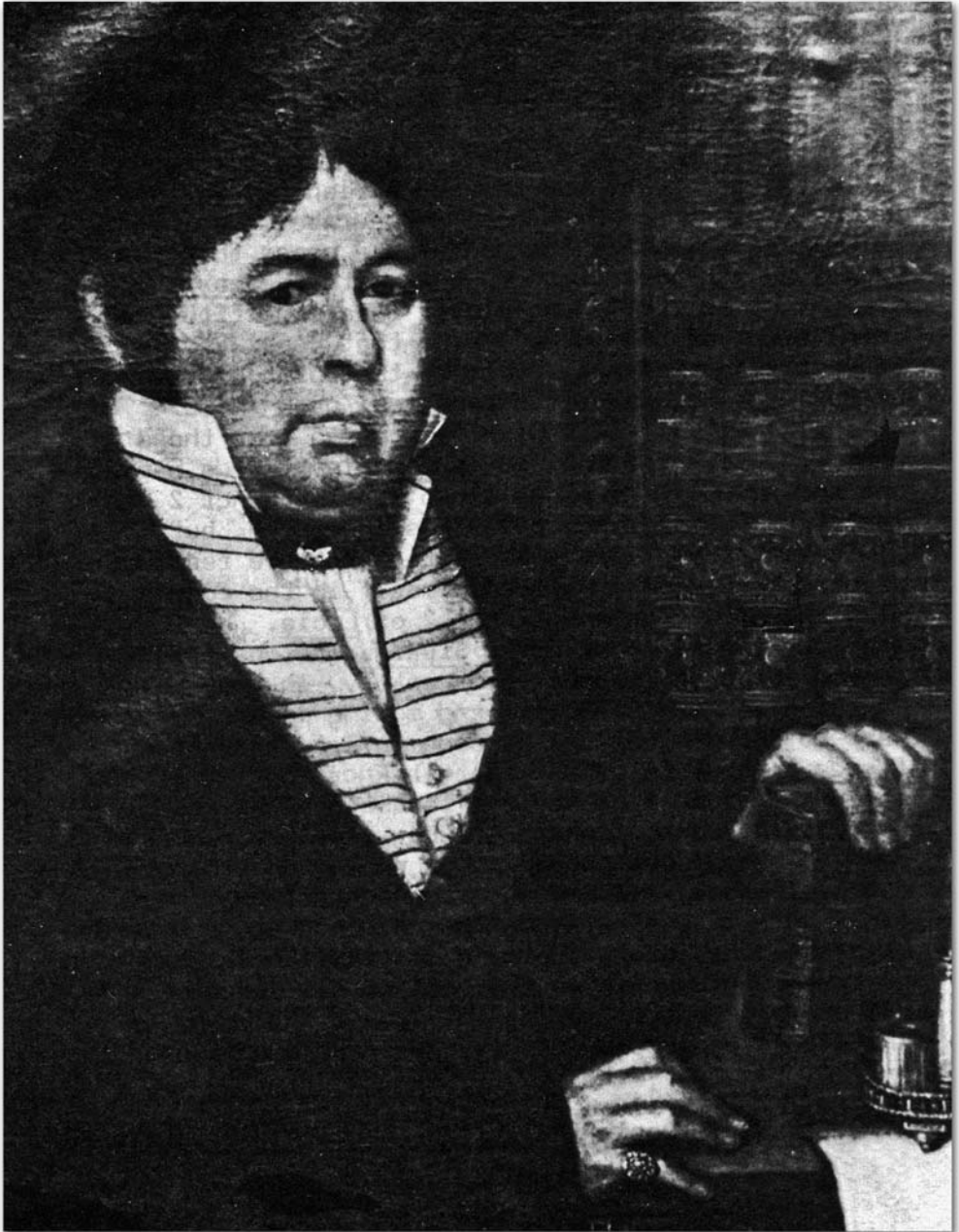
Ma la strategia significativa del finale di Schiller è altra, è volta a ribadire e ad avvalorare la vittoria *morale* di Maria attraverso la rappresentazione dell'ipocrisia di Elisabetta, pronta a far scattare – senza neppure i veli dell'autoinganno di cui parla Zweig – la seconda parte della trappola tesa a Davison, e a rimproverare a lui e a Cecil di aver dato esecuzione alla condanna, impedendole la grazia (v.14-15). Questa fredda messinscena vanifica la generosità di Talbot verso entrambe le regine, a favore cioè della vita di Maria e del buon nome di Elisabetta (v.13), che lo ha portato a interrogare nella Torre di Londra gli scrivani di Maria e a ottenere da loro la confessione della falsa testimonianza, per chiedere a Elisabetta una riapertura dell'inchiesta che essa gli concede in perfetta malafede.

⁴⁹ «Mög' Euer Lohn nicht Eure Strafe werden!».

MARIA STUARDA

Libretto di Giuseppe Bardari

Edizione a cura di Federico Fornoni,
con guida musicale all'opera



Giuseppe Bardari (1817-1861). Da «The Donizetti Society Journal», 3, 1977, p. 84. Il numero, interamente dedicato a *Maria Stuarda*, contiene l'articolo *Giuseppe Bardari* di Jeremy Commons (pp. 85-96), nel quale si legge: «Di Bardari sopravvive un unico ritratto. Manca in verità una prova documentale che sia il suo ritratto, ma i discendenti, che tuttora lo custodiscono, ne sono persuasi. Firmato "Franc[esco] Basile", dev'essere stato dipinto verso la fine della vita di Bardari, giacché nei suoi lineamenti è più agevole ravvisare il prefetto di polizia [...] che non il librettista di *Maria Stuarda*».

Maria Stuarda, libretto e guida all'opera

a cura di Federico Fornoni

Maria Stuarda conobbe vicende travagliate: composta nel 1834 per il Teatro di San Carlo di Napoli, fu proibita dopo la prova generale, probabilmente per intervento diretto del re.¹ La partitura venne prontamente rifiuta in *Buondelmonte*, su un nuovo libretto di Pietro Salatino del tutto diverso (una faida tra famiglie fiorentine ambientata nel Duecento), e, approvata, andò in scena al San Carlo in questo travestimento il 18 ottobre 1834.² Nel frattempo Maria Malibran decise di interpretare *Maria Stuarda*, cosa che accadde al Teatro alla Scala il 30 dicembre 1835. Per la *première* milanese, Donizetti aggiunse una sinfonia e il duetto già introdotto nel *Buondelmonte* che destinò a Leicester e Maria, e adattò la parte della protagonista alle straordinarie capacità della Malibran.³

Tale complessa situazione è riflessa nello stato delle fonti, che non permettono di ricostruire con precisione né la versione originaria per Napoli, né la forma in cui l'opera venne presentata la prima volta a Milano.⁴ Anche il libretto a stampa per la prima

¹ A tutt'oggi non sono chiare le cause di questa decisione, nonostante il ritrovamento di importanti documenti ad essa legati (cfr. JEREMY COMMONS, «*Maria Stuarda*» and the Neapolitan Censorship, «The Donizetti Society Journal», 3, 1977, pp. 151-167).

² Donizetti riscrisse i recitativi e inserì un duetto e un coro tratti da opere precedenti (*Fausta* e *Alina, regina di Golconda*), oltre a qualche piccolo colpo di lima qua e là; probabilmente non fu soddisfatto di questo pasticcio, ma nuovi e prestigiosi impegni lo attendevano: l'inaugurazione della stagione scaligera con *Gemma di Vergy* (26 dicembre 1834) e il debutto a Parigi con *Marino Faliero* (12 marzo 1835).

³ Con lo stesso criterio il compositore semplificò, al contempo, il ruolo di Elisabetta per Giacinta Puzzi Toso, interprete meno dotata. La genesi di *Maria Stuarda* e i successivi cambiamenti cui fu sottoposta l'opera sono dettagliatamente descritti da ELIZABETH HUDSON nell'*Introduzione storica in Maria Stuarda. Tragedia lirica di Giuseppe Bardari*, a cura di Anders Wiklund, partitura, 2 voll., Milano-Bergamo, Ricordi-Comune di Bergamo, 1991, pp. XI-XXII («Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti, 1»).

⁴ L'autografo della partitura conservato presso lo Stiftelsen Musikkulturens Främjande di Stoccolma – fonte principale dell'edizione critica – testimonia infatti un *work in progress*, a metà strada fra la versione solo provata a Napoli nel 1834 e quella andata in scena a Milano nel 1835. Finché era a Napoli, Donizetti vi apportò infatti le modifiche che riteneva necessarie (il manoscritto non rispecchia dunque più la versione del 1834), ma quando si trasferì a Milano non lo portò con sé e non poté aggiornarlo con le modifiche effettuate durante le prove (e così esso non rispecchia ancora la versione del 1835). Per quanto riguarda il libretto disponiamo di una copia autografa di Giuseppe Bardari che ovviamente non comprende il duetto inserito a Milano; questo documento, forse destinato al vaglio della censura, risulta lacunoso nella punteggiatura e nelle didascalie, oltre a presentare numerosi errori di copiatura; è conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale, Fondo Lanari 9.3. Bardari era un giovane studente di diciassette anni alla sua prima e ultima esperienza teatrale. Sulla stesura del libretto ebbe un ruolo preponderante il compositore, autore probabilmente del piano iniziale.

rappresentazione, sul quale si basa la presente edizione, è fonte problematica, poiché presenta differenze talora macroscopiche con la partitura, come nel caso del duetto sopraccitato (in proposito cfr. la *guida all'opera*, nota XXXIV).⁵ Parte di esse si devono a pesanti interventi della censura, come nei casi del celebre scontro fra le due regine (cfr. note L e 29) o della scena fra Maria e Talbot nella quale sono stati attenuati i riferimenti religiosi (cfr. nota LXXXVI).⁶ Nell'edizione qui pubblicata vengono mantenute le lezioni del libretto milanese e in nota (numeri romani) sono riportate le varianti così come compaiono in partitura (si è fatto riferimento all'edizione critica).

Sia il libretto autografo di Bardari sia quello stampato in occasione della *première* prevedono una suddivisione in quattro parti, mentre la partitura è articolata in due atti, con il primo che si conclude con la grande scena di massa a Fotheringhay (I.8-9, ma II.3-4 nella divisione in parti). Abbiamo preservato la prescrizione librettistica, segnalando in nota la differente articolazione. Si è inoltre provveduto ad emendare i pochi refusi, ad uniformare le grafie dell'epoca (nello specifico la sostituzione della j con la i), ad aggiustare l'utilizzo delle lettere maiuscole secondo la punteggiatura. Sono stati sciolti i nomi dei personaggi quando presenti nel libretto in forma abbreviata. Per uniformità si è scelto di riportare il nome di Talbot seguendo la dizione che si trova nel libretto per ragioni di ordine metrico: «Per comodo del verso Talbot si pronuncia *Talbo*, e Fotheringay *Forteringa*» (cfr. frontespizio nella pagina seguente). La stessa fonte presenta la virgolatura di alcuni versi non intonati da Donizetti. In questi casi le virgolette sono mantenute. Altri passi testuali non presenti in partitura sono invece stati evidenziati in corsivo.⁷

PARTE PRIMA		p. 59
PARTE SECONDA		p. 69
PARTE TERZA		p. 80
PARTE QUARTA	<i>Scena prima</i>	p. 83
	<i>Scena IV^a</i>	p. 87
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 93
	<i>Le voci</i>	p. 95

⁵ MARIA STUARDA / *tragedia lirica / in quattro parti / da rappresentarsi / nell'Imp. Reg. Teatro alla Scala / il Carnevale 1835-36. / [fregio] / Milano / per Luigi di Giacomo Pirola / M.DCCC.XXXV.*

⁶ I cambiamenti furono affidati al poeta stabile della Scala Calisto Bassi, ma pare che la Malibran abbia deciso di non seguire le imposizioni, sicché l'opera dopo poche recite venne ritirata. Come per la musica, anche per il libretto manca dunque una fonte che attesti la volontà d'autore.

⁷ Le cifre arabe rimandano alla guida all'ascolto condotta sulla base dell'edizione critica (cfr. nota 3), dalla quale sono tratti anche gli esempi musicali (individuati dai numeri di battuta) e la denominazione dei pezzi. Le tonalità maggiori sono segnalate con la lettera maiuscola, quelle minori con la lettera minuscola, una freccia significa che si modula. Gli esempi si pubblicano per gentile concessione dell'Editore proprietario.

MARIA STUARDA

Tragedia lirica in quattro parti

Poesia del signor Giuseppe Bardari

Musica del maestro signor Gaetano Donizetti

PERSONAGGI

VOCI

ELISABETTA, *regina d'Inghilterra*

Soprano

MARIA STUARDA, *regina di Scozia,
prigioniera in Inghilterra*

Soprano

ROBERTO, *conte di LEICESTER*

Tenore

GIORGIO TALBOT,* *conte di Shrewsbury*

Basso

LORD GUGLIELMO CECIL, *gran tesoriere*

Basso

ANNA KENNEDY, *nutrice di Maria*

Soprano

Cavalieri, dame d'onore, familiari di Maria, guardie reali, paggi,
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.

I versi virgolati si omettono per brevità.



La sala del Teatro alla Scala di Milano in un'incisione da Alessandro Sanquirico. La Scala ospitò le prime donizettiane di *Chiara e Serafina*, *Gianni di Parigi*, *Ugo, conte di Parigi*, *Lucrezia Borgia*, *Maria Stuarda*, *Gemma di Vergy*, *Maria Padilla*.

PARTE PRIMA¹

(Una voce di dentro annunzia la regina)

SCENA PRIMA

Galleria nel palagio di Westminster.

CORO di CAVALIERI e DAME

CORO I

Qui si attenda. Ella è vicina²
dalle giostre a far ritorno.
De' brettoni la^{II} regina
è la gioia d'ogni cor.

II

Quanto lieto fia tal^{III} giorno
se^{IV} la stringe ad alto amor.

I

Sì, per noi sarà più bella
d'Albion la pura stella,
quando unita la vedremo
della Francia allo splendor.

TUTTI

Festeggianti ammireremo
la possanza dell'amor.

SCENA II^a

ELISABETTA, TALBO, CECIL, CORTIGIANI, PAGGI, ecc.

ELISABETTA

Sì, vuol di Francia il rege³

¹ «ATTO PRIMO».

¹ «Preludio». La partitura originaria composta per Napoli prevede in apertura una breve introduzione orchestrale, nella quale si alternano due differenti idee: un blocco di accordi a piena orchestra (*Allegro vivace*) e una malinconica melodia del clarinetto puntellata dai soli archi (*Recitativo, Lento*). La contrapposizione tra i due spunti annuncia la contrapposizione fra le regine che caratterizzerà drammaticamente l'opera. La scrittura solenne e l'andamento agogico rapido che incarnano l'autorità di Elisabetta si scontrano con il timbro puro del clarinetto che rivestirà un ruolo centrale nella definizione del personaggio di Maria nei due numeri finali. Riprendendo in mano l'opera per la prima esecuzione alla Scala di Milano, Donizetti scrisse un'ampia sinfonia in un movimento (*Vivace - c-c*, sol-Sol) con introduzione tripartita (*Allegro-Larghetto-Allegro - 2/4*, sol-Sib). Tipo di scrittura, orchestrazione e direzione della melodia principale (violini primi e flauto) sembrano anticipare l'introduzione strumentale della cavatina di Maria (cfr. nota 17), sennonché in quel caso Donizetti ricorrerà alle terzine. Il secondo tema, invece, altro non è che la cabaletta della cavatina di Maria (cfr. nota 20). Se il preludio insisteva sul conflitto tra le personalità di Elisabetta e di Maria, la sinfonia sembra piuttosto concentrarsi solo su quest'ultima.

² n. 1. «Introduzione». Come da prassi nelle opere di questo periodo, il primo numero si compone di coro e cavatina in funzione di proemio all'azione vera e propria. Qui il coro festoso (*Allegro ma non troppo - 2/4*, Mi^b) mostra l'ambiente di corte preparando l'arrivo di Elisabetta, e annuncia le sue nozze con il re di Francia, Enrico III (un tema 'politico' del tutto secondario che verrà ben presto abbandonato). Il pezzo comincia di slancio con una progressione ascendente, interrotta due volte e infine condotta a termine, che sfocia nelle battute introduttive del coro, caratterizzate da scrittura omoritmica. Si prosegue in forma dialogica con i botta e risposta tra le varie sezioni. Il pezzo è celebre perché, come «Doux zéphyr, sois-lui fidèle», fu trapiantato dallo stesso Donizetti nella *Favorite* (Parigi, 1840).

^{II} «La magnanima».

^{III} «quel».

^{IV} «che».

³ Nel recitativo che precede la sua cavatina, Elisabetta mostra già tutta l'autorevolezza del proprio rango. Questo atteggiamento è conseguenza della natura politica del testo, ma acquista pregnanza in virtù dell'intonazione musicale. La solennità di chi sta parlando è sottolineata da due gesti posti in fase cadenzale. Elisabetta cadenza alla tonica percorrendo la gamma col canto di coloratura,

ESEMPIO 1 (n. 1, bb. 115-118)



col mio cor l'anglo trono.
Incerta^v ancor io sono
 di 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*)

Ahi! Quando all'ara scorgemi⁴
 un casto amor del cielo,
 quando m'invita a prendere
 d'imene il roseo velo,

un altro *oggetto*^{vi} involami
 la cara libertà!

E mentre vedo sorgere
 fra noi fatal barriera,
 a *nuovo*^{vii} amor sorridere
 quest'anima non sa.

TALBO

In tal giorno di contento⁵
 di Stuarda il sol lamento
 la Bretagna turberà?

CORO I

Grazia, grazia alla Stuarda.

segue nota 3

e si lancia in percorsi divergenti con ampio salto intervallare (una decima):

ESEMPIO 2 (bb. 123-124)

Elisabetta

reg - ge - rà que - sta de - stra,

L'ampiezza di questi gesti vocali, di cui la parte è costellata, riflette la *grandeur* della sovrana e, allo stesso tempo, le conferisce un tono perentorio. Qui la connessione fra testo e musica è strettissima: l'emblema musicale enfatizza due parole significative quali «trono» e «destra» (la mano che regge lo scettro), simboli dell'autorità regale. Dopo poche battute lo spettatore recepisce già Elisabetta come risoluta donna di potere.

^v «Dubbiosa».

⁴ Il *cantabile* della cavatina (*Larghetto* – $\frac{6}{8}$, Sol) svela il lato intimo della regina, costretta a rinunciare ai propri sentimenti dalla ragion di stato. Il brano segue lo schema ABA': la sezione centrale nel relativo minore stende un velo di tristezza impotente sulla solitudine della regnante, tuttavia Elisabetta mette a parte lo spettatore della propria condizione affettiva come se leggesse un discorso precedentemente scritto, gesto ch'è vera e propria formalizzazione degli affetti. La perfetta circolarità di questo *Larghetto* è sintomatica: concludendosi sullo stesso punto da cui è iniziato, il brano esclude qualsiasi forma di sviluppo psicologico, realizzando una simmetria che riflette l'ordine razionale del pensiero del personaggio, e al tempo stesso, grazie anche all'orchestrazione (il *cantabile* prevede l'accompagnamento dei soli archi, mentre i fiati si aggiungono solo nella sezione B), si isola dal contesto musicale in cui è inserito. Nella partitura manoscritta le sezioni B e A' riportano un tratto a matita che ne indica il taglio, forse di mano dello stesso compositore (e non figurano nello spartito edito da Ricordi nel 1836 – da qui MS1836), che intese probabilmente alleggerire la parte della Puzzi Toso, non del tutto all'altezza della *première* scaligera.

^{vi} «core».

^{vii} «ad altro».

⁵ Nel tempo di mezzo Talbot fa cenno per la prima volta a Maria Stuarda. Donizetti adotta un *parlante* tonalmente aperto con la parte melodica ai violini primi «*sul ponticello*», che crea la sensazione di un flusso esterno (fisicamente proveniente dall'orchestra) che avvolge e trascina i personaggi:

ESEMPIO 3 (bb. 151-154)

Talbot

In tal giorno di contento

^{vi} I sul ponticello

II

Grazia.

III

Grazia.

TUTTI (*meno Cecil*)

Grazia.

ELISABETTA (*imponendo*)

Olà.

Di *un dolce istante*^{viii} il giubilo
turbato io non credea.

Perché sforzarmi a piangere
sul capo della rea,
sul tristo suo destin?

CECIL

Ah! dona alla scure quel capo che desta
fatali timori, discordia funesta,
finanche fra' ceppi, col foco d'amor.

ELISABETTA

Tacetè: non posso *risolvere*^{ix} ancor.

Ah! dal ciel discenda un raggio⁶
che rischiari 'l mio intelletto:
forse allora in questo petto
la clemenza parlerà.

Ma se l'empia mi ha rapita
una^x speme al cor gradita,
giorno atroce di vendetta
tardo a sorgere non sarà.

CECIL

Ti rammenta, Elisabetta,
ch'è dannosa ogni pietà.

TALBO, CORO

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

ELISABETTA

Fra voi perché non veggio⁷
Leicester? Egli sol resta lontano
dalla gioia comune?

CECIL

Eccolo.

SCENA III^aLEICESTER *che bacia la mano ad Elisabetta, e detti*

ELISABETTA

Oh, conte!

Or io di te chiedea.

LEICESTER

Deh! mi perdona
se a' tuoi cenni indugiai! Che imponi?

segue nota 5

Sulla stessa melodia si sviluppa la risposta di Elisabetta, che procrastina ogni decisione sulla sorte che attende Maria – tuttavia una modulazione a sol quando evoca il «capo della rea», rende fin troppo chiaro il suo pensiero. Manifesta è anche la posizione di Cecil con la sua linea cromatica sostenuta dal *rullo* dei timpani. In questa sezione si introduce un problema che interessa la corte già da tempo, una sorta di antefatto statico che avvelenerà anche l'azione generale dell'opera, visto che l'unico nodo in grado di conferire carattere propulsivo all'intreccio viene sciolto sin dall'inizio: già da qui, infatti, la Stuarda è condannata.

^{viii} «questo giorno».

^{ix} «risolvermi».

⁶ La cabaletta (*Moderato mosso* – c, Sol) ribadisce con forza il dilemma centrale: condannare o meno Maria? E anche qui Elisabetta fornisce una risposta esplicita. Ne dà testimonianza il contenuto della seconda strofa, ma soprattutto il fatto che i versi «giorno atroce di vendetta / tardo a sorgere non sarà» compaiono non solo in coincidenza della frase finale di una limpida *lyric form* (aa'ba"), ma vengono ripetuti più volte nel corso della coda che spinge verso il culmine del brano, il La₄ della «vendetta» (il Si₄ facoltativo in cadenza finale segue una logica più musicale che drammatica).

^x «ogni».

⁷ «[Recitativo] dopo l'Introduzione» (*Allegro moderato* – c, →). Esce in scena Leicester, e immediatamente capiamo di che pasta è fatto. Se i tenori in genere non brillano per acume, Roberto è certamente da annoverare tra i più ottusi: non comprende mai le intenzioni della regina, di conseguenza le sue risposte appaiono sempre fuori luogo. Qui Elisabetta, per sondare la reazione del conte – da lei amato – alla notizia del suo matrimonio con il re di Francia, si sfilava l'anello che Leicester stesso dovrebbe dare in custodia all'inviato della corte francese e «lo contempla». All'annuncio delle nozze, segue una lunga pausa (ben 6 tempi) durante la quale lei lo fissa in viso, aspet-

ELISABETTA (<i>si toglie un anello, lo contempla, e lo consegna a Leicester</i>)	LEICESTER	Che brami dunque?
	Prendi:	
reca l'anello mio	TALBO	Favellarti. Ti sia
di Francia all'invitato; al prence suo		tremenda e cara ogni parola mia.
rieda <i>pur messaggier</i> ^{x1} che già d'imene		In Forteringa io fui...
l'invito accetto. (E non si cangia in viso!)	LEICESTER	Che ascolto!
Ma che il serto ch'ei m'offre		
ricusare ancor posso;	TALBO	Vidi
che libera son io.		l'infelice Stuarda...
Prendilo. (Ingrato!)	LEICESTER	Ah! più somnesso
LEICESTER (<i>con indifferenza</i>)		favella in queste mura. E qual ti parve?
Or ti obbedisco...	TALBO	Un angelo d'amor, bella qual era,
ELISABETTA (<i>a Leicester</i>)		e magnanima sempre...
	LEICESTER	Ah! troppo indegna
	Addio.	di rio destino! E a te che disse? Ah! parla...
(<i>Parte seguita dalle dame, da' grandi, da Lord Cecil; Talbo va per seguirla, Leicester lo prende per la mano, e seco lui si avvanza sulla scena</i>)		
SCENA IV ^a		
LEICESTER e TALBO		
LEICESTER		TALBO
Hai nelle giostre, o Talbo, ⁸		Posso in pria ben sicuro
chiesto di me?		affidarmi al tuo cor?
TALBO	LEICESTER	Parla: tel giuro.
Io sì.		TALBO (<i>cavandosi dal seno un foglio ed un ritratto</i>)
		Questa immago, questo foglio ⁹

segue nota 7

tandosi una reazione. Il povero Roberto non coglie nessuno di questi segnali ed obbedisce all'ordine «*con indifferenza*», aumentando i sospetti dell'augusta interlocutrice.

^{x1} «messaggio a dir».

⁸ n. 2. «Recitativo e duetto Talbot e Leicester» (*Moderato* – e, Do). Un Do tenuto dagli ottoni e dai fagotti mette a fuoco Talbot, sottolineandone l'atteggiamento solenne attraverso il colore timbrico e la fissità del segnale. A questa cellula si contrappone una melodia degli archi che consente ad Elisabetta di allontanarsi, non senza aver notato che i due uomini si trattengono a colloquio. Talbot comincia a raccontare il suo incontro con Maria sul motivo degli archi, e quando la descrive come «un angelo d'amor», il recitativo acquisisce contorno lirico: il basso dispiega il suo canto sorretto dagli arpeggi degli archi. Abbiamo così un secondo ritratto di Maria, dopo la «rea» dipinta da Elisabetta (cfr. nota 5), e anche qui la tonalità vira a sol collegando i due momenti e facendone risaltare la prospettiva differente.

⁹ In tutta l'opera il tenore non canta neppure un'aria, sicché Donizetti ha sbilanciato in suo favore questo duetto (che si apre con il Do già udito all'inizio del recitativo), nel quale Talbot ha una funzione di poco superiore a quella di *pertichino*, limitandosi a cantare nei momenti di transizione e a intervenire a sostegno della linea melodica principale in occasione della ripresa. Il numero non conosce la quadratura e l'ordine formale della cavatina di Elisabetta, e vi manca persino un vero *cantabile*. La prima parte (*Moderato mosso* – e, Do → Mi) è infatti cinetica: dopo che Talbot, con intonazione recitativa, ha consegnato il ritratto ed il foglio della Stuarda a Leicester, quest'ultimo si lascia andare ad un appassionato sfogo lirico («Ah! rimirò il bel semblante»). Non ci troviamo però di fronte ad una struttura formalmente definita, bensì ad un *parlante*:

or per me Maria t'invia:^{xii}
di sua mano io gli ebbi, e pria

del suo pianto li bagnò.

segue nota 9

ESEMPIO 4 (n. 2, bb. 63-71)

Leicester

Ah! ri - mi - ro il bel sem -

vi I

bian - te a - do - ra - to, va - - - gheg -

gia - to...

La soluzione dà impulso attivo allo slancio di Roberto, il quale non sembra in grado di governare i sentimenti che prova nei confronti di Maria. Esattamente come nel tempo di mezzo della cavatina di Elisabetta, la melodia orchestrale avvolge i personaggi e li trascina, imprimendo una spinta propulsiva; e come in quel caso manca qualsiasi forma di sviluppo, sia psicologico sia dell'azione. Lo si nota con chiarezza nel prosieguo del pezzo. Dopo che il tenore ha finito la propria strofa, Talbot gli annuncia il pericolo che incombe su Maria e la sua richiesta d'aiuto. La scrittura vocale torna a poggiarsi su note ribattute trasmettendo solennità alle parole, mentre l'orchestra si limita a lunghi accordi per semibreve degli archi in *piano*:

ESEMPIO 5 (bb. 103-107)

Talbot

Al tra - mon - to è la sua vi - ta, ed a - i - ta a te cer - cò,

archi

p

Ciò mira a rendere comprensibile quanto Talbot sta dicendo, non tanto al pubblico, quanto al suo interlocutore, visto che le sue parole dovrebbero determinare un cambio di prospettiva drammatica. Quasi per assicurarsi che Leicester abbia ben compreso, il basso pronuncia due volte i suoi versi, ma questi non gli dà retta e si fa nuovamente coinvolgere dal vortice passionale, mentre riparte il *parlante*, palesando che la notizia non ha effetto su di lui: musicalmente e testualmente si torna alla situazione che precedeva l'annuncio. L'innalzamento tonale a Mi segnala che l'estasi amorosa del conte ha acquisito ulteriore vigore.

^{xii} «la Stuarda a te l'invia».

LEICESTER

Oh piacer!...

TALBO

Con quale affetto

il tuo nome pronunziò!...

LEICESTER

Ah! rimirò il bel sembiante

adorato – vagheggiato...

ei mi appare sfavillante

come il dì che mi piagò.

Parmi ancor che su quel viso

spunti languido un sorriso,

ch'altra volta a me sì caro

la mia sorte incatenò.

TALBO

Al tramonto è la sua vita,

ed aita a te cercò...

LEICESTER

Oh memorie! Oh cara immago!

Di morir per lei^{xiii} son pago.

TALBO

Or che pensi?^{xiv}

LEICESTER

Liberarla,¹⁰o con lei *pur io morirò*...^{xv}

TALBO

Di Babington il pericolo

non ancor ti spaventò?

LEICESTER

Ogni tema, ogni pericolo

io per lei sfidar saprò.

Se fida tanto¹¹

colei mi amò,

dagli occhi il pianto

le tergerò.

E se *pur*^{xvi} vittima*restar*^{xvii} degg'io,

del fato mio

superbo andrò.

TALBO

Se fida tanto

colei ti amò,

se largo pianto

finor versò,

di un'altra vittima

non far che gema,

se all'ora estrema

sfuggir non può.

*(Talbo parte. Leicester s'avvia dalla parte opposta, e s'incontra nella regina. Si scorgono nel di lui volto segni di agitazione e confusione)*SCENA V^a

ELISABETTA e LEICESTER

ELISABETTA

Sei tu confuso?

LEICESTER

Io no... (che incontro!)

ELISABETTA

Talbo¹²

teco un colloquio tenne?

^{xiii} «te».^{xiv} «Che risolti?».¹⁰ Il tempo di mezzo è poco più che un breve ponte verso la conclusione: Leicester annuncia eroicamente di voler liberare l'amata oppure di seguirla nella tomba, mentre l'orchestra scandisce accordi su piede giambico.^{xv} «spirar saprò».¹¹ La cabaletta è in movimento lento (*Andantino* – $\frac{3}{4}$, Do): protagonista è ancora Leicester, mentre Talbot si ritaglia un cantuccio fra esposizione e ripresa e nella coda. La forma è regolare – così come il piano tonale che trae solidità dal lungo pedale inferiore di tonica. MS1836 presenta una versione differente delle prime otto battute (che ruotano intorno alla corda di recita, Mi₃, con l'indicazione agogica di *Allegretto*), probabilmente eseguite in questa forma alla Scala nel 1835.^{xvi} «mai».^{xvii} «cader».¹² n. 3. «[Scena e] duetto» (*Maestoso* – e, →). È questo il secondo incontro tra Elisabetta e Leicester. Ancor più che nel primo caso (cfr. nota 7), Roberto si lascia abbondolare dalla sovrana, la quale, senza alcuna fatica, riesce

LEICESTER

È ver (che fia?)

ELISABETTA

Sospetto ei mi divenne.

Tutti colei seduce! Ah! forse, o conte,
messaggier^{xviii} di Stuarda *ei ti*^{xix} giungea?

LEICESTER

Vani sospetti!^{xx} Ormai di Talbo è nota
la fedeltà.

ELISABETTA

Pure il tuo cor conosco.

Svelami 'l ver: l'impongo.

LEICESTER

(Oh ciel!) Regina!...

ELISABETTA

Ancor mel celi? Intendo.

*(Vuol partire. È fortemente agitata)**segue nota 12*

ad apprendere quanto vuole sapere. Di più: è proprio il conte che, intercedendo per un incontro fra le due regine, offre a Elisabetta la possibilità di trovare una motivazione alla condanna di Maria. In quel colloquio, infatti, la regina assumerà un tono provocatorio forzando la violenta reazione della rivale. Un progetto di vendetta concepito già in questo duetto, nel quale Elisabetta accetta senza indugi il convegno. La regnante vuole conoscere l'oggetto del dialogo precedente, e inizia a porre le sue domande in maniera artificiosamente controllata su un tranquillo *pizzicato* degli archi, che lascia però spazio ad un più inquietante *tremolo* nel momento in cui passa al cuore del discorso, nominando la Stuarda. La debole resistenza opposta da Leicester crolla miseramente quando lei fa per congedarsi: quartine di semicrome degli archi disposte in progressione ascendente sulla triade di la dipingono l'agitazione che lo domina («Ah non partir!... M'ascolta... Deh! ti arresta...»), e lo spinge a consegnare a Elisabetta la lettera di Maria che Talbot gli ha appena passato, sul *pizzicato* udito all'inizio. La regina legge e la sua reazione furiosa è contenuta in poche battute dell'orchestra: movimento ascendente dei violini primi in *crescendo*, *tremolo* e cromatismo, *tremoli* di violoncelli, viole e contrabbassi, *rullo* dei timpani, scansione anapestica delle trombe. Il tutto culmina su una pausa coronata, che introduce il tempo d'attacco.

ESEMPIO 6 (n. 3, bb. 45-49)

Un moto d'ira tutto spietato che non può trovare sfogo all'esterno e che viene perciò trasmesso dalla sola orchestra direttamente allo spettatore.

^{xviii} «messaggio».^{xix} «a te».^{xx} «Sospetti invano!».

LEICESTER

Ah non partir!... M'ascolta!... Deh! ti arresta!...
Un foglio...

ELISABETTA (*severa rivolgendosi*)

Il foglio a me.

LEICESTER

(Sorte funesta!)

(*Prostrandosi*)

Eccolo; al regio piede
io lo depongo. Ella per me ti chiede
di un colloquio il favor.

ELISABETTA

Sorgete, o conte.

Troppo fate per lei... Crede l'altera
di sedurmi così: ma invan lo spera.
(*Aprè il foglio, legge rapidamente, e si commuove*)

Quali sensi!

LEICESTER

(Ella è commossa.)¹³

ELISABETTA

Ch'io discenda alla prigione!

LEICESTER

Sì, regina...

ELISABETTA (*con riso beffardo*)

Ov'è la possa
di chi ambia le tre corone?

LEICESTER

Come lampo in notte bruna,
abbagliò... fuggì... spari!...

ELISABETTA

Al ruotar della fortuna
tant'orgoglio impallidì.

LEICESTER

Ah pietà! Per lei l'implora
il mio cor...

ELISABETTA

Ch'ella possiede,
non è ver?

LEICESTER

(Quel dir mi accora.)

ELISABETTA

Nella corte ognuno il crede.

LEICESTER

E s'inganna...

ELISABETTA

(Mentitore.)

LEICESTER

Sol pietade a lei mi unì.

ELISABETTA

(Egli l'ama... oh mio furore!)
È leggiadra? Parla.

¹³ Nel tempo d'attacco (Mi) Leicester dimostra nuovamente di non comprendere la situazione, al punto che le sue stesse azioni si ritorcono contro di lui. Scambia la reazione della regina alla lettura della lettera per commozione e, subito dopo, crede di incassarne l'appoggio quando lei gli comunica di voler parlare con Maria. Da parte sua Elisabetta è sconvolta dalla propria incapacità di gestire la gelosia nei confronti di Roberto e quando pronuncia, «*con riso beffardo*», «Ov'è la possa di chi ambia le tre corone?» la sua voce sprofonda nel registro grave con un salto di ottava. Il dialogo prosegue su un *parlante* (melodia a violini primi e legni) durante il quale Leicester si mostra incapace di nascondere ciò che prova, e si accende nel momento in cui nega di amare la Stuarda. Ma farà di peggio quando Elisabetta gli chiederà se la rivale «è leggiadra», rispondendo affermativamente. La regina a questo punto per tre volte ripete il «sì» appena pronunciato dal tenore, mentre l'orchestra sottolinea ogni riproposizione in contrappunto: lo sfasamento metrico tra voce e strumenti ben rende l'agitazione che la coglie.

ESEMPIO 7 (b. 79)

LEICESTER

Ab, sì!...

Era d'amor l'immagine,¹⁴
 degli anni sull'aurora:
 sembianza avea di un angelo
 che appare, ed innamora:
 era celeste l'anima,
 soave il suo respir.
 Bella ne' di del giubilo,
 bella nel suo martir.

ELISABETTA

A te lo credo. È un angelo
 se tu le dai tal vanto:
 se allo squallor di un carcere
 è d'ogni cor l'incanto...
 lo so che alletta ogni anima,
 lusinga ogni desir...
 (Se tu l'adori, o perfido,
 paventa il mio soffrir.)

¹⁴ Come da tradizione il *cantabile* (*Larghetto* – $\frac{8}{8}$, Si) porta in scena lo stato affettivo dei due personaggi, che non potrebbe essere più contrastante. Leicester canta la bellezza di Maria e il suo amore per lei, proseguendo nell'ottusa condotta precedente, in una strofa formalmente regolarissima di sedici battute (a-a'-b-c), che attacca dalla dominante e si adagia con eleganza su una settima di terza specie (sul VII grado), tutta giocata sulla qualità della melodia, che si libra sugli accordi degli archi in *piano* e sulle note tenute dei fiati. Il motivo procede per gradi congiunti, l'uniformità ritmica tra una frase e l'altra è pressoché assoluta e all'attacco Donizetti prescrive «*dolcissimo*».

ESEMPIO 8 (bb. 84-91)

Leicester
dolcissimo

E - ra d'a-mor l'im - ma - gi - ne, de-gl'an-ni sul - l'au - ro - ra:
 sem-bian-za a-vea d'un an - ge - lo che ap-pa-re, ed in - na - mo - ra:

Attraverso una melodia regolare che rispecchia i canoni del 'bello ideale', il compositore ha inteso rendere musicalmente la purezza dei sentimenti di Leicester e in essa riflettere la grazia di Maria. Ma la scelta acquisisce peso drammatico per il netto contrasto che si crea con la strofa di Elisabetta: valori brevi, *staccati*, improvvisi e frequenti salti di sesta, settima e ottava trasmettono l'evidente nervosismo cui soggiace la regina, che si lascia andare a qualche punta di sarcasmo:

ESEMPIO 9 (bb. 99-103)

Elisabetta

A te lo cre - do. È un an - ge-lo se tu le dai tal -
 van - to: se al-lo squal-lo - re d'un car - ce-re è d'o-gni cor l'in - can-to...

L'andamento è più prosodico che lirico ed è l'orchestra (violini primi, flauto e oboe) che sostiene la melodia anche quando si rompe il flusso della voce. Siamo in presenza di un *parlante melodico*, scrittura da sezione cinetica del numero piuttosto che da movimento lento. L'estraneità della scrittura musicale di questo momento rispetto al contesto si oppone all'aurea perfezione della strofa di Leicester, quasi un prototipo di melodia da cantabile. Amore *vs* gelosia, 'bello' *vs* 'brutto', adeguatezza *vs* inadeguatezza: i personaggi non potrebbero essere più distanti. Il *Larghetto* fissa in un momento temporalmente dilatato le posizioni dei due che erano emerse nelle precedenti sezioni, e termina con l'irrinunciabile *a due*. Leicester rilancia la propria melodia ed Elisabetta insiste con il suo procedere irrequieto, finché le voci piecano verso il canto parallelo nella coda conclusiva.

LEICESTER

Vieni.

ELISABETTA

(Lo chiede il barbaro.)¹⁵

LEICESTER

Appaga il mio desir.

ELISABETTA

Dove? Quando?

LEICESTER

In questo giorno
al suo carcere d'intorno
per la caccia che si appresta
scenderai nella foresta...

ELISABETTA

Conte, il vuoi?

LEICESTER

Ten prego.

ELISABETTA

Intendo...
(Alma incauta). A te mi arrendo.

LEICESTER

*Ah! sol tu, sol tu potrai
la gemente consolar.*

ELISABETTA

*Tel concedo (ma vedrai
se saprommi vendicar.*

Sul crin la rivale¹⁶

la man mi stendea,
il serto reale
strapparmi *credea*;^{xxi}
ma, vinta, l'altera
divenne più fiera:
di un core diletto
privarmi tentò.

Ah! troppo mi offende,
punirla saprò.)

LEICESTER

Deh! vieni, o regina,
ti mostra clemente,
vedrai la divina
beltade *dolente*.^{xxii}
sorella le sei...
pietade per lei,
ché l'odio nel petto
assai ti parlò.

La calma le rendi,
e pago sarò.

(Partono.)

FINE DELLA PARTE PRIMA

¹⁵ Nel breve tempo di mezzo i due prendono accordi per organizzare l'incontro tra regine. Il tutto si regge su una cellula reiterata che passa alternativamente da violini primi e flauto a bassi e fagotto. L'insistenza di Leicester provoca un nuovo accesso d'ira di Elisabetta: vengono riproposte esattamente le battute dell'es. 6 che rendono evidente come l'apparente sottomissione («A te m'arrendo») miri a ben altro scopo.

¹⁶ La cabaletta (*Vivace – e, Mi*) conferma la lontananza fra i personaggi. Si susseguono due strofe tra loro melodicamente differenti, ma per comprendere i rapporti di forza è necessario rivolgere l'attenzione alla ripresa (da b. 212). Qui viene infatti riproposta la melodia di Elisabetta, mentre il povero Leicester è ridotto a *perichino*, riconquistando il ruolo che gli spetta solo nella coda per concludere il duetto con l'imprescindibile conduzione parallela delle voci. Chiaro segnale di come sia la regina ad avere l'ultima parola e a poter manipolare persone e circostanze per il raggiungimento dei propri fini. In MS1836 questo duetto è trasposto un tono sotto (la cabaletta però è alzata di un semitono). Inoltre nel *cantabile* manca la contrapposizione tra Leicester ed Elisabetta, poiché quest'ultima si limita a ripetere la melodia del conte, lasciando così cadere la sostanza drammatica della situazione.

^{xxi} «volea».

^{xxii} «innocente».

PARTE SECONDA

SCENA PRIMA^{xxiii}

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

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 ami¹⁷

che ad insolita gioia il seno io schiuda?

Non vedi? ^{xxiv}Carcer mio

è il cielo aperto... Io lo vagheggio... Oh, cara

la voluttà che mi circonda!

ANNA

Il duolo

sai che ti attende in *queste*^{xxv} mura?

^{xxiii} «V¹»,.

¹⁷ n. 4 «[Scena e] cavatina Maria». La regina di Scozia è stata oggetto di tutti i discorsi condotti sino a questo punto dell'opera: odiata da Elisabetta, disprezzata da Cecil, amata da Leicester, ammirata da Talbot, ognuno ha fornito il proprio punto di vista sulla Stuarda; ora il pubblico ha finalmente la possibilità di conoscerla direttamente, ed è un incontro piuttosto scioccante. Non si presenta infatti come la donna che minaccia il trono inglese, né come l'angelo d'amore bellissimo e affascinante descritto da Leicester e da Talbot che ha scatenato la gelosia di Elisabetta. Maria è invece una ragazza giovane, che ha voglia di vivere e rimane incantata di fronte alle meraviglie della natura. Il messaggio passa innanzitutto sotto il profilo visivo. Abbandoniamo per la prima volta il palazzo di Westminster per trovarci non in una prigione ma nel «parco di Forteringa». L'ambiente chiuso, il luogo di potere lascia spazio ad una scena all'aperto caratterizzata dalla presenza di un bosco e dalla veduta sul mare. La scelta non va interpretata tanto in chiave didascalica, quanto piuttosto come specchio dello stato d'animo di Maria. È poi l'uscita in scena a dirci molto della sua personalità: la corsa, segno di gioia e spensieratezza, è connotata musicalmente attraverso le rapide terzine che contraddistinguono l'introduzione strumentale:

ESEMPIO 10 (n. 4, bb. 1-6)

Vivace
vni I

p

calando

L'indicazione agogica (*Vivace* - *c*), la tonalità maggiore (Do), le note staccate, l'orchestrazione leggera (violini primi, poi ripresi dal flauto) sono indice della condizione interiore di Maria, del desiderio di libertà, della necessità di esternare la propria felicità, ponendo in rilievo la vitalità tipica della sua giovinezza – nella tragedia di Schiller ha venticinque anni, come li aveva la vera Mary Stuart quando abdicò, nel 1567 (ma fu decapitata vent'anni dopo). Un'esuberanza incontenibile che acquisisce forza dal termine di paragone fornito dall'altro personaggio in scena. La confidente Anna non solo arriva «*più lenta*», ma le prime parole che pronuncia aprendo il recitativo sono «Allenta il piè, regina». Ancor prima che la Stuarda apra bocca, grazie alle prescrizioni sceniche e alla realizzazione musicale lo spettatore è dunque in grado di farsi un'idea piuttosto chiara del personaggio. Un'idea che troverà conferma nell'immediato prosieguo, dove Maria parla di «gioia», «cielo aperto», «voluttà». Anna le ricorda il dolore che la aspetta in carcere, piegando verso re, ma la Stuarda replica con un ottimistico Sì, lanciandosi in una dolcissima effusione lirica. Il raffronto tra questa scena e quella che precedeva la cavatina di Elisabetta non potrebbe consegnare una maggiore distanza psicologica e caratteriale tra i due personaggi. Siamo qui in un mondo scenico, musicale e poetico opposto rispetto all'autorità, alla fermezza che la regina d'Inghilterra mostrava al suo primo ingresso.

^{xxiv} Aggiunta: «Il».

^{xxv} «quelle».

MARIA

„Oh piante,
 „amiche piante! le coprite voi
 „al timido pensiero... Oh! quale incanto
 „l'universo ha per me!... Libera parmi
 „spaziare nel cielo,
 „come l'aura che spira, e riposarmi
 „nel dolce nido de' miei teneri anni.”
 Guarda: su' prati appare
 odorosetta e bella
 la famiglia de' fiori... a me sorride,
 e il zeffiro, che torna
 da' bei lidi di Francia,

„Oh piante,

ch'io gioisca mi dice
 come alla prima gioventù felice.

Oh nube! che lieve per l'aria ti aggiri,¹⁸
 tu reca il mio affetto, tu reca i sospiri
 al suolo beato che un dì mi nudrì.
 Deh! scendi cortese, mi accogli sui vanni,
 mi rendi *alla Francia*,^{xxvi} 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 affaccia¹⁹

¹⁸ Assaporando il vento che giunge dalla Francia, Maria rammenta la «prima gioventù felice» trascorsa in quella terra. Il *cantabile* (*Larghetto* – $\frac{3}{8}$, Re \flat) espande questo spunto dando luogo ad una nostalgica regressione della sua mente al ricordo di quei tempi. Un momento esclusivamente evocativo realizzato fissando tutti gli elementi della comunicazione musicale: stasi armonica, regolarità dell'accompagnamento che non cambia lungo l'intero corso del brano (archi *pizzicati*), estrema uniformità ritmica della melodia interamente costruita sul valore di croma, al più variato ricorrendo a diminuzioni.

ESEMPIO 11 (bb. 84-87)

Maria

Oh nu - be! che lie - ve per l'a - ria t'ag - gi - ri

archi pizz.

Il tutto è preparato dall'introduzione strumentale affidata a flauto e clarinetto che, secondo tecniche propriamente narrative, avverte della presenza di un pensiero nella mente di Maria, predisponendo un momento riflessivo.

^{xxvi} «a quel suolo».

¹⁹ L'isolamento interiore in cui si era chiusa Maria viene bruscamente risolto nel tempo di mezzo (*Allegro* – $\frac{6}{8}$, Si \flat) che segna il ritorno alla realtà. Si odono lontani suoni di caccia che segnalano l'arrivo della regina. Lo spazio sonoro e fisico della Stuarda disegnato sin qui viene violato dalla musica fuori scena che spazza via il mondo incantato in cui la prigioniera si era rifugiata con la sua brama vitale e i suoi ricordi:

ESEMPIO 12 (bb. 135-142)

2 trb. in Do sul palco

La delicatezza dei violini, del flauto e del clarinetto che avevano sin qui caratterizzato timbricamente il numero è rotta da questa intrusione. Donizetti qui ignora il suggerimento tragicamente ironico del libretto, secondo il quale il suono della caccia a un primo momento ricorda a Maria le cacce scozzesi (il passo, «Quai voci!... sono felice nel bel souvenir» non viene intonato).

dal colle muscoso, – poi *va baldanzoso*^{xxvii}
del rivo alle sponde: – si specchia nell'onde.
Correte veloci – quel cervo a ferir.

MARIA

Qual suono! *Quai voci! A' dolci piaceri
chi mai mi richiama degli anni primieri?
Di Scozia su' monti guidavami allora
destriero fuggente le belve a seguir.
Immagini care! Presenti l'ho ancora.
Ah! sono felice nel bel souvenir.*

ANNA

Parmi il segno^{xxviii} di caccia reale!^{xxix}
Si avvicinano i suoni... i destrieri...

CORO (*di dentro*)

La regina.

MARIA

Qual nome fatale!!!

ANNA

Chi ti opprime^{xxx} nel parco sen va.

MARIA

Nella pace del mesto riposo²⁰

vuol colpirmi di nuovo spavento.
Io la chiesi... e vederla non oso:
tal coraggio nell'alma non sento...
Resti, *ah!* resti sul trono adorata.
Il suo sguardo da me sia lontano.
Troppo, *ah!* troppo son io disprezzata:
tace in tutti per me la pietà.

ANNA

Ella giunge.

MARIA

Fuggiamo, fuggiamo:
contenersi^{xxxi} il mio core non sa.

(*Anna si allontana*)

SCENA II^a ^{xxxii}

LEICESTER e MARIA

MARIA

^{xxxiii} *No, non m'inganno! Oh cielo!*²¹

Leicester tu?

^{xxvii} «fugge scherzoso».

^{xxviii} «suono».

^{xxix} «reale! / MARIA / Si avvicinano».

^{xxx} «La tiranna».

²⁰ Nella cabaletta (*Moderato e fero* – c, Sib) Maria estrinseca il suo terrore di fronte alla prospettiva dell'incontro con Elisabetta. La linea vocale è costellata di improvvisi sbalzi verso il registro grave, sintomo del suo disagio. Interessante è la soluzione adottata nella sezione centrale del pezzo, tra esposizione e ripresa, dove viene riproposta la musica di caccia, non più affidata agli strumenti e al coro fuori scena, bensì all'orchestra in buca. Il mondo della corte non è più lontano ed esterno, ha piuttosto invaso definitivamente lo spazio sonoro di Maria che da qui in poi dovrà fare i conti in prima persona con Elisabetta. Nel complesso la cavatina di Maria è un assolo statico, in cui vengono introdotti i due aspetti della sua personalità – la gioia di vivere (recitativo e *cantabile*) e la paura generata dalla situazione in cui si trova (cabaletta) – entrambi sintomo di un'individualità non particolarmente complessa. Come vedremo oltre, però, questo è solo il punto di partenza di un'evoluzione interiore che si attuerà nei due numeri finali. MS1836 registra una diversa lezione della coda di questo brano, caratterizzata da una scrittura virtuosistica molto più spinta e dall'ampliamento dell'ambito vocale verso il grave. In questa fonte il soprano giunge a toccare il Sol₂. Probabilmente le modifiche furono apportate per valorizzare le straordinarie doti e l'eccezionale estensione della Malibran.

^{xxxi} «sostenersi».

^{xxxii} «VII^a».

^{xxxiii} «MARIA / Ah! non m'inganna la gioia?... / Leicester... sei tu? LEICESTER Qui viene / chi t'adora a spezzar le tue catene / MARIA / Libera alfin sarò dal carcer mio? / Libera... e tua per sempre? Appena il crede / l'agitato mio cor. LEICESTER Qui volge il piede / Elisabetta; al suo real decoro / di pretesto è la caccia. / Ove ti mostri a lei sommess... MARIA A lei / sommess!... LEICESTER Oggi lo dei».

²¹ «[Recitativo] dopo la cavatina Maria» (*Allegro* – c, →). Non previsto nella versione originaria dell'opera, come il duetto seguente (introdotto in occasione della *première* milanese), questo recitativo si basa su una figura di semicrome degli archi ripetuta ad altezze diverse. Da un lato è sintomo della gioia che Maria prova nell'incontra-

LEICESTER

Qui viene
chi t'adora a spezzar le tue catene.

MARIA

Libera alfin sarò? Dal carcer mio
libera? *E a te il dovrò?* Lo crede appena
l'agitato mio cor.

LEICESTER

Qui volge il piede
Elisabetta; al suo real decoro
di pretesto è la caccia.
Tu la vedrai... Ove ti mostri a lei
inchinevol, sommessata...

MARIA

Io no.

LEICESTER

Lo dei.^{xxxiii}

MARIA

^{xxxiv} *Ah no! Giammai discendere*²²
a tal viltà potrei.

LEICESTER

Se m'ami... *ah! tu lo dei.*

MARIA

Lo deggio?

LEICESTER

Il vuole amor.

segue nota 21

re l'amato, dall'altro conferisce una carica cinetica alla scena, dando peso all'ingresso di Leicester. Quando Roberto annuncia l'arrivo di Elisabetta, tutto si blocca su lunghi accordi degli archi sostenuti dal pedale inferiore di tonica. La Stuarda si deve mostrare «a lei sommessata», e ripete queste parole quasi incredula su un salto discendente di ottava sottolineato dal minaccioso accordo di settima diminuita in *fortissimo* di fagotti, corni e tromboni. Oltre a quella appena esaminata, la partitura manoscritta riporta un'altra intonazione musicale di questo recitativo con varianti testuali ulteriori, probabilmente precedente. Qui il dialogo è semplicemente punteggiato dagli accordi degli archi, che propongono un *tremolo* quando Leicester parla di Elisabetta, gettando un velo d'inquietudine sulla felicità degli amanti che si sono ritrovati.

^{xxxiv} Nella stesura originaria della *Stuarda* si passava dalla cavatina di Maria direttamente al finale centrale. Trasformando l'opera nel *Buondelmonte*, Donizetti decise di sostituire il duetto n. 3 (1.5) tra Leicester ed Elisabetta (Buondelmonte e Irene nel rifacimento) con un nuovo duetto (in realtà la musica risaliva a una ripresa di *Fausta* a Venezia, nel 1833); quando tornò su *Maria Stuarda* per Milano ripristinò il duetto originale tra Elisabetta e Leicester, affidando il brano introdotto in *Buondelmonte* a Maria e Leicester come n. 5 e posponendolo alla cavatina della primadonna. Donizetti fece sostituire le parole che compaiono nel *Buondelmonte* e inserì l'autografo del pezzo (ma coi nuovi versi trascritti da un copista) nella partitura della *Stuarda* (i numeri riportati in esponente si riferiscono alla guida): MARIA / Oh ciel! Che ascolto? Ah! Toglimi²² / a vista sì funesta. / LEICESTER / Se m'ami, deh! t'arresta. / MARIA E deggio? LEICESTER E dei sperar. // MARIA / Da tutti abbandonata²³ / 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 dei, / ell'è più 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 (con sarcasmo) / Del suo cor convinta io sono:²⁴ / 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 giammai²⁵ / della morte al fiero aspetto, / non far sì che sia costretto / a tremare pe' tuoi di. // Solo io volli, e sol cercai, / di vederti e fido e grato; / per te spero che il mio stato / non sia misero così. // LEICESTER / Sì: la fé, l'onore m'impegno; / e il mio cor che t'ama il giura. / Sorgerai dalla sventura / che ogni gloria ti rapì. // E se allor non ti offro un regno / né la destra di un sovrano, / potrò offrirti almen la mano / che le tue prigioni aprì». MS1836 è l'unica fonte musicale che riporta i versi stampati nel libretto milanese.

²² n. 5. «Duetto Leicester e Maria» (*Allegro - c, →*). Questo duetto ha scatenato un dibattito tra i commentatori sull'opportunità o meno di eseguirlo e sulla sua funzionalità drammatica. Donizetti lascia aperta la questione: in una lettera che risale a un paio d'anni dopo la 'prima', suggerisce di ometterlo (ma propone di non eseguire anche altri numeri). Il brano ha certo una sua importanza se consideriamo che si tratta del duetto d'amore, unico incontro concesso in solitudine al tenore e al soprano, e che Maria non aveva fatto alcun cenno ai sentimenti per Leicester nella sua cavatina. Bisogna comunque valutarne la portata drammatica nel contesto dell'opera. Il testo così come compare nella fonte musicale non è di pugno di Donizetti, e il libretto della *première* riporta versi ancora differenti. Ben più importante è però l'aspetto musicale. Il compositore lo introdusse da un lato per il successo che aveva riscosso nel *Buondelmonte*, dall'altro per assicurare la presenza di una situazione topica per il me-

MARIA

*Ben io comprendo a quale²³
me trascinar vorresti;
ad una mia rivale
tal onta promettesti;
ma vil non ti credea
verso chi geme e muor.
Non io, non io son rea,
regina io sono ancor.*

LEICESTER

*Ah! più di pria t'adoro...
È immenso l'amor mio:
sei sola il mio tesoro,
non infedel son io,
non curo il mondo intero...
sol bramo il tuo bel cor.
Tu sei pel mio pensiero
l'immagine d'amor.*

MARIA

Non v'ha reo che ti assomigli!²⁴

LEICESTER

Credi, credi, io te sol amo.

MARIA

E l'obbrobrio mi consigli?

LEICESTER

*Te felice e salva io bramo;
e se infine a me ti pieghi,
vivrem lieti in sen d'amor.*

MARIA

*Perché espormi a tal rossor?
Non è in me vigor cotanto²⁵
per piegarmi immanzi all'empia:
mai non fia che il voto adempia,
onde vago è il tuo pensier.
Ma se priva d'ogni orgoglio
supplicassi alfin colei,
sol per te, per te il farei,
per piegarmi al tuo voler.*

LEICESTER

*Ah! m'opprime quel vederti
tanto incerta e sì tremante:
non temer, quest'alma amante
vive sol nel tuo pensier.
Senza fasto e senza orgoglio
qui verrà chi ti fe' oppressa:
fia la grazia a te concessa,
se tu cedi al mio voler.^{xxxv}*

(Maria parte. Leicester va frettolosamente all'incontro d'Elisabetta)

segue nota 22

l'opera. Sino a questo punto l'azione è rimasta sostanzialmente bloccata, per cui l'inserimento di un ulteriore pezzo, anch'esso statico, non compromette affatto l'impostazione del lavoro. Certamente non interrompe la corsa dell'azione verso l'incontro tra le due regine, perché questo duetto è un anello in più che si somma a una serie di momenti di pura espressione affettiva e, come tale, può essere mantenuto o rimosso senza conseguenze eccessive. Praticamente non esiste tempo d'attacco. I quattro versi iniziali danno luogo ad una sorta di breve transizione che conduce dal recitativo al *cantabile*.

²³ Il *cantabile* (*Larghetto* – $\frac{6}{8}$, Reb) è uno scorcio di pura estasi, dove la sintonia che lega i personaggi, al di là delle parole (sia quelle in partitura che quelle nel libretto inscenano piuttosto una situazione conflittuale), è realizzata musicalmente dal perfetto parallelismo delle rispettive strofe che confluiscono nell'irrinunciabile *a due* basato sulla melodia principale. Tutto è sospeso, e non a caso questo brano condivide molte caratteristiche musicali con il *Larghetto* della cavatina di Maria (agogica, tempo, tonalità, andamento melodico, accompagnamento). Tuttavia non è possibile porre in relazione diretta i due pezzi proprio per le circostanze, del tutto autonome, in cui vennero composti (il duetto per *Fausta*, la cavatina per la *Maria Stuarda* napoletana). Piuttosto Donizetti adotta soluzioni simili perché gli consentono di creare il medesimo stato di sospensione. La cadenza della strofa di Maria scritta per la Malibran prevede una decisa escursione verso il grave, in linea con altri interventi di questo tipo nella sua parte (la si legge in MS1836).

²⁴ Il tempo di mezzo è alquanto breve e propone un rapido disegno degli archi che viene reiterato, determinando il carattere genericamente concitato di questa sezione.

²⁵ Il duetto termina con la tradizionale cabaletta (*Allegro vivace* – c, Reb), anch'essa, come il *cantabile*, caratterizzata da una straordinaria quadratura formale: 1. esposizione: strofa Maria (a-a'-b-a''-coda); strofa Leicester (a-a'-b-a''-coda); 2. sezione intermedia; 3. ripresa: a (M)-a' (L)-b (M)-a''-coda (a 2). Se il *Larghetto* propendeva verso il lirismo sentimentale, qui il tono è piuttosto eroico, grazie anche al ritmo puntato della melodia.

SCENA III^a XXXV

ELISABETTA, LEICESTER, CECIL, CAVALIERI, CACCIATORI,
ecc.

ELISABETTA

Che^{XXXVI} loco è questo?

LEICESTER

Forteringa.

ELISABETTA

Oh conte!²⁶

ove 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.

(*Ad un cenno di Leicester si scostano i cacciatori*)

CECIL (*piano ad Elisabetta*)

Vedi, regina,
come l'Anglia ti adora. Ah! tu lo sai
qual capo ella ti chiede.

ELISABETTA (*a Cecil*)

Taci.

LEICESTER (*piano ad Elisabetta*)

Deh! ti rammenta
che a dar conforto alla dolente vita
di 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 IV^a XXXVII

MARIA *condotta da* TALBO, ANNA, e *detti*

TALBO (*di dentro*)

Vieni.

MARIA

Deh!^{XXXVIII} lascia... al mio
asil mi riconduci.

TUTTI

Eccola.

MARIA (*ad Anna*)

Oh Dio!

(*Breve silenzio. Gli attori restano gli uni dirimpetto
agli altri*)

XXXV «VIII^a».

XXXVI «Qual».

²⁶ n. 6. «Finale dell'atto primo» (*Moderato - c, →*). Questo titolo fa riferimento alla suddivisione dell'opera in due atti, ma anche nella divisione in quattro parti, secondo le convenzioni del tempo, si definisce come finale centrale, luogo formale e drammatico che riunisce i personaggi principali e il coro, e che mette in scena il conflitto tra le diverse posizioni di cui essi sono espressione. In *Maria Stuarda* manca il coro che solitamente introduce il numero e si comincia, invece, con un recitativo. La scelta è coerente con l'impostazione generale dell'opera dove si fa un uso molto parco delle masse (che Elisabetta chiede qui a Leicester di allontanare), per concentrarsi sull'interiorità dei personaggi. Nel recitativo vengono ripresi i punti di vista dei personaggi già ampiamente esposti sin qui: Leicester prega Elisabetta di intervenire a vantaggio di Maria – Cecil, al contrario, ne chiede la condanna in nome del popolo inglese. Dal canto suo la regina soffre di fronte alle continue intercessioni di Roberto in favore della rivale, e in due momenti lo rivela la linea vocale discendente: «A qual per te discendo sacrificio!» (giù fino al Re₃), e «(Io l'abborro!... Ei non fa che rammentarla)», ennesimo scatto d'ira trattenuta sul quale il registro grave è raggiunto col funesto salto di settima diminuita (giù fino al Do₃). Giunge Maria, annunciata fuori scena da Talbot e da una figura movimentata di archi e fagotto. L'attenzione confluisce subito su di lei. Tutti all'unisono esclamano «Eccola» e la piena orchestra sottolinea il passo tramite accordi con scansione giambica e il *rullo* dei timpani. A questo punto ci aspetteremmo il tempo d'attacco con il suo *coup de théâtre* che dovrebbe determinare l'avvio del concertato. Questa è, tuttavia, un'opera giocata sull'interiorità, un dramma d'idee, sicché non sono necessari un evento o un annuncio inaspettati provenienti dall'esterno: per far scattare il concertato è sufficiente l'ingresso di Maria.

XXXVII «IX^a».

XXXVIII Aggiunta: «Mi».

ELISABETTA

(È sempre la stessa:²⁷
 superba, orgogliosa,
 coll'alma fastosa
 m'inspira furor...
 Ma tace: sta oppressa
 da giusto terror.)

LEICESTER

(La misera ha impressi
 in volto gli affanni,
 né gli astri tiranni
 si placano ancor.
 Salvarla potessi
 da tanto dolor.)

CECIL

(Vendetta repressa
 scoppiare ^{xxxix}già sento,
 né in tale ^{xxxix}cimento
 mi palpita il cor.
 Fia vittima oppressa
 di eterno dolor.)

MARIA

(Sul viso sta impressa
 di quella ^{xl}spietata

*la rabbia sfrenata,
 l'ingiusto^{xl} livor.*
 Quest'anima è oppressa
 da crudo *timor*.^{xli})

TALBO

(Almeno tacesse
 nel seno reale
 quell'ira fatale,
 quel cieco *livor*,^{xlii}
 che barbaro oppresse
 un giglio d'amor.)

ANNA

(Nell'anima ho impressa
 la tema funesta:
 oh quale si appresta
 cimento a quel cor!
 Ciel! ^{xliii}salva l'oppressa
 da nuovo *rancor*.^{xliii})

LEICESTER (ad Elisabetta)

Deh! l'accogli.

ELISABETTA (a Leicester)

Sfuggirla vorrei.²⁸

TALBO (a Maria)

Non sottrarti.

²⁷ Il concertato (*Larghetto* – $\frac{3}{4}$, Sib) è il tipico pezzo di stupore, nel quale tutti i personaggi rimangono attoniti, quasi pietrificati, mentre nulla accade. La didascalia, sia nel libretto sia in partitura, è in tal senso eloquente: «Breve silenzio. Gli attori restano gli uni dirimpetto agli altri». Stasi temporale (l'istante è breve e viene dilatato seguendo le convenzioni), stasi fisica (i cantanti sono immobili), stasi dell'azione (tutti rimangono in silenzio, né modificano il proprio pensiero sulla situazione), stasi musicale (manca persino il diffusissimo cambio di modo tra il solo iniziale, qui a Elisabetta e poi ripreso da Maria, e l'ensemble). Le strofe poetiche mostrano certamente gli atteggiamenti contrastanti dei personaggi, ma la musica li traduce in un unico afflato di sbigottimento che coinvolge tutti allo stesso modo. Sicché Donizetti dà indubbiamente rilievo al fatto che Elisabetta e Maria si incontrino per la prima volta, affidando loro l'avvio del concertato; tuttavia le due regine svolgono le rispettive strofe, sistemate in successione, sulla medesima melodia evitando qualsiasi forma di conflitto musicale. La seconda parte del sestetto vede l'intervento di tutte le voci e presenta una scrittura più lirica. In questa sezione Maria ed Elisabetta procedono addirittura parallelamente a distanza di terza. L'architettura è puramente musicale, giocata com'è sui continui rimandi tra registro medio (Anna e Leicester) e registro acuto (le due regine), mentre i bassi forniscono il sostegno armonico con il loro procedere arpeggiato.

^{xxxix} «mi sento, / nel fiero».

^{xl} «tiranna / l'atroce condanna, / il fiero».

^{xli} «dolor».

^{xlii} «furor».

^{xliii} «togli l'oppressa / da tanto dolor».

²⁸ L'avvio del tempo di mezzo (*Allegro* – c, Re) è drammaticamente lento. Vengono di nuovo ribadite le posizioni dei singoli personaggi (recitativo) e la situazione rimane ancora in sospeso. Maria rompe gli indugi e con un *parlante* (Re) lancia il suo appello ad Elisabetta chiedendo perdono. La risposta negativa della regina attraversa

MARIA (*a Talbo*)

L'abisso ho vicino.

ELISABETTA (*a Leicester*)

Troppo altera.

LEICESTER (*ad Elisabetta*)

Da un crudo destino
avvilita dinanzi ti sta.

(*Maria va ad inginocchiarsi ai piedi di Elisabetta*)

MARIA

Morta al mondo, ah! 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!
Deh! solleva un'infelice
che riposa nel tuo cor.

ELISABETTA

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

LEICESTER, ANNA, TALBO

*Il suo fato sia sicuro:
mi commove il suo rancor.*

CECIL (*piano ad Elisabetta*)

Non dar^{XIV} fé, te ne scongiuro,
a quel labbro mentitor.

MARIA

(Sofferenza.)^{XV} A me sì 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,
ai rimorsi tuoi funesti,^{XVI}
ed all'ombra invendicata
del marito che perdesti;^{XVII}
al tuo braccio... all'empio core,
che tra' vezzi dell'amore
sol delitti e tradimenti,
solo insidie macchinò.

MARIA (*a Leicester, fremendo*)

Ah Roberto!

segue nota 28

un recitativo caratterizzato dall'ampiezza dell'eloquio (note ribattute, salti discendenti di quinta, sesta e ottava). Elisabetta accusa la nemica di tradimenti e di delitti, mentre viene rilanciato il *parlante*, dando pari peso alle due contendenti. L'accusa di Elisabetta non ha effetto immediato e sfocia in un momento in cui tutti provano a contenersi per evitare reazioni impulsive. In particolare Leicester tenta di confortare l'amata chiedendole di non perdere la speranza, dimostrando nuovamente la sua incomprendimento degli eventi. Ce lo conferma la musica che devia verso il modo minore e propone reiteratamente un'oscura cellula basata sul cupo intervallo di terza diminuita che dalla sezione grave dell'orchestra (fagotti, trombone, violoncelli e contrabbasso) passa a mo' di eco a violini primi, oboi e clarinetto. Di più: le parole di Leicester fanno infuriare Elisabetta che questa volta abbandona l'atteggiamento autoritario per lasciarsi andare al sarcasmo («ironica», annota Donizetti). Senza mezzi termini insulta la rivale mentre la linea vocale assume un andamento libero per piccoli intervalli (il movimento è per lo più per gradi congiunti e in un ambito ristretto), l'orchestra tace o si limita a *pizzicati* degli archi in modo che le parole possano essere ben comprese. Una scrittura che esula dal registro espressivo cui Elisabetta ci aveva abituati e che per questo risalta, dando peso ancor maggiore alla sua ingiuria.

ESEMPIO 13 (n. 6, bb. 225-228)

Elisabetta
a piacere
ironica
Do- v'è mai d'a- mor_ l'in- can - to, e quel vol - to va - go tan - to?

^{XIV} «Poca».

^{XV} Aggiunta: «E».

^{XVI} «al tuo talamo tradito».

^{XVII} «di quel misero marito».

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!
 Parla, o conte.^{xlviii}

LEICESTER

(E che dirò?)

ELISABETTA (*a Leicester*)

Ov'è mai di amor l'incanto,
 e quel volto *amabil*^{xlix} tanto?
 Se a lodarlo ognun si accese
 a favori un premio rese;
 ma sul capo di Stuarda
 onta eterna ripiombò.

MARIA (*irrompendo*)

Quale insulto! Oh ria beffarda!

TALBO, LEICESTER, ANNA (*a Maria*)

Che favelli! Taci.

MARIA

No.

Di Bolena *oscura* figlia²⁹
 parli tu di disonore?
 E chi mai ti rassomiglia?

xlviii «Tu Roberto?».

xlix «vago».

¹ L'invettiva di Maria fu ovviamente uno dei passi più colpiti dalla censura. La partitura autografa riporta le seguenti parole: «Figlia impura di Bolena / parli tu di disonore? / Meretrice indegna oscena, / in te cada il mio rosore... / profanato è il soglio inglese, / vil bastarda, dal tuo piè». Parole che Donizetti, probabilmente in seguito ai divieti, dovette sostituire con quelle che appaiono nel libretto per la prima milanese, dove «donna vile» figura come versione edulcorata di «vil bastarda». A quanto pare, Maria Malibran cantò le parole censurate (in proposito si veda l'introduzione).

²⁹ La ripresa del *parlante* (→ la) conduce alla terribile reazione della Stuarda. È questo il momento più celebre dell'opera, passato alla storia per le inaudite parole. Qui è Maria a proporsi in modo autoritario, rivolgendosi a Elisabetta da pari a pari. Adotta infatti il tono perentorio di solito riservato alla sua nemica: intonazione recitativa, note ribattute, salti d'ottava e di quinta, solenni accordi a piena orchestra puntellati dai timpani, *tremoli* degli archi che instaurano uno stato di tensione:

ESEMPIO 14 (bb. 255-270)

Maria
rall. a piacere

Fi - glia im-pu-ra di Bo - le - na par - li tu di di-so - no - re? Me-re-
 tri-ce in-de-gna o - sce - na, in te ca-da il mio ros-so-re... pro - fa-
 na - to è il so-glio in - gle - se vil ba-star - da, dal tuo
 piè.

L'affronto non è solo nella crudezza delle parole rivolte ad Elisabetta, ma anche, e forse soprattutto, nel fatto di essersi rialzata al suo rango. Questa sezione, vero cuore drammatico dell'azione, è estremamente complessa. Sotto il profilo formale è costruita sull'addizione delle strofe delle due antagoniste – entrambe precedute da una sor-

In te cada il mio rossore.
 Profanato è il soglio inglese,
donna vile, dal tuo piè.^L

*Ma quel vel che ti difese
 fia rimosso un dì per me.*

TUTTI (*fuori d'Elisabetta e Maria*)
 Quali accenti! Ella delira.

ELISABETTA
 Guardie! Olà.

(*Cecil si scosta un momento, dopo ritorna accompagnato dalle guardie, che circondano Maria*)

TUTTI (*fuori d'Elisabetta e Maria*)
^{L1}Perduta ella è.

ELISABETTA
 Va', preparati *fremente^{LII}* ³⁰
 a soffrir l'estremo fato:
 sul tuo *sangue^{LIII}* abbinato
 la vergogna io spargerò.

Nella scure che ti aspetta
 troverai la mia vendetta.

(*Alle guardie*)

Trascinate la furente
 che se stessa condannò.

CECIL

Sull'audace il ciel possente
 la vendetta ormai segnò.

(*Elisabetta parte velocemente: Cecil la segue*)

MARIA

Grazie, o ciel! Alfin respiro.
 Da' miei sguardi ell'è fuggita:
 al mio piè restò avvilita,
 la sua luce si oscurò.

Or guidatemi alla morte:
 sfiderò l'*estrema^{LIV}* sorte.
 Di trionfo un sol *momento^{LV}*
 ogni affanno compensò.

LEICESTER

Ti ho perduta,^{LVI} o sconsigliata,
 quando salva ti bramai,
 quando fido a te tornai
 l'*empia folgore scoppiò.^{LVII}*

*Nel tuo volto io già vivea,
 de' tuoi sguardi mi pascea.
 Ah! fu l'ombra del contento,
 né mai più la rivedrò.*

segue nota 29

ta di recitativo –, sullo sfondo della medesima melodia orchestrale che trascina verso le rispettive invettive, fondamentalmente due lunghe e tremende 'parole sceniche'. All'inizio vengono fissate le posizioni delle rivali – Maria cerca di riabilitarsi ed Elisabetta prova ad insultarla per provocare una reazione che le fornirebbe la motivazione per condannarla – che si presentano così come assolute protagoniste della scena. Il maldestro intervento di Leicester provoca poi lo scontro vero e proprio.

^{L1} Aggiunta: «Giusto ciel!».

^{LII} «furente».

³⁰ La tensione accumulata nel tempo di mezzo non può che scaricarsi nella *stretta* (*Allegro vivace – c, Re*). Qui Donizetti mantiene separati i due gruppi che si fronteggiano. Comincia Elisabetta con un *solo* che esprime tutto il suo furore. Ad essa si aggiunge poi Cecil che ne punteggia la melodia sui tempi forti della battuta. Quindi ha avvio un quartetto che vede impegnati la Stuarda e i suoi sostenitori (Leicester, Talbot, Anna) su una melodia differente. Nella sezione centrale interviene il coro (impegnato per la prima volta in questo finale) che va ad aggiungersi ai solisti nella ripresa. La ripresa non è tuttavia completa poiché rilancia solo la melodia di Maria e compagni ai quali si uniscono anche Elisabetta e Cecil. La *stretta* sarà riutilizzata da Donizetti nell'atto terzo della *Favorite* («Grâce, ô roi! Pour son offense»), secondo brano di *Stuarda* riciclato in quell'opera dopo «Doux zéphyr, sois-lui fidèle» (nota 2).

^{LIII} «capo».

^{LIV} «avversa».

^{LV} «istante».

^{LVI} «Ah! ti perdo».

^{LVII} «il destin ci fulminò».

TALBO, ANNA

Qual orrore!^{LVIII} *Oh sventurata!*
 tu offendesti Elisabetta...
fia tremenda^{LIX} *la vendetta*
che all'offesa destinò.
Ma gemente più di un core
fia per te, pel tuo dolore.
 Ah! qual dai, qual dai tormento
 a chi salva ti bramò!

TALBO, LEICESTER, ANNA

Ti ha perduta un sol momento
che di sdegno il cor tentò.

MARIA

Di trionfo un sol momento
ogni affanno compensò.

SOLDATI

Taci... vieni... *trema,*^{LX} *trema:*
 ogni speme *a te mancò;*^{LXI}
 del supplizio l'onta estrema
 la regina a te serbò.

FINE DELLA PARTE SECONDA

^{LVIII} «Quali accenti».

^{LIX} «forse, ah forse».

^{LX} «incauta».

^{LXI} «s'eclissò».

PARTE TERZA^{LXII}

SCENA PRIMA

Galleria come nella prima parte.^{LXIII}

La REGINA sedendo ad un tavolino sul quale è un foglio, e CECIL in piedi

CECIL

E pensi? E tardi? E vive³¹
chi ti sprezzò? Chi contro te raguna
Europa tutta, e la tua sacra vita
minacciò tante volte?

ELISABETTA

Alla tua voce

sento piombarmi al core
tutto il poter del mio deriso onore.
Ma... oh Dio! chi mi assicura
da ingiuste accuse?

CECIL

Il cielo, e 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'invola...

CECIL

Né di turbarti ancora
cessa se vive.

ELISABETTA (*con impeto*)

Ho risoluto... mora.

(*Prende la penna per segnare il foglio: poi si arresta indecisa, e si alza*)

Quella vita a me funesta³²
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.

LXII «ATTO SECONDO».

^{LXIII} In partitura, e nel libretto autografo, questa scena è ambientata negli «*Appartamenti di Elisabetta in Westminster*». Alla Scala probabilmente si recuperò la scena della parte prima per ridurre le spese di allestimento.

³¹ n. 7. «[Scena e terzetto]» (*Andante – c, Do*). La parte terza (atto secondo in partitura) si apre mostrando Elisabetta nuovamente intenta a meditare sulla sorte che attende la Stuarda. L'immagine pensierosa della regina è affidata ad una cellula su ritmo puntato che attraversa le diverse sezioni orchestrali presentando impasti timbrici di volta in volta differenti (contrabbassi e viole, violini secondi e fagotto, violini primi e clarinetto, violoncelli e oboe ecc.). Questa figura caratterizza l'intera introduzione strumentale e torna più volte nel corso del recitativo. Cecil vuole convincere la regina a firmare la condanna e, dopo vari tentativi di fronte ai quali Elisabetta si mostra dubbiosa, gioca la carta dell'insulto che Maria le ha arrecato nell'incontro a Forteringa. Inizialmente la regina tenta di scacciare quel pensiero («Ah! taci...» (*Allegro*), ascesa della linea vocale per terze, e *picchettati* degli archi), ma, presa coscienza dell'oltraggio subito (salto d'ottava discendente), il suo pensiero accelera verso la condanna (la figura iniziale ricompare con maggiore frequenza e timbricamente più densa: Donizetti annota «*affrettando*»). Decide infatti di firmare la sentenza, ma di nuovo si arresta.

³² Anche il tempo d'attacco è dominato dai dubbi di Elisabetta, espressi nella lunga strofa iniziale dal piglio cabalettistico (*Allegro – c, Mi♭*). Sullo stesso sostegno orchestrale si sviluppa altresì la risposta di Cecil. Giunge Leicester, il duetto evolve in terzetto ed Elisabetta decide di firmare (su una frase degli archi spezzata da un accordo a piena orchestra). Leicester è incredulo, ma Elisabetta lapidaria replica: «Sì! La sentenza, o traditor...». Le parole sono pronunciate su un terribile accordo di settima diminuita (svolto anche melodicamente nella linea vocale), in *fortissimo*, a piena orchestra, con tanto di *rullo* di timpani: ad esso si contrappone immediatamente un lunghissimo *Lab₂* dell'oboe che, nella sua purezza, diviene simbolo dell'innocenza di chi deve subire la condanna.

CECIL

Ah! perché così improvviso
 agitato è il tuo pensiero?
 Non temer che *mai* diviso
 sia da te l'onor primiero.
 Degli accenti proferiti,
 degli oltraggi non puniti,
 ogn'inglese in quest'istante^{LXIV}
 ti vorrebbe vendicar.
 Segna il foglio^{LXV} *ch'hai dinante:*
fia viltade il^{LXV} perdonar.

ELISABETTA

Sì.

SCENA II^aLEICESTER, *e detti*

LEICESTER

Regina!

*(Elisabetta vedendo Leicester segna rapidamente il
 foglio; e lo dà a Cecil)*

ELISABETTA *(indifferente)*

A lei si affretti
 il supplizio.

LEICESTER

Oh ciel! Quai detti!...

(Vedendo il foglio)

Forse quella?

CECIL

È la sentenza.

ELISABETTA

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

LEICESTER

E l'innocenza
 tu condanni!

ELISABETTA *(severa)*

E parli ancor?

LEICESTER

Deh! per pietà sospendi³³
 l'estremo colpo almeno:
 a' prieghi miei *ti rendi*,^{LXVI}
 o scaglialo al mio seno:
 niun ti può costringere,
 libero è il tuo voler.

CECIL *(piano ad Elisabetta)*

Non ascoltar l'indegno
 or che già salva sei:
 per chi ti ardeva il regno
 più palpitar non dei.
 Il dì che all'empia è l'ultimo,
 di pace è il dì 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

Di una sorella, o barbara,³⁴
 la morte hai tu segnato!

ELISABETTA

E spettator ti voglio
 dell'ultimo suo fato:
(Insultandolo)

LXIV «questi istanti».

LXV «che i regnanti / tel sapranno ».

³³ Momento di sospensione, il *cantabile* (*Larghetto* – §, Reb) sussume le posizioni già note dei personaggi. Indicazione agogica, tonalità e tipo di scrittura (orchestra che si limita ad un leggero accompagnamento, linea vocale in primo piano, melodia che fa per lo più uso di gradi congiunti, direzione del tema, prima ascendente e poi discendente) richiamano le sezioni corrispondenti della cavatina di Maria e del duetto Leicester-Maria.

LXVI «t'arrendi».

³⁴ Il tempo di mezzo è alquanto rapido, come rapida è la progressione ascendente che fornisce il supporto strumentale. Elisabetta costringe Leicester ad assistere all'esecuzione della sua amata e ne fissa il momento: al terzo sparo del cannone.

sì, *perderai*^{LXVII} l'amante
dopo il fatale istante
che il bellico metallo
tre volte scoppierà.

LEICESTER

E vuoi ch'io vegga?

ELISABETTA

Taci.^{LXVIII}

LEICESTER

È morta ogni pietà.

ELISABETTA

Vanne, indegno: *ti leggo nel*^{LXIX} volto³⁵
il terrore che in seno ti piomba,
al tuo affetto prepara la tomba
quando spenta Stuarda sarà.

LEICESTER

Vado, vado: *ti appare sul*^{LXX} volto
che deliri, che avvampi di sdegno.
Un conforto, un amico, un sostegno
nel mio core la misera avrà.

CECIL

Ah regina! serena il tuo volto,
alla pace, alla *gloria già torni*:^{LXXI}
questo, ah! questo il più bello dei giorni
pel tuo soglio, per l'Anglia sarà.

(Partono)

SCENA III^a

ELISABETTA *sola*

„Ho già deciso... e l'abborrito nome
„dell'audace rivale
„fia nel passato in breve... altro non temo;
„era colei la furia eccitatrice
„de' miei disastri, e già sconfitta cade.
„Imene più non bramo
„stringer col franco re; la mia grandezza
„sorge potente senza alcun sostegno,
„or che sicura sul mio trono io regno.”

FINE DELLA PARTE TERZA

^{LXVII} «dovrà perir».

^{LXVIII} «Taciti».

^{LXIX} «t'appare sul».

³⁵ Ennesima sfuriata di Elisabetta, l'ultima sezione del terzetto (*Vivace - c.*, *Mib*) si accosta drammaticamente e musicalmente ad altri momenti simili, come le cabalette della sua cavatina nell'introduzione e del duetto con Leicester. Niente di nuovo. Il conte finalmente prova a reagire con una linea melodica ascendente e cromatica, ma ormai è tardi. Cecil domina la parte centrale del pezzo e si aggiunge agli altri due nella ripresa. Nel libretto milanese, il terzetto è seguito da un recitativo virgolato e, dunque, non intonato. Serve a chiudere la questione delle nozze tra Elisabetta e il re di Francia. Ora che la sovrana ha condannato la Stuarda, tiene saldamente il potere nelle proprie mani per cui non ha più necessità di appoggi esterni. Il tema è del tutto secondario, perciò Donizetti non lo sfrutta.

^{LXX} «leggo nel».

^{LXXI} «gioia ritorni».

PARTE QUARTA

MARIA *sola*

La perfida insultarmi³⁶

^{LXXIII}volea nel mio sepolcro, e l'onta *intera*

su lei ricadde... Oh vile! E non son io

la figlia di Tudorri? *E qual trionfo*

SCENA PRIMA^{LXXII}

*Appartamenti di Maria Stuarda nel castello di For-
teringa.*

LXXII «III^a».

³⁶ n. 8. «[Scena e] duetto» (*Andantino* – c, Do). A questo punto dell'intreccio, Donizetti dà un saggio della sua capacità di sfruttare l'organizzazione del tempo come potente mezzo drammatico. Osservando l'azione a ritroso se ne percepisce la qualità statica, tenendo conto del fatto che la condanna di Maria è determinata fin dal numero introduttivo e viene continuamente procrastinata, determinando una sorta di cortocircuito dell'azione. Nessuno dei personaggi rivela poi uno sviluppo psicologico, Maria esclusa, ed è particolarmente significativo il ruolo marginale del tenore, che rimane solo l'amante di Maria. Dal canto suo Elisabetta furiosa era nella cabaletta della sua cavatina e furiosa rimane in quella del terzetto precedente. La stasi si traduce formalmente nella brevità delle sezioni cinetiche dei numeri: tempo d'attacco, talora assente, e tempo di mezzo, spesso semplice ponte tra *cantabile* e cabaletta, con l'importante eccezione del finale centrale, ininfluente tuttavia sul corso dell'azione; le sezioni liriche (*cantabili* e cabalette) sono poi momenti esclusivamente votati all'espressione degli affetti, temporalmente dilatati. La situazione cambia negli ultimi due numeri dell'opera, dove il fattore tempo illumina inesorabilmente la redenzione di Maria e la sua accettazione della morte. Nel momento in cui Elisabetta firma finalmente la condanna, l'azione vera e propria dovrebbe dirsi conclusa, ma proprio il contrasto tra la gestione del tempo nei primi sette numeri rispetto agli ultimi due enfatizza l'evoluzione psicologica di Maria, sancendo con essa il vero senso drammatico dell'opera. Questo percorso ha avvio nel recitativo del duetto e in particolare quando la Stuarda tratteggia gli orrori che alberga nella sua anima («delle mie colpe lo squallido fantasma»). Qui Donizetti lascia il recitativo in favore di un andamento melodico più slanciato, benché teso, mentre la tonalità cupa (mi^b), i *tremoli* di seconda minore degli archi, e soprattutto i lugubri accordi dei tromboni, traducono sonoramente il terribile racconto:

ESEMPIO 15a (n. 8, bb. 125-128)

Maria

del - le mie col - pe lo squal - li - do ____ fan -

v.ni pizz.
p

v.le e ve.

ta - sma fra il

Trbn.

^{LXXIII} Aggiunta: «anche».

spera ottener da me, che non la copra
d'infamia eterna? E^{LXXIV} Leicester... Forse
l'ira della tiranna a lui sovrasta.
LXXV Di tutti, ah! son la sventurata io sola.^{LXXV}

SCENA II^a LXXVI

CECIL, TALBO, e detta

MARIA (a Cecil)

Che vuoi?

CECIL

Di tristo incarco

io vengo esecutor... È questo il foglio
che de' tuoi giorni omai l'ultimo segna.

MARIA

Così nell'Inghilterra

vien giudicata una regina? A morte
perché dannar tre vittime? Spiranti

fra i tormenti più atroci
strappar loro dal seno ingiuste accuse?
Oh iniqui! E i finti scritti...

CECIL

Il regno...

MARIA

Basta.

Vanne: Talbo rimanti.

CECIL

Brami un sacro ministro che ti guidi
nel cammin della^{LXXVII} morte?

MARIA

Io lo ricuso.

Sarò, qual fui, straniera
a voi di culto.

CECIL (*partendo*)

(Ancor superba e fiera!)

segue nota 36

La narrazione evolve in visione quando Maria crede di vedere il cadavere di Rizzio, e il canto si fa frammentario, quasi l'orrore della visione le troncasse le parole in gola. Qui Donizetti annota «*senza tempo*», perché la Stuarda non è più in grado di controllarsi. La tonalità torna al modo maggiore e il *tremolo* degli archi fa ora perno su una sola nota, perché resta solo da contemplare la follia di una donna.

ESEMPIO 15b (bb. 138-141)

Maria Recitativo
senza tempo fuori di sé

d'Ar - ri - go... Tal - bo, la ve - di tu... del gio - vin Ric - cio ec - co l'e - san - gue

archi *fp*

trbn. *f*

spo - glià...

Il primo passo del cammino intrapreso da Maria sta nella capacità di raccontare i propri fantasmi e, dunque, di prendere coscienza della loro esistenza; il secondo di evocarli per poi affrontarli.

LXXIV «Ma».

LXXV «Ah! son di tutti la sventura io sola...».

LXXVI «IV^a».

LXXVII «cammino di».

SCENA III^a LXXVIII

TALBO e MARIA

MARIA

Oh mio buon Talbo!

TALBO

Io chiesi
grazia ad Elisabetta di vederti
pria dell'ora di sangue.

MARIA

„Ah! sì, conforta,^{LXXIX}
„togli quest'alma all'abbandono estremo.

TALBO

„E pur con fermo aspetto
„quell'avviso feral da te fu accolto.

MARIA

„Ah Talbo! il cor non mi leggeesti in volto:
„ei *ne* tremava...” E Leicester?

TALBO

Debbe
venirne spettator del tuo destino.
La regina l'impone...

MARIA

Oh l'infelice!
A qual serbato fia
doloroso castigo!! „Ei che possente
„in mezzo allo splendor che l'abbagliava
„i mali miei compiansi.” E la tiranna
esulterà... Né ancora
piomba l'ultrice folgore?

TALBO

Che parli?^{LXXX}

MARIA

Tolta alla Scozia, al trono, ed al mio culto,
presso colei volli un asil di pace,
ed un carcer trovai... *Sol mi restava
solo Roberto da quel dì che il cielo
fu muto a' miei sospiri!*

TALBO

Che favelli?^{LXXXI}

MARIA

Ah no, Talbo, giammai... delle mie colpe
lo squallido fantasma
fra il cielo e me sempre si *pone*,^{LXXXII} e i sonni
agli estinti rompendo, dal sepolcro
evoca la sanguigna ombra d'Arrigo...
„e i giovanili errori,
„come aerei vapori, io veggo errarmi
„muti, muti d'intorno e spaventarmi.”
Talbo, *l'*^{LXXXIII} vedi tu? Del giovin^{LXXXIV} Rizzio
scorgi^{LXXXIV} l'esangue spoglia? *E Botuello...*

TALBO

Ahimè! Deh! 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.

TALBO

Parla.

MARIA

Un amico in te ritrovo almeno!

LXXVIII «V^a».

LXXIX I versi seguenti, pur essendo virgolati nel libretto, sono stati intonati.

LXXX «Deh, taci!».

LXXXI Aggiunta: «Non ti concesse Iddio sollievo ai mali?».

LXXXII «pose».

LXXXIII «la».

LXXXIV «Riccio / ecco». Davide Rizzio (o Riccio) fu un musico di origine piemontese, divenuto segretario particolare di Maria Stuart e ucciso in un complotto davanti agli occhi di lei (1566). Il riferimento cassato a Botuello va a James Hepburn conte di Bothwell, terzo marito di Maria, morto pazzo in carcere nel 1578. «L'ombra d'Arrigo», pochi versi sopra, allude invece a Henry Stuart, Lord Darnley, cugino e secondo marito di Maria, del cui assassinio (1567) furono accusati Bothwell e la stessa Stuarda.

Quando di luce rosea³⁷
 il giorno a me splendea,
 quando fra liete immagini
 quest'anima godea,
 amor mi fe' colpevole,
 mi aprì l'abisso amor.
 Al dolce suo sorridere
non fu il mio cor più forte.^{LXXXV}
 Arrigo! Arrigo misero
 per me soggiacque a morte;
 ma la sua voce lugubre
 mi piomba in mezzo al cor.
 Ombra adirata! placati,
 in sen la morte io sento.
 Ti bastin le mie lagrime,
 ti basti il mio tormento.^{LXXXVI}
 Perdona ai lunghi gemiti,
 e *invoca*^{LXXXVII} il ciel per me.

TALBO

Da Dio perdono ogni anima
 implorerà per te.
 Un'altra colpa a piangere³⁸
 ancor ti resta...

MARIA

E quale?

TALBO

Noto non ti era^{LXXXVIII} Babington?

MARIA

Taci: fu error fatale.

TALBO

Pensa ben che un Dio possente
 è dei falli *il* punitore,
 che al suo sguardo onniveggente
 mal si 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, tel giura un cor che langue,
 che da Dio chiede pietà.

TALBO, MARIA

Ah! risplenda sul tuo/*mio* sangue
 l'oscurata verità.

TALBO

Lascia contenta al carcere³⁹
la tua dolente^{LXXXIX} vita,
 andrai conversa in angelo
 al Dio consolator.

³⁷ Il *cantabile* (*Larghetto* – c, sol-Sol) è in realtà un'aria per Maria, cui Talbot si aggiunge solo in conclusione. In questa sezione la Stuarda ritrova la pace con se stessa in relazione all'assassinio del marito. Il racconto della prima parte è in tonalità minore, ma quando Maria si rivolge direttamente all'anima della vittima («Ombra adirata! placati») vira al modo maggiore. Il segnale è chiarissimo: la protagonista conquista la serenità, dopo essere passata attraverso il rimpianto e il dolore. Insieme alla tonalità cambia anche la scrittura vocale: da spianata diviene fiorita, un'evoluzione che si riverbererà sul prosieguo dell'opera.

^{LXXXV} «odiava il mio consorte».

^{LXXXVI} In partitura compare la didascalia «(*cade in ginocchio*)» omessa nel libretto milanese per motivi di censura; alla fine del brano Talbot avrebbe dovuto rialzare Maria, in segno di elevazione spirituale.

^{LXXXVII} «prega».

³⁸ Il tempo di mezzo è un ulteriore passo del cammino di riabilitazione intrapreso da Maria che, riscattata l'uccisione del marito, chiarisce ora la vicenda della congiura di Babington, di cui si dichiara innocente: Donizetti sottolinea questo processo facendole ripetere per ben tre volte l'invocazione a Dio dei versi finali.

^{LXXXVIII} «Unita eri a». Il complotto di Sir Anthony Babington si prefiggeva di uccidere Elisabetta e sostituirla sul trono con Maria, e fu la causa che spinse la regina d'Inghilterra a processare e condannare a morte quella di Scozia.

³⁹ La cabaletta (*Moderato* – c, Sol) sancisce l'assoluzione concessa da Talbot, che attacca la prima strofa. Interessante però è ancora una volta l'azione svolta dalla musica su Maria, la cui vocalità diviene sempre più fiorita, dando seguito al processo avviato nella seconda parte del *cantabile*:

^{LXXXIX} «quest'affannosa».

E nel più puro giubilo
l'anima tua rapita,
si scorderà dei palpiti
dell'agitato cor.^{XC}

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)

SCENA IV^a XCI

Sala nel castello che mette agli appartamenti di Maria. Gran porta chiusa in fondo. Notte.

CORO di familiari di MARIA

CORO I

Vedeste?

II

Vedemmo...

I

Qual^{XCII} truce apparato!⁴⁰

Un^{XCIII} ceppo, la scure.

II

La funebre sala.

TUTTI

E il popol *festante*^{XCIV} vicino alla scala
del palco fatale... Che vista! Che orror!

I

La vittima attende lo stuolo malnato.

segue nota 39

ESEMPIO 16 (bb. 309-313)

Maria

p

lor, nel - Pul - ti - mo do - lor

Una voce più impalpabile e meno vincolata a parole concrete è indice della progressiva purificazione spirituale del personaggio.

^{XC} «ch'hanno agitato il cor».

^{XCI} «V!».

^{XCII} «Oh».

⁴⁰ n. 9. «Ultima scena». L'ultimo quadro, una sala del castello di Forteringa situata fra gli appartamenti di Maria e la scala che porta alla sala dell'esecuzione, inizia con un coro di lamento dei «familiari» di Maria (*Maestoso* – e, mi-Mi). L'introduzione strumentale fissa una tinta religiosa tramite la scrittura a corale e l'orchestrazione di colore organistico (corni, trombe, tromboni, fagotto e timpani). S'avvia quindi una marcia funebre caratterizzata da noti emblemi sonori – ritmo anapestico ai timpani e semitono discendente, simboli di morte e pianto (violoncello solo, poi flauto e clarinetto, infine voci). Il momento dell'esecuzione di Maria viene diffusamente evocato nel corso dell'opera, ma il primo riferimento preciso compare nel tempo di mezzo del terzetto n. 7 quando Elisabetta fissa l'ora: («dopo il fatale istante / che il bellico metallo / tre volte scoppierà»). La marcia funebre è un'altra tappa di avvicinamento all'ora della morte. Il progressivo sviluppo psicologico di Maria, di per sé temporalmente orientato, è punteggiato da una serie di elementi «esterni» che segnano lo scorrere del tempo in direzione dell'istante fatale, rafforzando l'impressione di un processo proiettato in avanti. Il coro termina con un'apertura al modo maggiore («Ma d'una regina»), sintomo di una sorta di fiducia nel giudizio della storia dopo le immagini cupe della prima parte.

^{XCIII} «II».

^{XCIV} «fremente».

II
La vittima regia. Oh instabile sorte!
TUTTI
Ma d'una regina la barbara morte
all'Anglia fia sempre d'infamia e rossor.

SCENA V^a ^{xcv}

ANNA, *e detti*

CORO

Anna.

ANNA

Qui più sommessi favellate.⁴¹

CORO

La misera dov'è?

ANNA

Mesta, abbattuta,
ella si avanza. Deh! col vostro duolo
non aggravate il suo rancor.

CORO

Tacciamo.

SCENA VI^a ^{xcvi}

MARIA *vestita di nero*, e TALBO

MARIA

Io vi rivedo alfin.

CORO

Noi ti perdiamo!

MARIA

Vita miglior godrò. „Solo vorrei
„che voi serbaste in cor viva memoria
„di chi vi amò.

CORO

Sarà l'immagine tua
„sempre scolpita in noi.”

MARIA

Contenta io volo
all'amplesso di Dio... ma voi fuggite
questa terra d'affanno.

„Nel franco suolo troverete asilo
„presso il cortese fratel mio... Felici
„tutti vi bramo... Ah! vieni,
„o mia diletta Rosemunda, al seno!
„Prendi: di amore in pegno
„aureo monil ti dono... E tu, Geltrude,
„serba il mio anello... Voi
„una mia rimembranza anco otterrete.”

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... Agli occhi miei
farai lugubre benda allor che spenti
saran per sempre al giorno...
(*Le dà il fazzoletto*)

Ma voi piangete ancor? Meco vi unite,
miei fidi, e al ciel clemente
l'estrema prece alziam devota e ardente.
(*S'inginocchia, e tutti con lei*)

TUTTI

Deh! tu di un'umile⁴²
preghiera il suono
odi, o benefico
Dio di pietà.

^{xcv} «VII^a».

⁴¹ Nel recitativo Maria incontra i suoi congiunti per l'estremo addio. Altro passo obbligato, dopo la marcia funebre, del rito del martirio. L'approssimarsi della condannata è messo in rilievo da una dolce melodia del clarinetto, strumento già utilizzato in funzione solistica nel duetto precedente: anche le scelte timbriche sembrano segnare le successive tappe del processo intrapreso dalla protagonista.

^{xcvi} «VIII^a».

⁴² La sequenza conclusiva dell'opera è costruita come una 'gran scena', cioè un'aria con due movimenti lenti, il primo dei quali è una preghiera con ampi interventi del coro che, rispettando la retorica di questo repertorio e aggiungendo un suggestivo richiamo alle origini scozzesi di Maria, è interamente sostenuta dall'arpa (*Andante comodo* - $\frac{3}{4}$, Mi \flat). Dopo essersi riappacificata con se stessa grazie al colloquio con Talbot nel duetto precedente, la protagonista si rivolge ora direttamente a Dio per l'assoluzione. Prosegue qui l'ascesa volta a raggiungere il distac-

All'ombra accogliami
del tuo perdono,
altro ricovero
ell'all'alma^{xcvii} non ha.

MARIA (*si alza*)
È vano il pianto,
il ciel m'aita.

CORO
Scorda l'incanto
della tua vita.

MARIA
Tolta al dolore,
tolta agli affanni,
d'eterno amore
mi pascerò.

CORO
Distendi un velo

su' corsi affanni
benigno il cielo
ti perdonò.

(*Si ode nel castello il primo sparo del cannone*)

TUTTI
Oh colpo!!

SCENA VII^a ^{xcviii}

Si apre la porta in fondo, e lascia vedere una scala discendente, alla di cui vetta sono le guardie.

CECIL, *viene dalla scala, e detti*

CECIL
È già vicino⁴³
del tuo morir l'istante. Elisabetta
vuol che sia paga ogni tua brama... Parla.

segue nota 42

co dalle passioni umane espressa in partitura attraverso l'utilizzo di emblemi musicali che trasmettono un senso di purezza. Nella parte centrale del brano, mentre i legni e le voci femminili del coro ripropongono il tema della preghiera, la Stuarda sostiene per ben nove battute un Sol₄ raddoppiato all'ottava inferiore dal violoncello solo, simbolo di nitore: scelte timbriche che conferiscono al momento una connotazione eterea:

ESEMPIO 17 (n. 9, bb. 202-211)

Maria

Ah

Anna e Coro Donne

tol-ta al do-lo-re, tol-ta a-gli af-fan-ni, be-ni-gno il

Cie-lo ti per-do-nò

Si consideri poi che la preghiera è musica di scena, che si svolge dunque in tempo reale. La redenzione di Maria è sempre messa in relazione con lo scorrere inesorabile del tempo che conduce verso l'esecuzione. E infatti anche in questa preghiera figurano tanto il ritmo anapestico dei timpani, quanto il semitono dolente del «vano pianto» (b. 196); ricompare inoltre il clarinetto che raddoppia la melodia all'inizio del brano.

^{xcvii} «il cor».

^{xcviii} «IX^a».

⁴³ Il tempo che passa caratterizza anche il breve recitativo che porta al secondo *adagio* di questa 'gran scena'. Qui infatti si ode il primo colpo di cannone preannunciato da Elisabetta nel terzetto, connotato immediatamente da Cecil («È già vicino / del tuo morir l'istante»).

MARIA

Da lei tanta pietà non *aspettai*.^{XCIX}
Lieve favor ti chieggo. Anna i miei passi
al palco scorga, „ed il sospiro estremo
„dal mio voli al suo petto.”

CORO

Io gelo.

ANNA

Io tremo.

CECIL

Ella verrà.

MARIA

Se ascolta
hai la prece primiera, altra ne ascolta:

Di un cor che more reca il perdono⁴⁴
a chi mi 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 col sangue cancellerò.

CORO

Scure tiranna! *tronchi*^C una vita
che di dolcezza ci ricolmò.

CECIL

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

SCENA ULTIMA

LEICESTER *e detti, poi sceriffi*LEICESTER (*dal fondo*)*Ah!*TALBO (*a Maria*)

Giunge il conte.

MARIA

A qual ei viene⁴⁵

lugubre scena.

LEICESTER (*a Maria*)

Io ti rivedo

perduta... oppressa da ingiuste pene...
vicina a morte.

MARIA (*a Leicester*)

Frena il dolor.

Addio per sempre.

CECIL

Si avanza l'ora.

^{XCIX} «isperai».

⁴⁴ Con il *cantabile* (*Larghetto* – e, fa-Fa) Maria compie un altro passo importante. Il perdono nei confronti di Elisabetta sancisce la sua tranquillità interiore dolorosamente raggiunta. I segnali musicali sono noti: modulazione all'omologo maggiore e passaggio al canto fiorito che caratterizza uno spirito ormai libero da ogni vincolo corporeo:

ESEMPIO 18 (bb. 334-339)

Maria

can-cel-le - rò, can - cel - le - rò,

can - cel - le - rò

La sezione in maggiore è identica anche nella versione di questo *cantabile* trasmessa da MS1836 e probabilmente eseguita alla Scala. Differente è invece la prima parte, non tanto per il carattere, quanto per l'andamento melodico che nello spartito propone un disegno ascendente, laddove nella partitura la direzione era opposta.

^C «tronca».

⁴⁵ Giunge Leicester, che assume come sempre un atteggiamento inopportuno rispetto al contesto. Il clima di pacificazione instaurato dallo sviluppo psicologico di Maria viene infatti bruscamente troncato dal *parlante* del conte, basato su una melodia slanciata che sa di odio e di vendetta. Leicester arriva quasi allo scontro fisico con Cecil che cerca di allontanarlo. Intanto il tempo continua a scorrere. Cecil per due volte dice: «avanza l'ora»; poi incalza: «è l'ora». Il secondo colpo di cannone gli dà ragione.

LEICESTER

Ah! ch'io non posso lasciarti ancora.
(A Cecil che vuole allontanarlo da Maria le di cui ginocchia egli abbraccia)

Scostati, o vile.

MARIA (a Leicester)

Taci.

LEICESTER (sorgendo)

Tremate

iniqui tutti *che la immolate.*

TALBO^{CI}

Te stesso perdi.

LEICESTER

Temete un Dio

dell'innocenza vendicator!

(Scoppio di cannone. Viene lo sceriffo, e gli uffiziali che circondano Maria)

TUTTI (meno Maria e Cecil)

Ah! che non posso *nel*^{CI} sangue mio
spegnere il cieco vostro furor!

(Cecil fa cenno a Maria d'incamminarsi. Ella si volge a Leicester che, facendo forza a se stesso, le si avvicina. Maria si appoggia al di lui braccio)

MARIA (a Leicester)

Ah! se un giorno da queste ritorte⁴⁶

il tuo braccio *salvarmi*^{CI} dovea,

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 di un Dio punitor.

CECIL

Or dell'Anglia la pace è sicura

la nemica del regno già muor.

^{CI}(Maria parte fra i sceriffi. Anna la segue)^{CI}

CORO

Quali accenti! Qual *fiere*^{CV} sventura!

Infelice!... Innocente^{CVI} ella muor!

FINE

^{CI} «MARIA».

^{CI} «COL».

⁴⁶ La redenzione di Maria si conclude con la completa accettazione della morte suggellata dalla cabaletta conclusiva (*Maestoso* – e, si-Re). Il processo è tutto nell'alternanza dei piani tonali. Il brano inizia in si (segno che la tragedia si sta per compiere), ma la terza frase apre a Re in coincidenza di versi dal contenuto significativo: «E il mio sangue innocente versato / plachi l'ira del cielo sdegnato». La ripresa non ricomincia in si, ma in Si: Donizetti evita un ritorno alla mestizia iniziale che avrebbe significato un'involuzione drammatica, perché la Stuarda può ora affrontare il martirio con serenità. Il nuovo passaggio a Re conferma in via definitiva il compimento del percorso intrapreso dalla protagonista. L'opera termina sul terzo colpo di cannone in coincidenza della coda strumentale. *Maria Stuarda* è opera completamente giocata sull'interiorità. Fino al termine della parte terza in sostanza nulla accade, tutto è fermo. Le scelte musicali degli ultimi due numeri (duetto Maria-Talbot e scena finale) consentono al contrario di mettere in luce la progressiva evoluzione della protagonista che alla fine ci appare lontanissima dal ritratto che aveva consegnato la sua cavatina. Uno sviluppo che si colloca in un flusso temporale orientato percepibile nei successivi stadi toccati da Maria e grazie ai segnali esterni che ne sanciscono lo scorrere. Proprio il contrasto tra prima e seconda parte dell'opera pone in luce il messaggio drammatico del lavoro. Alessandro Manzoni lo aveva colto nella *Maria Stuarda* di Schiller, ma la sua intuizione calza perfettamente anche alla partitura donizettiana. Lo scrittore nota come «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; [...] lo spettacolo di questa donna che vediamo avvicinarsi di momento in momento ad una morte certa, ecc., sia commoventissimo» (ALESSANDRO MANZONI, *Scritti letterari*, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, Milano, Mondadori, 1991, p. 8).

^{CI} «involarmi».

^{CI} In partitura «(3° sparo di cannone. Maria parte fra gli sceriffi. Anna la segue)».

^{CV} «truce».

^{CVI} «Innocente!... Infamata».



Gennaro d'Aloisio, *Il Teatro di San Carlo*. Olio su tela. Napoli, Museo Nazionale di San Martino. Il maggior teatro napoletano ospitò le prime donizettiane di *Alfredo il Grande*, *Elvida*, *Gabriella di Vergy*, *L'esule di Roma*, *Il paria*, *Elisabetta al Castello di Kenilworth*, *Il diluvio universale*, *Imelda de' Lambertazzi*, *Francesca di Foix*, *Fausta*, *Sancia di Castiglia*, *Buondelmonte*, *Lucia di Lammermoor*, *L'assedio di Calais*, *Roberto Devereux*, *Poliuto* (preceduto all'Opéra di Parigi dalla versione francese, *Les martyrs*), *Caterina Cornaro*.

L'orchestra

Ottavino	4 Corni
2 Flauti	2 Trombe
2 Oboi	3 Tromboni
2 Clarinetti	
2 Fagotti	Timpani
Arpa	Grancassa
Violini I	
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Sul palco

2 Trombe

Nella *Maria Stuarda* Donizetti ricorre all'organico tipico dell'orchestra operistica di primo Ottocento. Segnaliamo comunque che la sinfonia aggiunta per Milano (Scala, 1835) prevede anche la presenza del cimbasso, e una più nutrita sezione delle percussioni (a timpani e grancassa si aggiungono triangolo, tamburo e piatti).

L'arpa è impiegata, secondo le consuetudini di questo repertorio, in occasione della preghiera (IV.6/II.8, n. 9), cui conferisce inoltre una connotazione 'scozzese'. Altrettanto diffuso nella produzione dell'epoca è l'utilizzo di strumenti sul palco (in questo caso due trombe da suonarsi fuori scena) per suggerire effetti realistici – qui i «*Suoni di caccia lontani*» nel tempo di mezzo della cavatina di Maria (II.1/I.6, n. 4). I tromboni conferiscono un colore lugubre che sottolinea situazioni drammatiche o passi testuali particolarmente significativi (di cui tratta la guida all'opera, in particolare la breve scena di follia di Maria, IV.3/II.5, cfr. nota 36).

Molti sono gli strumenti utilizzati in funzione concertante o solistica. Fra essi spetta un rilevante ruolo drammatico al clarinetto nei due numeri conclusivi: più precisamente nel recitativo del duetto Maria-Talbot e nel recitativo, nella preghiera e nel *can-*



Adolfo Hohenstein (1854-1928), copertina di *Gaetano Donizetti*, numero unico pubblicato in occasione del centenario della nascita, Bergamo, Off^{ne} Ist^o d'arti grafiche, 1897.

tabile della scena finale. Lo strumento accompagna il percorso di redenzione compiuto da Maria. D'altra parte la sua importanza è evidente sin dal preludio, nel quale si contrappone ai blocchi accordali della piena orchestra.

Le voci

The image displays a musical score for the opera *Maria Stuarda*, showing six vocal parts. From top to bottom, the parts are: Maria (Soprano), Elisabetta (Soprano), Leicester (Tenor), Talbot (Bass), Cecil (Bass), and Anna (Soprano). Each part consists of a single line of music with a treble clef for the sopranos and a bass clef for the tenors and basses. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some slurs and accents. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

Quando Donizetti si accinge a comporre *Maria Stuarda* si sta attuando un passaggio importante nella distribuzione delle parti vocali di un'opera. Si abbandona via via la presenza di due primedonne, erede della vecchia tradizione dei castrati, in favore di una compagnia 'alla moderna' che prevede tre ruoli principali: soprano, tenore e baritono o basso. Negli anni Trenta le due tendenze ancora convivono. Celebri esempi della prima soluzione sono *Anna Bolena* e *Norma*; per quanto riguarda la seconda possibilità possiamo citare *Lucia di Lammermoor*. *Maria Stuarda* si colloca certamente sul primo versante. Tuttavia la costellazione dei personaggi di questo lavoro è assolutamente peculiare nel peso assegnato a ciascuno di essi.

I due bassi hanno una funzione di supporto: Talbot nei confronti della coppia Leicester-Stuarda e Cecil nei confronti di Elisabetta. Talbot assume una certa importanza quando fa da spalla a Maria nel duetto n. 8. Qui assurge al ruolo di rappresentante della fede cattolica, acquisendo quasi i contorni di una figura religiosa. La scrittura vocale insiste su note ribattute e su valori larghi conferendo al personaggio un tono di austerità e di rigore morale che ben si conciliano con la sua funzione drammatica, benché egli non abbia alcun incarico ecclesiastico, essendo semplicemente un nobile di corte: potere della musica e dell'approccio drammaturgico. Cecil, invece, è il nefasto consigliere di Elisabetta che lungo l'intero arco della vicenda si adopera affinché Maria venga condannata. Entrambe le voci presentano le caratteristiche del basso cantante, poiché toccano le regioni gravi della tessitura, ma devono anche essere in grado di intonare acuti potenti. Si sta andando in direzione di quello che sarà il baritono verdiano.

Ciò che più stupisce in questo lavoro è probabilmente la marginalità del tenore, non solo ritratto con una personalità alquanto sbiadita, ma addirittura privato del numero solistico. Non ha altra funzione che quella di amante di Maria, in grado di scatenare la furente gelosia di Elisabetta. In altre parole esiste solo in relazione ai due personaggi femminili, senza raggiungere un'individualità propria. Segnale eloquente

è l'ambito piuttosto ristretto che Donizetti gli assegna, per lo più compreso nell'ottava Sol₂-Sol₃.

Conseguenza di tutto ciò è che i due soprani vengono a configurarsi come protagoniste assolute. Non è un caso che le uniche arie siano destinate a loro (una a Elisabetta e due a Maria). È dunque innanzitutto sul conflitto tra queste due grandi personalità che Donizetti e il suo librettista puntano per suscitare interesse. Proprio la vocalità di Maria, che diviene più fiorita ed eterea nei numeri conclusivi, è mezzo sfruttato in chiave drammatica per dare risalto al processo di espiazione. L'ambito vocale del personaggio è particolarmente ampio e sviluppato verso il grave, in special modo nella versione approntata per la Malibran. Chiaro segnale di come le caratteristiche dell'interprete condizionassero le scelte compositive.

Se il ruolo di Maria è per lo più caratterizzato da un procedere melodico per note congiunte o per salti di limitata ampiezza, la scrittura di Elisabetta è spesso nervosa, fatta di improvvisi sbalzi, a denotarne l'animo inquieto e adirato. Tuttavia la divergenza tra i personaggi non risiede tanto nella vocalità (entrambi fanno sfoggio sia del canto spianato sia di quello fiorito), quanto nel trattamento drammatico che restituisce la stasi psicologica di Elisabetta, mentre fa di Maria una figura in evoluzione.

Maria Stuarda in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Dopo il successo milanese di *Anna Bolena* nel 1830, la fama di Gaetano Donizetti (1797-1848) era ormai consolidata in tutta Italia. Nel marzo 1834, dopo un'assenza di sedici mesi, il compositore bergamasco tornava a Napoli con tre incarichi di prestigio: la nomina a «maestro di contrappunto e composizione del Real Collegio di musica» con lo stipendio di quattrocento ducati al mese, la commissione per un gala reale in luglio e la composizione di un'opera seria per il Teatro di San Carlo.

Per quest'ultimo compito, Donizetti scelse un soggetto tragico, la *Maria Stuart* di Schiller (Weimar, 1800), particolarmente apprezzato dai romantici più avvertiti. La scelta di un soggetto schilleriano, sull'esempio del *Guillaume Tell* rossiniano (1829), suggerisce un interesse specifico del compositore in vista del proprio lancio internazionale. In effetti, alla fine di quello stesso 1834 Donizetti si sarebbe recato a lavorare a Parigi, dove lo aveva invitato Rossini, da tempo residente nella capitale francese.

In quegli anni *Maria Stuarda* circolava per i palcoscenici della penisola grazie alla compagnia di Gustavo Modena, nella traduzione italiana di Andrea Maffei (1829). Non potendo disporre del grande librettista Felice Romani, irritato nei suoi confronti e in procinto di cambiare attività, Donizetti ricorse a un esordiente di appena diciassette anni, lo studente di legge calabrese Giuseppe Bardari, in seguito mai più attivo per le scene liriche. L'inesperienza del giovane collaboratore favorì il diretto coinvolgimento del compositore nella stesura del testo, e la «tragedia lirica» che ne derivò è dal punto di vista drammatico uno dei libretti più vivi del teatro donizettiano.

Il 19 luglio 1834 l'opera era già pronta e Donizetti iniziò le prove pur non avendo ancora ricevuto l'approvazione della censura. Ai primi di settembre, nella prima prova con l'orchestra, Giuseppina Ronzi De Begnis interpretò l'invettiva di Maria (che chiama la rivale «meretrice» e «vil bastarda», in quanto figlia di Anna Bolena) contro Elisabetta, Anna Delsere, in modo così realistico da causare l'ira della collega, che le balzò addosso. Ne nacque una rissa che fece scandalo e il re, dietro sollecitazione della moglie Maria Cristina – lontana discendente di Maria Stuarda – o per una generalizzata avversione nei confronti di violenze e fatti di sangue, ne proibì la rappresentazione. Il librettista Pietro Salatino, già collaboratore di Donizetti, ebbe allora il compito di scrivere un libretto completamente diverso tratto dalle *Istorie fiorentine* di Machiavelli, cui il compositore adattò gran parte della musica composta per *Maria Stuarda*: il lavoro andò così in scena a Napoli il 18 ottobre 1834 sotto il titolo di *Buondelmonte*.

Maria Malibran, informata delle polemiche, si entusiasmò del soggetto di *Maria Stuarda* e insistette per interpretare personalmente l'opera alla Scala. Dopo una revisione del libretto, probabilmente ad opera del poeta scaligero Calisto Bassi che realizzò alcune modifiche volute dalla censura, il dramma, articolato in quattro parti (al contrario della partitura manoscritta, divisa in due atti), approdò a Milano con il suo vero titolo il 30 dicembre 1835. Tuttavia la Malibran volse deliberatamente ignorare i cambiamenti concordati con la censura, e lo spettacolo fu proibito

dalle autorità dopo sei repliche, fatto del tutto eccezionale una volta iniziato il ciclo di rappresentazioni.

Il libretto si basa sulla vicenda, storicamente accertata, di Maria Stuart (1542-1587), proclamata regina di Scozia a pochi giorni dalla nascita, la quale ebbe tre mariti, il re di Francia Francesco II, il cugino Henry Darnley, capo della fazione cattolica scozzese, e il conte di Bothwell, probabile responsabile dell'assassinio dello stesso Darnley. Maria ebbe anche un figlio, Giacomo I, destinato a diventare re d'Inghilterra e a riportare temporaneamente il cattolicesimo nel regno inglese. Accusata di numerose cospirazioni per ottenere il trono d'Inghilterra (a cui poteva ambire essendo pronipote di Enrico VIII), nel 1587 fu condannata alla decapitazione da Elisabetta.

La trasposizione degli ultimi eventi biografici della regina di Scozia prevista dal libretto è però incentrata più sui rapporti e gli influssi psicologici reciproci dei personaggi che sugli eventi politici. La realizzazione donizettiana prevede una triade di personaggi costituita da due prime donne e un tenore, schema antiquato erede della tradizione settecentesca dei castrati, ancora distante dal modello paradigmatico ottocentesco basato su una prima donna, un tenore e un baritono. Le due protagoniste sono però sottilmente differenziate sul piano musicale, Maria attraverso un'espansione melodica per gradi congiunti, Elisabetta con escursioni intervallari più ampie e ritmicamente più incisive. Alla fin fine le due figure regali, la donna sofferente di amore inappagato (Elisabetta) e quella capace di suscitare affetto e ammirazione (Maria), sembrano illustrare facce diverse di una medesima realtà femminile, accomunate dalla sconfitta nelle aspirazioni più care.

Il libretto è ricco di pezzi costruiti e collocati in ossequio alle convenzioni, come l'introduzione con coro ad apertura di sipario o la preghiera della protagonista, preceduta da un 'inno di morte', verso la fine dell'opera. Tuttavia tali pezzi si alternano a forme di notevole originalità, tra cui svetta il finale dell'atto primo (parte seconda nel libretto). Esso fu concepito da Donizetti come un organismo ampiamente strutturato (*Larghetto*, tempo di mezzo e stretta conclusiva). La peculiare dilatazione operata dal compositore nella parte centrale (il tempo di mezzo, dove le regine si insultano), a scapito dei settori lirici, relativamente più brevi, dimostra il suo interesse, inteso e aggiornato, per l'immediatezza drammatica e per l'approfondimento introspettivo. Proprio l'aderenza continua ai trapassi psicologici, capaci di suggerire scelte drammatico-musicali inedite, fa sì che il tempo di mezzo acquisisca una perfetta autonomia formale. L'autore dell'*Elisir d'amore* (1832), di *Lucia di Lammermoor* (1835), *Linda di Chamounix* (1842) e *Don Pasquale* (1843), impresse anche a questo lavoro il contrassegno stilistico più tipico della sua arte, che Fedele D'Amico definì come «un drammatismo acceso molto oltre i suoi motivi apparenti (e perciò così carico di divenire storico)». A più di un secolo dalla prima rappresentazione *Maria Stuarda* riacquistò lo spicco che meritava grazie a un revival a Bergamo nel 1958 e da allora è stata più volte riproposta sui maggiori palcoscenici internazionali.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Anno 1587. A Westminster dame e cavalieri accolgono festosamente la regina Elisabetta I, chiesta in sposa dal re di Francia, ma segretamente innamorata del conte di Leicester. Approfittando della festa, il conte Talbot impetra la grazia per Maria Stuarda, già regina di Scozia, cattolica, ora detenuta nel castello di Fotheringhay. Lord Cecil, al contrario, incoraggia la regina a decapitare Maria, ostacolo alla stabilità del regno. All'arrivo di Leicester, Elisabetta cerca di metterlo alla prova, ma ottiene solo indifferenza: egli è infatti innamorato della Stuarda. Rimasto solo con Leicester, Talbot gli consegna un ritratto e una lettera in cui Maria gli chiede aiuto. Ritorna Elisabetta e impone a Leicester di consegnarle il foglio: quando si rende conto che l'uomo tenta di aiutare la sua rivale, la regina asseconda la sua richiesta: andrà a trovare la regina di Scozia.

Nel castello di Fotheringhay, Maria rievoca la propria infanzia assieme alla nutrice Anna ed esprime la propria nostalgia per la Francia, dov'è cresciuta. Giunge Leicester, che la informa dell'imminente arrivo di Elisabetta. Egli è convinto che la regina d'Inghilterra, impietosita dalla sua triste situazione, intenda aiutarla. Le due donne si incontrano: Elisabetta ricorda a Maria le sue infedeltà e la morte sospetta del marito Enrico, quest'ultima la insulta, rinfacciandole la nascita adulterina (era figlia di Anna Bolena, seconda moglie di Enrico VIII). Le sue parole incaute cancellano ogni ipotesi di riconciliazione.

ATTO SECONDO

Nei suoi appartamenti, Elisabetta è incerta sul da farsi. Cecil preme per la condanna a morte, che la regina firma quando vede sopraggiungere Leicester. Le sue proteste accendono ulteriormente la sua gelosia.

A Fotheringhay, mentre Maria ricorda la nobiltà regale delle sue origini e teme per il suo padano Leicester, Cecil giunge per trasmetterle l'ordine regale. Con fermezza Maria reputa illegale la condanna a morte, e rifiuta il confessore protestante che Cecil le offre. Rimasto solo con la regina, Talbot ascolta le sue confessioni sui delitti in cui fu coinvolta. Maria si rasserena, ed è pronta ad affrontare la morte. La nutrice Anna, Talbot e Leicester si raccolgono commossi per vedere Maria un'ultima volta. Maria appare vestita a lutto e implora perdono per tutti i suoi nemici: circondata dalle guardie e accompagnata da Anna, si avvia al supplizio.



Annina (Anna) Delsere. Oltre che Elisabetta nelle prove napoletane di *Maria Stuarda* del 1834, la Delsere (Del Sere, Delserre) fu per Donizetti la prima Irene (*Buondelmonte*) e la prima Leonora (*Rosmonda d'Inghilterra*); partecipò inoltre alle prime di *Beatrice di Tenda* (Agnese) di Bellini e di *Ivanhoe* (Editha) di Pacini.



Giuseppina Ronzi De Begnis, raffigurata nei panni di Anna Bolena. Maria Stuarda nelle prove napoletane del 1834 e nella ripresa veneziana del 1840, la Ronzi De Begnis (1800-1853) partecipò alle prime donizettiane di *Fausta*, *Sancia di Castiglia*, *Gemma di Vergy*, *Buondelmonte* (Bianca), *Roberto Devereux* (Elisabetta); partecipò anche alle prime degli *Elvezi* (Idalide) e di *Fernando duca di Valenza* (Imelda) di Pacini; di *Zaira* ed *Elena da Fel-tre* di Mercadante; di *Marsa* di Coccia.

Argument

PREMIER ACTE

1587. Au palais de Westminster, dames et chevaliers accueillent joyeusement la reine Élisabeth, qui vient de recevoir une proposition de mariage du roi de France, mais est secrètement amoureuse du comte de Leicester. Le comte Talbot saisit l'occasion de la fête pour demander la grâce pour Marie Stuart, l'ancienne reine catholique d'Écosse, qui est maintenant emprisonnée au château de Fotheringhay. Lord Cecil, par contre, exhorte la reine à faire décapiter Marie, car elle fait obstacle à la stabilité du royaume. À l'arrivée de Leicester, Élisabeth essaye de le mettre à l'épreuve, mais ne trouve que de l'indifférence: il est épris de Marie, en fait. Lorsqu'il reste seul avec Leicester, Talbot lui confie un portrait et une lettre de la part de Marie, où elle lui demande son aide. Élisabeth revient et enjoint à Leicester de lui montrer la lettre. Elle comprend qu'il cherche à aider sa rivale, mais consent à la voir.

Au château de Fotheringhay, Marie évoque son enfance avec sa nourrice, Anna, et exprime sa nostalgie pour la France, le pays où elle a été élevée. Leicester survient et lui communique l'arrivée imminente d'Élisabeth; il est convaincu que la reine d'Angleterre, touchée par la triste situation de sa cousine, a l'intention de l'aider. Finalement les deux femmes se rencontrent: mais lorsqu'Élisabeth rappelle à Marie son infidélité et la mort douteuse de son mari Henri, celle-ci l'insulte, en la traitant de bâtarde (Élisabeth était la fille d'Anne Boleyn, la deuxième femme d'Henri VIII). Ces mots inconsidérés rendent impossible toute réconciliation et scellent son sort.

DEUXIÈME ACTE

Dans ses appartements, Élisabeth hésite encore. Cecil insiste pour la condamnation à mort, que la reine signe, poussée par la jalousie, à l'arrivée de Leicester, qui proteste en faveur de Marie.

À Fotheringhay, tandis que Marie évoque ses origines royales et exprime ses appréhensions pour son défenseur, Leicester, Cecil vient l'informer de la sentence. Marie dit fermement qu'elle tient sa condamnation pour illégale et refuse le confesseur anglican que Cecil lui offre. C'est Talbot qui, resté seul avec l'ancienne reine, reçoit ses confessions à propos des délits où elle fut impliquée. Marie se rassérène: maintenant elle est prête à affronter la mort. La nourrice Anna, Talbot et Leicester, émus, attendent de la voir pour la dernière fois. Marie paraît en habit de deuil et pardonne tous ses ennemis; puis elle s'achemine vers l'échafaud, entourée des gardes et accompagnée par Anna.

Synopsis

ACT ONE

1587. At Westminster courtiers are excitedly awaiting Queen Elizabeth I, whom the King of France has asked to marry but she is actually secretly in love with the Count of Leicester. Taking advantage of the celebrations, Count Talbot urges clemency for Mary Stuart, the former queen of Scotland and Catholic, now imprisoned in Fotheringhay Castle. Lord Cecil, on the other hand, is urging the Queen to have Mary beheaded since she poses a risk to the stability of the kingdom. When Leicester arrives, Elizabeth tries to put him to the test, but his only reaction is one of indifference – indeed, he is in love with Mary Stuart. Once he is alone with Leicester, Talbot gives him a portrait and letter in which Mary is asking him for help. Elizabeth returns and makes Leicester give her the sheet of paper. When she realizes that he is trying to help her rival, the Queen gives in to his request – that she should go and meet the Queen of Scotland.

In Fotheringhay Castle, Mary is reminiscing about her childhood with her wet nurse Anna and expresses her longing for France where she grew up. Leicester arrives, informing her of Elizabeth's imminent arrival. He is convinced that the Queen of England now feels pity for the terrible situation she is in and intends to help her. The two women meet – Elizabeth reminds Mary of her infidelity and the suspicious death of her husband Henry. Mary insults her, throwing her illegitimacy in her face (she was Anne Boleyn's daughter, Henry VIII's second wife). Her hasty words make any reconciliation impossible.

ACT TWO

Elizabeth is in her apartments, unable to make up her mind what she should do. Cecil is pushing for the death sentence, which the Queen then signs when Leicester arrives because his protests just make her even more jealous.

While Mary is remembering her regal origins at Fotheringhay and is fearful for the life of her champion, Leicester, Cecil arrives to inform her of the Queen's sentence. Mary insists the death sentence is illegal and refuses the services of the Protestant priest offered by Cecil. Once he is alone with the Queen, Talbot listens to her confessions of all the crimes she was involved in. Mary calms down and is ready to face death. Her wet nurse, Anna, Talbot and Leicester gather to see Mary for the last time. She appears dressed in mourning and implores forgiveness for all her enemies – Surrounded by guards and accompanied by Anna, she gets ready for her execution.

Handlung

ERSTER AKT

1587. In Westminster wird Königin Elisabeth I. festlich von ihren Hofdamen und Rittern in Empfang genommen. Der König von Frankreich hat um ihre Hand angehalten, aber insgeheim liebt sie den Grafen Leicester. Graf Talbot nutzt das Fest, um bei der Königin die Begnadigung Maria Stuarts zu erwirken. Seit ihrer Absetzung wird die katholische Königin von Schottland auf Schloss Fotheringhay festgehalten. Lord Cecil hingegen will die Königin zu Marias Hinrichtung überreden, da sie seiner Meinung nach eine Gefahr für die Stabilität des Königreichs darstellt. Als Leicester eintrifft, versucht Elisabeth, ihn auf die Probe zu stellen, erntet jedoch lediglich Gleichgültigkeit: er hat sich nämlich in die Stuart verliebt. Als Talbot mit Leicester alleine ist, übergibt er ihm ein Porträt und ein Hilfesuch Marias. Elisabeth kehrt zurück und befiehlt Leicester, ihm das Schreiben auszuhändigen: als sie begreift, dass er versucht, ihre Rivalin zu unterstützen, gibt sie seiner Bitte nach: sie ist zu einem Treffen mit der schottischen Königin bereit.

Auf Schloss Fotheringhay schwelgt Maria gemeinsam mit ihrer Amme Anna in Kindheitserinnerungen; dabei gesteht sie auch ihr Heimweh nach Frankreich, wo sie aufgewachsen ist. Leicester trifft ein und kündigt den unmittelbar bevorstehenden Besuch Elisabeths an. Er ist fest überzeugt, dass die englische Königin Mitleid für Maria empfinden und ihr helfen wird. Es kommt zu einem Treffen der beiden Königinnen: Elisabeth bezichtigt Maria der Untreue und erinnert sie an die verdächtigen Todesumstände ihres Gatten Heinrich. Maria antwortet ihrerseits mit einer Beleidigung: als Tochter Anne Boleyns, der zweiten Frau Heinrichs VIII., sei Elisabeth nicht einmal von standesgemäßer Geburt. Mit diesen unvorsichtigen Worten schwinden die letzten Hoffnungen auf eine Versöhnung.



Cate Blanchett, Elisabetta nel film *Elizabeth: The Golden Age* di Shekhar Kapur (2007).

ZWEITER AKT

Elisabeth sinnt in ihren Gemächern über ihr weiteres Vorgehen nach. Cecil legt ihr Marias Todesurteil vor, das sie bei Leicesters Eintreffen auch unterzeichnet. Durch Leicesters Proteste sieht sie sich in ihrer Eifersucht nur bestärkt.

Während Maria auf Fotheringhay über ihre königliche Abkunft nachdenkt und sich um ihren Beschützer Leicester sorgt, trifft Cecil ein und übergibt ihr den Befehl der Königin. Maria wehrt sich vehement gegen das aus ihrer Sicht illegale Urteil und lehnt den von Cecil angebotenen protestantischen Beichtvater ab. Als Talbot alleine mit der Königin zurückbleibt, beichtet sie ihm die Verbrechen, in die sie verwickelt war. Maria empfindet die Beichte als Erleichterung und ist bereit zu sterben. Ihre Amme Anna, Talbot und Leicester versammeln sich ergriffen, um Maria noch ein letztes Mal zu sehen. Maria hat Trauerkleidung angelegt und bittet um Vergebung für ihre Feinde: dann führen sie die Wachen in Begleitung Annas zur Richtstätte.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

La reputazione di Donizetti ha subito nel corso dei due secoli passati alterni rovesci di fortuna. Negli ultimi anni della sua attività le opere del musicista bergamasco, complice anche la prematura scomparsa del rivale Bellini che in più di un'occasione aveva mostrato di detestare la musica del collega, avevano conquistato i teatri di tutta Europa, rimpiazzando poco alla volta i titoli rossiniani. Accompagnata dall'invidia e dalla malcelata ostilità di numerose personalità artistiche del tempo (oltre al già menzionato Bellini citiamo almeno Berlioz e Schumann), la fama del compositore raggiunse presto anche i principali centri di potere, che gli tributarono riconoscimenti e incarichi di raro prestigio: nel luglio del 1842 Donizetti ricevette l'ambita nomina a *Kapellmeister* presso la corte asburgica di Vienna – «come un tempo Mozart», amava ripetere –, mentre nel dicembre dello stesso anno fu nominato corrispondente straniero dell'*Académie des beaux-arts* parigina. Eppure, a dispetto della notorietà e del successo che questi eventi avevano certificato e che sembravano promettergli un tranquillo e agiato futuro, le tristi vicende che circondarono le ultime fasi della vita del compositore – in modo particolare la natura 'scandalosa' della sifilide che lo colpì e la conseguente demenza – compromisero in modo definitivo il suo buon nome di fronte al pubblico, influenzando negativamente anche sulla sua fortuna critica.

Con lo sviluppo di un sistema di repertorio lirico nell'Italia post-risorgimentale dominato dalle nuove opere di Verdi e caratterizzato, a partire dagli anni Sessanta e Settanta, dalla moda per il teatro francese e dall'introduzione dei drammi wagneriani, le opere di Donizetti trovarono sempre minor spazio, ad eccezione dei pochi titoli collaudati: seri (*Lucia di Lammermoor*, *La favorita*) e buffi (*L'elisir d'amore* e *Don Pasquale*). Nel frattempo anche all'estero la considerazione nei confronti del musicista si era appannata. Dalla posizione di predominio che aveva condiviso con Rossini e Bellini, la figura di Donizetti fu ben presto ridimensionata e giudicata da più parti come l'anello debole della triade. Al compositore veniva generalmente riconosciuta un'inesauribile inventiva melodica, incapace però di sorreggere un intero lavoro e che troppo spesso scadeva in formule convenzionali. La facilità e la rapidità di scrittura, esemplificate da un catalogo teatrale che conta una settantina di titoli – un numero impressionante se paragonato all'esiguità della produzione del rivale Bellini, ma in linea con quella di alcuni dei principali compositori italiani coevi (Mercadante e Pacini) –, venivano spiegate in primo luogo alla luce di una presunta superficialità e di una incapacità nello sviluppare e nel rifinire il proprio lessico musicale.

Simili preconcetti e giudizi negativi furono alimentati (anche in sede musicologica) almeno fino al periodo del secondo dopoguerra, quando con le celebrazioni nel 1948 del centenario della morte, seguite da una serie di allestimenti di opere donizettiane allora sconosciute – celebre è rimasta la ripresa scaligera nel 1957 di *Anna Bolena* con Maria Callas nel ruolo della protagonista – iniziò una seria rivalutazione del lascito del musicista bergamasco. A quella che viene generalmente definita come *Donizetti-Renaissance* concorsero sia il favore accordato alla sua musica da parte di famosi soprani di tradizione belcantistica, come Maria Callas, Leyla Gencer, Joan Su-

therland e Beverly Sills, sia la nascita negli stessi anni di una specifica storiografia donizettiana e di studi incentrati specificamente sulle problematiche dell'*opus* del musicista. L'ampliamento del repertorio grazie alla ripresa di lavori del passato – una tendenza che va sempre più affermandosi data la scarsità di titoli contemporanei da immettere nel circuito teatrale – ha particolarmente giovato all'opera di Donizetti che, oramai largamente esplorata, si pone come anello di congiunzione imprescindibile tra i primi decenni dell'Ottocento e lo sviluppo del teatro lirico italiano a partire dagli anni Cinquanta.

Fino alla metà del Novecento, come detto, la messe di volumi dedicati al musicista fu alquanto esigua e di scarsa qualità. I primi contributi furono pubblicati nei decenni successivi alla sua morte e inquadrarono il fenomeno Donizetti all'interno della tradizione belcantistica italiana, operando, attraverso l'analisi delle opere del compositore, un raffronto con la produzione dei suoi due grandi contemporanei, Rossini e Bellini.¹ Il giudizio complessivo era in genere il medesimo: nell'autore bergamasco si individuavano una inusuale facilità e rapidità nel comporre, così come la capacità di affrontare sia il genere tragico che quello buffo, fondendoli insieme. Le celebrazioni del centenario della nascita (1897) diedero nuovo impulso agli studi donizettiani. Un comitato congiunto tra Bergamo, Napoli, Parigi e Vienna organizzò una mostra che rivelò per la prima volta, attraverso la pubblicazione dei diversi cataloghi suddivisi secondo la provenienza, l'ampiezza e l'importanza della produzione del musicista; parallelamente in quei mesi videro la luce numerosi repertori e contributi sulla ricezione in Italia e in Europa delle opere di Donizetti.²

Al grande successo tributato dalla cittadinanza alla mostra celebrativa nel centenario della nascita del compositore seguì nel 1906 l'apertura del Museo donizettiano, grazie in primo luogo a due importanti donazioni: la preziosa raccolta di cimeli donizettiani della baronessa Basoni Scotti e gli arredi della stanza in cui il compositore bergamasco morì, di proprietà di Cristoforo Scotti che ospitò il musicista malato negli ultimi anni della sua vita. Negli anni successivi il Museo, che nei suoi depositi poteva annoverare fin dalla sua inaugurazione la ricca collezione di oggetti e documenti di proprietà comunale, conservati sino allora per la maggior parte presso la Civica biblioteca Angelo Mai, assistette ad un prodigioso e rapido sviluppo, dovuto soprattutto a Guido Zavadini. Per merito della sua infaticabile opera di ricerca e di valorizzazione dei materiali conservati, il patrimonio del Museo subì un notevole accrescimento, così che nel 1936 fu possibile compilare il primo catalogo dell'archivio dell'istituzione.³

¹ Tra i lavori più interessanti citiamo: PAUL SCUDO, *Donizetti et l'école italienne depuis Rossini*, in *Critique et littérature musicales*, Paris, Amyot, 1850, pp. 75-97; FRANCESCO REGLI, *Gaetano Donizetti e le sue opere*, Torino, Forè e Dalmazzo, 1850; FILIPPO CICONETTI, *Vita di Gaetano Donizetti*, Roma, Tipografia Tiberina, 1864; ANTONIO BELLOTTI, *Donizetti e i suoi contemporanei*, Bergamo, Tipografia Pagnoncelli, 1866; BARTOLOMEO MERELLI, *Cenni biografici di Gaetano Donizetti raccolti da un vecchio dilettante di buona memoria*, Bergamo, Civelli, 1874; BERNARDINO ZENDRINI, *Donizetti e Simone Mayr*, Bergamo, Tipografia di Pietro Cattaneo, 1875.

² *Catalogo generale della mostra donizettiana*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897 (contiene il catalogo della mostra donizettiana tenutasi a Bergamo dal 22 agosto al 22 settembre 1897); *Katalog der Donizetti-Ausstellung. Ausstellung der für die Centenarfeier in Bergamo bestimmten österreichischen Objecte*, Wien, Verlag des Comites, 1897; CHARLES-THÉODORE MALHERBE, *Centenaire de Gaetano Donizetti. Catalogue bibliographique de la section française à l'exposition de Bergame*, Paris, Imprimerie de la Cour d'appel, 1897; *Gaetano Donizetti. Numero unico nel primo centenario della sua nascita 1797-1897*, a cura di Parmenio Bettoli, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1897; ADOLFO CALZADO, *Donizetti e l'opera italiana in Spagna*, Paris, Chaix, 1897; EDOARDO CLEMENTE VERZINO, *Le opere di Gaetano Donizetti. Contributo alla loro storia*, Bergamo, Carnazzi, 1897.

³ GUIDO ZAVADINI, *Museo donizettiano di Bergamo. Catalogo generale*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1936. Negli anni successivi sono poi stati pubblicati altri due cataloghi aggiornati dei materiali contenuti negli archivi del Museo: VALERIANO SACCHIERO, *Il Museo donizettiano di Bergamo*, Bergamo, Centro di studi donizettiani, 1970; FABRIZIO CAPITANIO, *Il Museo donizettiano in Bergamo*, Bergamo, Comune di Bergamo, 2002.



Adelaide Ristori nel ruolo eponimo della *Maria Stuarda* (III) di Schiller. Stampa francese (1858). La Ristori (1822-1906) vestì per la prima volta i panni della regina di Scozia a Trento nel 1841, e la prima volta a Parigi nel 1855 (cfr. TERESA VIZIANO, *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 48-80).



Sarah Bernhardt nel film *Élisabeth, reine d'Angleterre* (1912) di Louis Mercanton e Henri Desfontaines (Histrionic Film). Diversamente dalla *pièce* (*Les amours de la reine Élisabeth* di Émile Moreau), il film ebbe un clamoroso successo sia in Europa che in America.

La pubblicazione di Zavadini che diede il suggello definitivo al suo trentennale lavoro di studioso donizettiano fu però un'altra: l'imponente volume *Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, pubblicato nel 1948 – nel centenario della morte del musicista – e rimasto a tutt'oggi la principale fonte diretta di informazioni sul compositore bergamasco.⁴ L'opera è suddivisa in tre sezioni, ognuna delle quali è basata su documentazione per la maggior parte inedita e raccolta secondo criteri storiografici attendibili: alla biografia del musicista, completamente ricostruita e organizzata anno per anno, seguono un ampio catalogo delle composizioni, suddiviso per generi, e un ricchissimo e fino allora sconosciuto epistolario che contiene più di settecento lettere.

La pubblicazione del testo di Zavadini rivoluzionò o, per meglio dire, pose le basi finalmente per un moderno orientamento degli studi donizettiani, dopo che nei primi decenni del Novecento avevano visto la luce numerosi titoli basati ancora con poche eccezioni su una scarsa documentazione diretta e impostati sugli abusati preconcetti ottocenteschi.⁵ La rivalutazione di Donizetti subì così una drastica accelerazione, che portò alla ripresa di molte sue opere dimenticate, grazie a pochi, ma decisivi contributi bibliografici nuovi. Precursore in tal senso fu Guglielmo Barblan, autore di numerosi saggi critici e storici dedicati al musicista bergamasco⁶ e anima del Centro di studi donizettiani, fondato a Bergamo nel 1962, le cui pubblicazioni – quattro numeri a cadenza decennale – hanno arricchito notevolmente il già corposo epistolario raccolto da Zavadini.⁷ Tra gli altri titoli significativi di quel periodo segnaliamo i volumi curati da Angelo Geddo e da Herbert Weinstock, nei quali gli autori abbinano a una parte biografica una sezione di analisi delle principali opere teatrali del musicista,⁸ il fondamentale testo di William Ashbrook, biografia di riferimento per ogni studioso o appassionato di Donizetti⁹ e l'esteso saggio di Franca Cella, che analizza le fonti letterarie francesi della librettistica del compositore.¹⁰

La cosiddetta *Donizetti-Renaissance*, iniziata al finire degli anni Cinquanta, ebbe il suo culmine negli anni Settanta. La ripresa delle opere donizettiane dimenticate divenne sistematica, dal 1974 fece il suo ingresso nel panorama bibliografico la Donizetti Society di Londra, attiva con le

⁴ GUIDO ZAVADINI, *Gaetano Donizetti. Vita, musiche, epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948.

⁵ Tra i titoli più significativi ricordiamo: CIRO CAVERSAZZI, *Gaetano Donizetti. La casa dove nacque, la famiglia, l'inizio della malattia*, «Bollettino della Civica biblioteca di Bergamo», XVIII/2, aprile-giugno 1924, pp. 55-65; GIULIANO DONATI-PETTENI, *Donizetti*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1930; GIANANDREA GAVAZZENI, *Gaetano Donizetti. Vita e musiche*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1937, in cui il direttore d'orchestra tenta una analisi della produzione donizettiana con giudizi già all'epoca ritenuti offensivi nei confronti del musicista.

⁶ GUGLIELMO BARBLAN, *L'opera di Donizetti nell'età romantica*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948; ed. postuma rivista e ampliata da BRUNO ZANOLINI, *Gaetano Donizetti, vita e opere di un musicista romantico*, Bergamo, Società di assicurazioni Liguria, 1983.

⁷ «Studi donizettiani», Bergamo, Centro di studi donizettiani (1, 1962; 2, 1972; 3, 1978; 4, 1988). Il primo numero presenta centotrentatré lettere inedite, mentre il numero successivo ne contiene trentatré.

⁸ ANGELO GEDDO, *Donizetti. L'uomo, le musiche*, Bergamo, Edizioni della rotonda, 1956; HERBERT WEINSTOCK, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, London, Methuen & Co., 1964.

⁹ WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti*, London, Cassell, 1965; il volume è stato ripubblicato in versione riveduta nel 1982 (*Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press) e ulteriormente aggiornato nella traduzione italiana a cura di Fulvio Lo Presti: *Donizetti. La vita*, Torino, EDT, 1986; *Donizetti. Le opere*, Torino, EDT, 1987. L'autore traccia un'analisi musicale e drammaturgica dell'intera produzione teatrale donizettiana in ordine cronologico. I due capitoli introduttivi sono dedicati alla disamina del teatro d'opera al tempo di Donizetti e all'uso delle convenzioni nelle opere del musicista, mentre le appendici contengono dettagliate schede di ogni singola opera (data di composizione, prima rappresentazione, interpreti, librettista, fonte letteraria, trama), così come i riferimenti alle opere progettate ma non completate e ai librettisti.

¹⁰ FRANCA CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, «Contributi dell'Istituto di filologia moderna dell'Università cattolica del Sacro Cuore», serie francese, 1966, pp. 340-590.

frequenti «Newsletter» e con i sette numeri del suo «Journal»,¹¹ mentre nell'anno successivo il primo convegno internazionale di studi tenutosi a Bergamo sancì definitivamente l'ingresso del musicista nell'ambito accademico mondiale.¹² Nel breve volgere di un ventennio, grazie anche alla concomitanza con le celebrazioni per il bicentenario della nascita, il catalogo delle pubblicazioni donizettiane ha subito un nuovo e deciso incremento quantitativo e qualitativo. I contributi più importanti sono senza dubbio la monografia di Philip Gossett interamente dedicata ad *Anna Bolena*, nella quale il musicologo americano applica i più moderni strumenti della filologia musicale per indagare la complessità del processo compositivo donizettiano,¹³ i numerosi saggi contenuti negli atti dei diversi convegni di studio organizzati nel 1997 e nel 1998¹⁴ che coinvolgono l'impresa editoriale che più di ogni altra ha inciso sulla rivalutazione del repertorio donizettiano: l'edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti, diretta da Gabriele Dotto e da Roger Parker e riconosciuta dal 2001 dal Ministero per i beni e le attività culturali come Edizione nazionale.¹⁵

Tra i titoli più interessanti dell'ultimo decennio citiamo infine il fondamentale volume curato da Annalisa Bini e Jeremy Commons che raccoglie le recensioni delle prime rappresentazioni delle opere di Donizetti,¹⁶ il pratico compendio bibliografico redatto da James Cassaro¹⁷ e la curiosa biografia di Silvana Milesi,¹⁸ narrata in prima persona dallo stesso compositore e corredata di un ricchissimo apparato iconografico. Dal 1997 è attiva inoltre nella città natale del musicista la Fondazione Donizetti diretta da Paolo Fabbri, che si occupa principalmente di studiare aspetti ancora trascurati dell'attività donizettiana, quali l'edizione delle opere, l'ampliamento e l'aggiornamento del lascito epistolare, la storiografia e la librettistica donizettiana.¹⁹

¹¹ «The Donizetti Society Journal» (1, 1974; 2, 1975; 3, 1977; 4, 1980; 5, 1984; 6, 1988; 7, 2002).

¹² *Atti del primo Convegno internazionale di studi donizettiani. Bergamo 22-28 settembre 1975*, a cura di Pieralberto Cattaneo, 2 voll., Bergamo, Azienda autonoma di turismo, 1983.

¹³ PHILIP GOSSETT, «*Anna Bolena*» and the Artistic Maturity of Gaetano Donizetti, Oxford, Clarendon, 1985.

¹⁴ Gaetano Donizetti, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1983; *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno internazionale di studio / Proceedings of the International Conference on the Operas of Gaetano Donizetti. Bergamo, 17-20 settembre 1992*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo, Assessorato allo Spettacolo, 1993; *Studi su Gaetano Donizetti nel bicentenario della nascita (1797-1997)*, a cura di Marcello Eynard, Bergamo, Civica biblioteca Angelo Mai, 1997; *Donizetti in Wien. Musikwissenschaftliches Symposium. Wien 17-18 Oktober 1997*, a cura di Leopold M. Kantner, Wien, Edition Praesens, 1998; *Donizetti, Napoli, l'Europa. Atti del Convegno. Napoli 11-13 dicembre 1997*, a cura di Franco Carmelo Greco e Renato Di Benedetto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000; *Il teatro di Donizetti. Atti dei convegni delle celebrazioni 1797-1997/1848-1998, Bergamo, Fondazione Donizetti: I. La vocalità e i cantanti. Bergamo 25-27 settembre 1997*, a cura di Francesco Bellotto e Paolo Fabbri, 2001; *II. Percorsi e proposte di ricerca. Venezia 22-24 maggio 1997*, a cura di Paolo Cecchi e Luca Zoppelli, 2004; *III. Voglio amor, e amor violento. Studi di drammaturgia. Bergamo 8-10 ottobre 1998*, a cura di Livio Aragone e Federico Fornoni, 2006; *Donizetti, Parigi e Vienna. Convegno internazionale. Roma 19-20 marzo 1998*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2000.

¹⁵ Per l'impostazione teorica e metodologica dell'edizione si consulti ROGER PARKER, *A Donizetti Critical Edition in the Postmodern World*, in *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti* cit., pp. 57-68. Al momento i titoli già pubblicati sono *Maria Stuarda*, *Il campanello*, *La favorita*, *Poliuto*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Dom Sébastien*, *Linda di Chamounix*, *Pia de' Tolomei*, *Deux hommes et une femme*.

¹⁶ ANNALISA BINI-JEREMY COMMONS, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Skira, 1997.

¹⁷ JAMES P. CASSARO, *Gaetano Donizetti. A Guide to Research*, New York-London, Garland, 2000.

¹⁸ SILVANA MILESI, *Gaetano Donizetti. Una vita di romantiche armonie*, Bergamo, Corponove, 2002.

¹⁹ Tra le più recenti pubblicazioni della Fondazione Donizetti a Bergamo ricordiamo i quindici fascicoli dei «Quaderni», otto dei quali dedicati ad opere di Donizetti: *Roberto Devereux*, *Lucia di Lammermoor*, *Anna Bolena* (1-3, 2006), *L'elisir d'amore*, *Don Gregorio*, *Lucrezia Borgia* (6-7, 9, 2007), *La favorita*, *Marino Faliero* (11, 13, 2008); la biografia di Johann Simon Mayr, maestro di Donizetti, GIROLAMO CALVI, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di Pierangelo Pelucchi, 2000; e il catalogo che registra gli autografi teatrali donizettiani conservati nell'Ar-

Maria Stuarda è stato uno dei lavori teatrali del musicista a cui la *Donizetti-Renaissance* degli ultimi decenni ha più giovato. L'opera è stata ripresa e incisa più volte in tempi moderni – oltre all'importante ripresa del 1958, dovuta a Gianandrea Gavazzeni, memorabile è rimasto l'allestimento del Maggio Musicale Fiorentino nel 1967, con Leyla Gencer e Shirley Verrett quali protagoniste e la regia di Giorgio De Lullo – e ha avuto l'onore di essere la partitura inaugurale dell'edizione critica, curata da Anders Wiklund sulla base dell'autografo conservato presso lo Stiftelsen Musikkulturens Främjande di Stoccolma.²⁰ I primi saggi di un certo interesse sulla *Maria Stuarda* risalgono invece agli anni Settanta e Ottanta e sono contenuti per la maggior parte nei primi numeri del «Donizetti Society Journal». Nella prima uscita della rivista citiamo i due articoli di John Allitt, che propone una descrizione in chiave allegorica del personaggio dell'infelice regina scozzese, e di John Watts, il cui contributo elenca le rappresentazioni di *Maria Stuarda* tra il 1958 e il 1973, riportando data, luogo, direttore e interpreti,²¹ mentre nel terzo numero, dedicato quasi interamente all'opera, segnaliamo due saggi di William Ashbrook:²² il primo è incentrato sulla tormentata genesi del lavoro, dovuta ai problemi con la censura napoletana e ai numerosi ripensamenti del musicista, e sulla sua struttura musicale, il secondo si sofferma invece sulle problematiche relative al libretto, confrontato con la sua fonte letteraria e studiato nelle sue diverse versioni. Contenuti all'interno della stessa rivista (nel quinto numero) sono il prezioso contributo del soprano Leyla Gencer, che esamina le difficoltà interpretative delle regine donizettiane – oltre a *Maria Stuarda* sono analizzati i ruoli della prima donna in *Anna Bolena* e *Roberto Devereux* – e l'articolo di Fulvio Lo Presti, nel quale l'autore affronta diversi aspetti del lavoro, indicandolo come il risultato più importante della moderna rivalutazione donizettiana.²³ Più specificamente dedicato al rapporto con la fonte il recente contributo di Helga Lühning.²⁴

Per la loro completezza e varietà di spunti analitici occorre segnalare alcuni dei programmi di sala redatti per le moderne rappresentazioni dell'opera. Legato alle manifestazioni musicali svoltesi nel corso dell'ottavo Festival Donizetti è il volume relativo a *Maria Stuarda* che raccoglie gli interventi di alcuni dei principali studiosi donizettiani – si veda in particolare il contributo di Gabriele Dotto e Roger Parker,²⁵ nel quale i due musicologi descrivono le scelte metodologiche operate per la redazione dell'edizione critica dell'opera –, mentre del programma di sala edito per l'allestimento del lavoro al Teatro Regio di Torino nel 1999 citiamo l'articolo di Paolo Cecchi che, dopo una introduzione basata sulla fortuna italiana della *Maria Stuart* di Schiller nei primi decenni dell'Ottocento, propone un attento studio della *pièce* del drammaturgo tedesco e un'analisi

chivio storico Ricordi, *Donizetti a Casa Ricordi. Gli autografi teatrali*, a cura di Alessandra Campana, Emanuele Senici, Mary Ann Smart, 1998.

²⁰ *Maria Stuarda. Tragedia lirica di Giuseppe Bardari*, a cura di Anders Wiklund, partitura, 2 voll., Milano-Bergamo, Ricordi-Comune di Bergamo, 1991 («Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti, 1»).

²¹ JOHN STEWART ALLITT, «*Maria Stuarda*». *Notes on Aspects of Platonic and Traditional Thought*, e JOHN WATTS, «*Maria Stuarda* in performance 1958-1973», «The Donizetti Society Journal», 1, 1974, pp. 17-29, e 31-40.

²² WILLIAM ASHBROOK, «*Maria Stuarda*». *The Opera and its Music*, e «*Maria Stuarda*». *The Libretto, its Source, the Historical Background and Variants*, ivi, 3, 1977, pp. 73-83 e 97-105.

²³ LEYLA GENCER, *Notes on the Interpretation of Donizetti's Queens*, e FULVIO STEFANO LO PRESTI, *Maria Stuarda regna felicemente sulla Renaissance donizettiana*, ivi, 5, 1984, pp. 208-215, e 217-230.

²⁴ HELGA LÜHNING, *Wenn Maria Stuart in die Oper geht. Von Schillers Drama zum Libretto für Donizetti, in Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, 8. bis 11. März 2000*, a cura di Bodo Plachta e Winfried Woesler, Tübingen, Niemeyer, 2002, pp. 419-433.

²⁵ GABRIELE DOTTO-ROGER PARKER, *L'edizione critica di «Maria Stuarda»*, in *Ottavo Festival Donizetti e il suo tempo. Opere e concerti*, Bergamo, Comune di Bergamo, 1989, pp. 53-55 (programma di sala).



Glenda Jackson, Elisabetta nel film *Mary, Queen of Scots* di Charles Jarrott (1971); Maria era Vanessa Redgrave.

della semplificazione drammatica operata da Donizetti e Bardari ai fini di un adeguamento alle esigenze operistiche.²⁶ Per completare, la più recente monografia dedicata all'opera è quella apparsa a cura di Chantal Cazaux per la rivista «L'Avant-scène Opéra».²⁷ E, per chiudere, il saggio recente più illuminante ai fini della comprensione di questo capolavoro: *Una drammaturgia borghese* di Luca Zoppelli.²⁸

²⁶ PAOLO CECCHI, *Da Schiller a Donizetti*, in *Maria Stuarda*, Torino, Teatro Regio, 1999, pp. 17-24 (programma di sala). Dello stesso autore segnaliamo inoltre l'imponente contributo, incentrato sulla trasformazione della fonte letteraria nel libretto dell'opera, pubblicato negli atti del convegno internazionale di studi tenutosi a Bergamo nel 1992: «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. 229-275.

²⁷ Donizetti, «*Maria Stuarda*», a cura di Chantal Cazaux, «L'Avant-scène opéra», 225, Paris, Premières loges, 2005.

²⁸ In *Voglio amore e amor violento* cit., pp. 79-99.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

La Fenice risorge dalle sue ceneri e sistema l'orchestra

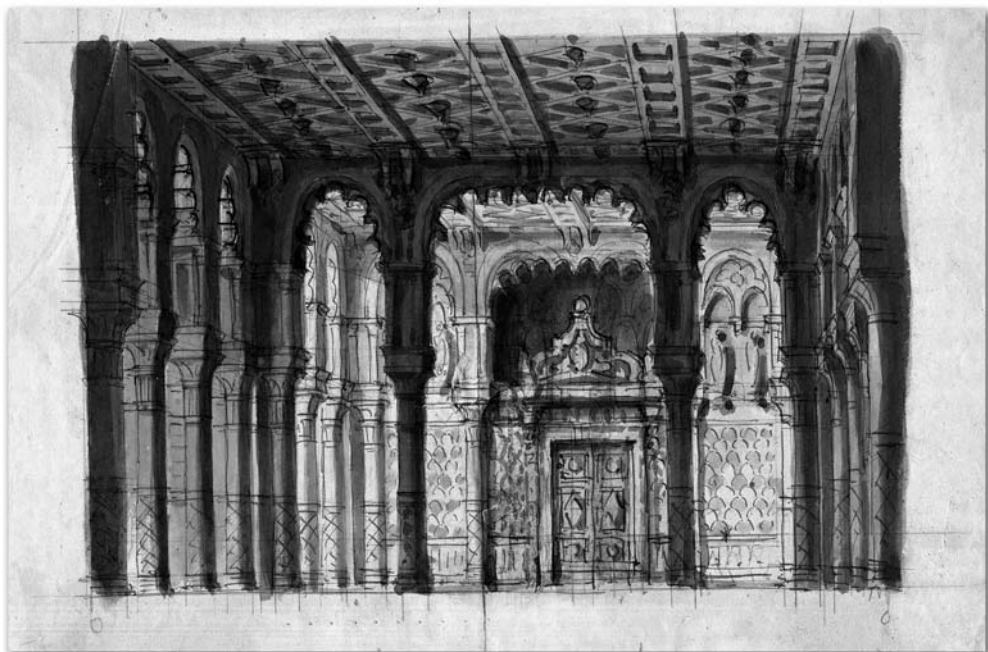
La stagione che iniziò la sera di Santo Stefano del 1839 al Teatro La Fenice sancì il passaggio di consegne tra l'impresa di Alessandro Lanari e l'amministrazione di Natale Fabrici, più noto come gestore di teatri di prosa. L'avventura veneziana di Lanari si era conclusa, sia pur temporaneamente, con ben due prime assolute di Donizetti affidate a interpreti favolosi – Fanny Tacchinardi-Persiani, Carolina Ungher, Napoleone Moriani, Giorgio Ronconi –, che ben giustificano il soprannome di «Napoleone degli impresari» attribuitogli dai contemporanei: a *Pia de' Tolomei* (1837), traslocata al teatro Apollo da una Fenice ancora fumante per l'incendio del dicembre 1836, era seguito il ritorno nel teatro restaurato a tempo di record con *Maria di Rudenz* (1838).

Il compito di Natale Fabrici era dunque arduo, e uno sguardo alla prima stagione (carnevale 1839-1840) lo conferma: due prime assolute di rango notevolmente minore rispetto a quelle precedentemente citate, per di più con *cast* da piazza secondaria (*Maria regina d'Inghilterra* di Giovanni Battista Ferrari e *La solitaria delle Asturie*, libretto dell'intramontabile Felice Romani intonato da Saverio Mercadante) e tre riprese (*Emma d'Antiochia* di Mercadante, *Marino Faliero* di Donizetti – che destò sentimenti assai contrastanti nel pubblico veneziano, ora più che mai sensibile agli eventi più dolorosi della propria storia – e *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini). Un cartellone dignitoso, ma non particolarmente stimolante, nonostante il valore e la qualità dei tre balli associati, vari tra loro come voleva la tradizione per impegno e per genere (due seri e uno di mezzo carattere): *Adelaide de' Longobardi* di Ferrarini, *I figli del conte Olival* e *Polidoro re di Lesbo*, con la coreografia di Emanuele Viotti.

L'innegabile momento di stagnazione artistica sembra però ulteriormente amplificato dai difficili rapporti intercorsi in questo periodo tra la dirigenza della Fenice e la città stessa. Per l'intera durata della successiva stagione di primavera 1840, gli spettacoli (*Semiramide*, *Ida della Torre*, *Gemma di Vergy* e la prima veneziana di *Maria Stuarda*) vennero totalmente trascurati nelle recensioni, concentrate invece su eventi di portata decisamente inferiore. Proprio a ridosso della prima di *Maria Stuarda* (28 maggio), del tutto ignorata, la «Gazzetta Privilegiata» di Venezia del 29 maggio preferì occuparsi di un'altra produzione:

Campare a pubblicare elogi per musicali rappresentazioni è cosa divenuta ormai cibo per tutti. Innalzare la fama dei virtuosi, che dopo lunghe veglie alle scene teatrali sonsi dedicati, ella è pur cosa del comune; ma rarissima sarà sempre che accada di rendere meritata laude a chi per semplice diletto, e come d'improvviso, fece mostra di bella voce, e di stupenda maestria e di profondo intendere, producendosi nella propria patria e dando al pubblico uno spettacolo veramente degno d'essere applaudito. Così difatti avvenne nella sera del 25 aprile 1840 (sera beata ch'io giammai dimenticar potrei) nel nuovo teatro di Borgo di Val-sugana, col rappresentar la ben nota istoria del Tasso ridotto in musica dal celebre cav. Donizetti.¹

¹ «Gazzetta privilegiata» di Venezia, 29 maggio 1840: *Maria Stuarda* era andata in scena al Teatro La Fenice la sera prima, 28 maggio.



Giuseppe Bertoja (1804-1873), bozzetti scenici (t.1, IV.4) per la ripresa di *Maria Stuarda* al Teatro La Fenice di Venezia, 1840. Da MARIA TERESA MURARO-MARIA IDA BIGGI, *Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Venezia, Marsilio, 1998.

L'articolo, a firma di un altrimenti ignoto corrispondente di nome Pier Benedetto Cappello, lascia alquanto perplessi per la sospetta coincidenza temporale, e il modo nel quale la recensione – donizettiana! – viene condotta giustifica un qualche sospetto di aperta contestazione, se non proprio di presa in giro, nei confronti dello spettacolo presentato in quel momento sulle scene del massimo teatro veneziano. Sospetto che la documentazione archivistica conferma, alludendo ad altrimenti inspiegabili difficoltà di rapporti proprio con la «Gazzetta».² Anche l'appassionato cocco-drillo scritto quattro giorni dopo la prima di *Maria Stuarda* (sempre ignorata) per la scomparsa (un mese prima) di Giuditta Grisi, indimenticabile interprete della prima assoluta dei *Capuleti e Montecchi* belliniani, sembra un ulteriore modo per prendere le distanze dalle attuali scelte della dirigenza veneziana.³

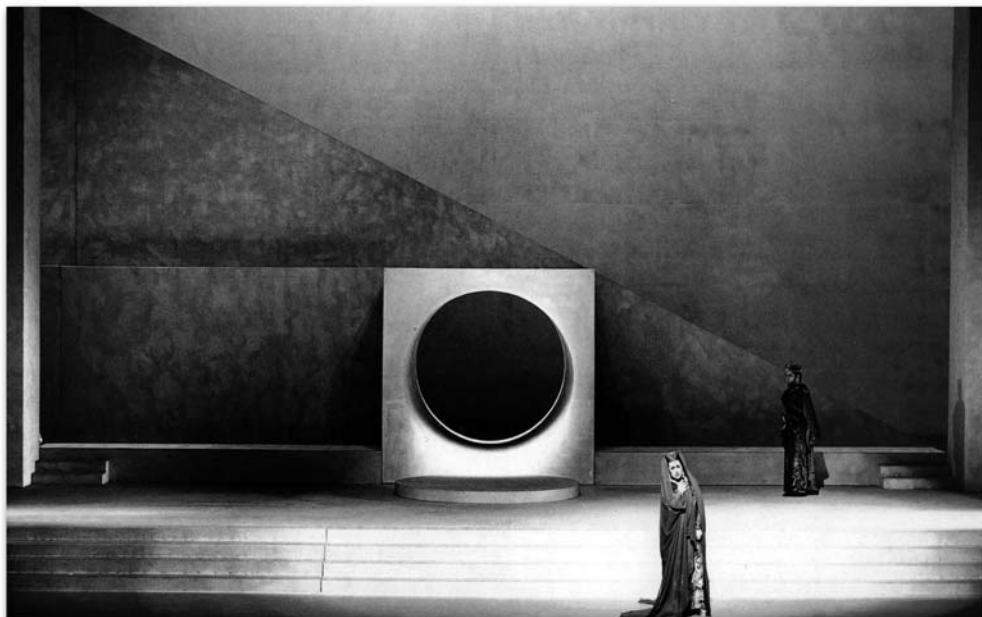
In coincidenza con un periodo non del tutto sereno, la Nobile Società proprietaria decise intanto di provvedere a una riorganizzazione dell'orchestra, elemento di fondamentale importanza nella struttura del teatro d'opera.⁴ Un *Elenco dei Professori d'Orchestra per la Stagione di Primavera 1840 colle rispettive paghe* rappresenta un valido aiuto per comprendere meglio l'assetto del teatro stesso. Complessivamente ci troviamo di fronte a sessantacinque stipendiati. Per quanto riguarda i violini, oltre al direttore Gaetano Mares, che presterà a lungo la propria opera presso il teatro veneziano (e che secondo la prassi continua a suonare come primo violino-direttore), appaiono nell'elenco Girolamo Capitano, primo violino ai balli, e le due spalle: in pratica, se complessivamente i violini sommano a ventidue, due di questi sono esplicitamente riservati al momento dei balli e due a quello dell'opera, portando quindi l'organico di fatto a venti violini costantemente attivi. Sei sono le viole, mentre i violoncelli sono solo quattro, numero apparentemente sbilanciato se si considerano i ben sette contrabbassi. Per meglio comprendere questa distribuzione bisogna rammentare la disposizione dell'orchestra di allora, testimoniata da una pianta disegnata che si conserva in archivio, che non prevedeva la presenza di file compatte, bensì di gruppi nei quali i contrabbassi avevano il compito di scandire il ritmo a cui gli altri strumenti dovevano in qualche modo uniformarsi. Ci troviamo quindi di fronte a un totale di trentanove archi, ai quali vanno sommate le coppie di legni (con il clarinetto basso in aggiunta), la doppia coppia di corni, la coppia di trombe, il trombone, l'arpa e le percussioni – che richiedono l'ingaggio di ben quattro persone –, oltre al sempre presente volta carta.

I compensi sono assai diversi, non solo tra ruoli ma anche tra i singoli strumenti: il direttore Gaetano Mares percepisce ovviamente il compenso maggiore, 450 lire austriache lorde per l'intera stagione, dal 20 aprile al 4 maggio. L'unico professionista ad avvicinarsi a questo compenso è il contrabbassista Giovanni Arpesani, che supera le 335 lire, ma si tratta di una cifra irraggiungibile per tutti gli altri: la spalla di Mares supera di poco le 200 lire, mentre Girolamo Capitano, primo violino ai balli e la relativa spalla percepiscono entrambi 150 lire. Abbastanza contenuto è anche il compenso alla prima viola (172,50 lire), mentre il primo violoncello spunta 225 lire, un compenso comunque inferiore a quello percepito da Giuseppe Forlico, altro primo contrabbasso

² Archivio Storico del Teatro La Fenice, busta *Spettacoli 1840*.

³ «A suo tempo abbiamo annunziato la perdita fatta dalla scene melodrammatica nella persona di Giuditta Grisi, perdita che in nessun luogo fu più dolorosamente sentita quanto qui, dove dapprima ell'acquistò quel bel nome, che altrove poscia si confermò e mantenne [...] Un bel giorno un creatore di musica tutto grazie e sentimento, il passionato Bellini, s'incantò in Giuditta, così sull'isoletta della veneta laguna. [...] Il mondo musicale ebbe allora quella vivace ispirazione che tutti conoscono, le cui soavi melodie tutti ripetono, la più popolare di tutte le opere di Bellini, i *Capuleti e Montecchi*» («Gazzetta privilegiata» di Venezia, 1 giugno 1840).

⁴ Cfr. a tale proposito CARLO STENO ROSSI, *Il teatro come impresa: la Fenice negli anni 1836-66*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 1, Venezia 2005, CD-Rom.



Belisario al Teatro La Fenice di Venezia, 1969; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena: Leyla Gencer (Antonina). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Roberto Devereux al Teatro La Fenice di Venezia, 1972; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena: Montserrat Caballé (Elisabetta). Archivio storico del Teatro La Fenice.

anziano (oltre 243 lire). Tutte le prime parti dei legni percepiscono il medesimo compenso, 206,25 lire, mentre le seconde parti superano di poco le 85 lire. Una cifra ragguardevole raggiunge il primo trombone (280 lire), mentre il compenso dei quattro corni varia dall'importo riconosciuto alla prima parte (90 lire) alla cifra sensibilmente inferiore attribuita al quarto. Ben poco guadagnano in genere le percussioni, con l'eccezione abbastanza prevedibile del timpanista, così come tutti gli archi delle file, che percepiscono compensi medi attorno alle 100 lire, ma con un sensibile divario fra gli anziani e gli allievi, la cui retribuzione ammonta a meno della metà della cifra riconosciuta ai maestri. I ruoli di maggior rilievo sono dunque riconosciuti al primo contrabbasso (che come abbiamo detto contribuisce in maniera decisiva al buon andamento dei lavori fungendo quasi da metronomo) e alle prime parti dei fiati, oltre naturalmente al primo violino-direttore. La spesa per l'intera orchestra sale così complessivamente a poco più di 8.200 lire, cifra inferiore a quella che verrà percepita nell'anno successivo dal primo tenore Nicola Ivanoff, una buona (ma non eccelsa) prima parte vocale.

Riveste un notevole interesse anche il modello contrattuale, compilato a stampa e regolarmente firmato dai componenti dell'orchestra. In esso, a fronte del compenso sopra ricordato, vengono citati i termini cronologici della occupazione e alcuni altri punti che vengono qui sottolineati (la trascrizione è diplomatica):

3. Il professore suddetto dovrà occupare il posto che gli verrà assegnato dal Direttore d'Orchestra e dalla Presidenza [...]
4. Il professore dovrà suonare esattamente col rispettivo strumento la musica delle Opere, Balli, e Spettacoli [...] senza che gli sia lecito di omettere né di variare nella minima parte detta musica, e nel caso di parti mancanti o fallate nelle copie dovrà indicarlo per le necessarie correzioni, restando vietato lo stracciare o lordare le parti stesse [...]
8. Temporanee malattie nel corso della stagione non fanno perdere nessuna parte del soldo fissato al professore. Il suo vicino di posto lo supplisce, sempreché non sia necessaria una sostituzione.
10. È obbligato il professore a suonare tutti gli A soli che verranno presentati da' Maestri Compositori di Musica, o dai Capi Orchestra qualunque sia l'istrumento che si assume di suonare o da corda o da fiato, e ciò tanto nell'Orchestra che nel palco scenico, nelle prove o nelle recite [...]
11. I suonatori di contrabbasso dovranno irremissibilmente astenersi dal suonare seduti o con guanti [...]
12. Un quarto d'ora prima che incominci la recita o la prova il professore dovrà trovarsi entro la Orchestra, dalla quale non potrà più assentarsi, né altrove recarsi, e tanto meno nella platea e ne' palchi, e dovrà stare nell'Orchestra sino al termine della recita o prova, durante la quale esso deve suonare la parte assegnatagli come sopra.⁵

Sono queste indicazioni che oggi sembrano sfiorare l'ovvietà, ma che allora dovevano essere continuamente ribadite per risolvere i problemi quotidiani offerti da persone che partecipavano alle esecuzioni serali ma che comunque dovevano mantenersi esercitando principalmente anche altri lavori. E che la situazione dell'orchestra fosse quanto meno delicata lo si può comprendere anche dal fitto scambio epistolare che Gaetano Mares intraprenderà con la dirigenza del teatro proprio in seguito ad alcune manchevolezze riscontratesi nella stagione primaverile:

Alle mozioni e sostituzioni proposte dalla Nobile Presidenza del Gran Teatro La Fenice pel miglior effetto dell'orchestra, e a una lettera inviata invitandomi a dire su di quella la mia opinione, m'affretto a farlo e come parmi di vedere. Anch'io convengo che Capitano dopo tanti anni di faticoso lavoro, poter alcun poco riposare collocandolo in altro posto di minor fatica, ed avendo in considerazione il posto che

⁵ Archivio storico del Teatro La Fenice, busta *Orchestra Resoconti e bilanci di Amministrazione Anni 1836, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841* e siglato «in data 29 nov. 1840».



Marino Faliero a Venezia, La Fenice al Malibran, 2003 (allestimento del Teatro Regio di Parma); regia di Daniele Abbado, scene di Giovanni Carluccio, costumi di Carla Teti, coreografia di Giovanni Di Cicco. In scena: Rockwell Blake (Fernando), Michele Pertusi (Faliero). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Pia de' Tolomei al Teatro La Fenice di Venezia, 2005; regia di Christian Gangneron, scene di Thierry Leproust, costumi di Claude Masson. In scena (al centro): Laura Polverelli (Rodrigo). Archivio storico del Teatro La Fenice.

occupava porlo alla spalla del 1.° dei secondi, ma la sostituzione proposta nella persona di Gaetano Fiorio mi sorprende, e perché mansione straniera per lui, e perché impiegato alla Camera di Commercio, possa conciliare l'adempimento d'ambo le cose; che se il Fiorio crede di potervi riuscire, a proposito domanderei che mi si desse per spalla il Ballestra in cambio del Gallo, e si potrebbe al Ballestra sostituire il Rizzi, e a quest'ultimo un altro. [...] Come ben vede la Nobile Presidenza, abbiamo bisogno di rinforzare la partita degli strumenti d'arco, e specialmente dei violini, perciò in stato di quiescenza il Fiorio Zaccaria, Moro Bernardo e Lorenzini, bene si sostituisca con l'Avogadro, ed altri che si potranno rinvenire. Arpesani è un buonissimo concertista, ma per l'interesse dell'orchestra, ne abbiamo chi più si presta nella persona di Daniele Tonazzi, Schivi Ernesto, e Zecchinato Domenico, e se avesse luogo l'allontanamento dall'orchestra dell'Arpesani, preferibilmente cercherei di avere Schivi come primo ai balli, e Tonassi all'opera inquantoché s'ammalasse il Forlico. È vero che l'eccellente professore Pietro Tonassi fu soggetto ad indisposizione fisica, ma è sperabile il recupero suo, che tanto desidero, perciò come ben pensa la Nobile Presidenza si ritenga, e sia lontano il bisogno del di lui rimpiazzo. [...]»⁶

La lettera di Mares acclude in allegato una minuziosa descrizione di tutti i componenti dell'orchestra, sottolineandone le relative capacità e le eventuali problematiche (ahimé, frequenti) evidenziate. È evidente l'impegno profuso dal violinista per riportare l'orchestra a un livello pari alla fama del teatro, impegno destinato a un esito positivo testimoniato dal fatto che l'ottimo direttore manterrà il proprio rapporto con la Fenice fino agli inizi degli anni Cinquanta, contribuendo anche al grande successo del *Rigoletto*.

1840 – Stagione di primavera

Maria Stuarda, tragedia lirica in quattro parti divisa in due atti di Giuseppe Bardari, musica di Gaetano Donizetti – 28 maggio 1840 (3 recite).

1. Elisabetta: Teresa De Giuly 2. Maria Stuarda: Giuseppina Ronzi De Begnis 3. Roberto: Carlo Manfredi 4. Giorgio Talbot: Raffaele Ferlotti 5. Cecil: Eugenio Luisa 6. Anna Kennedy: Teresa Strinasacchi – M° conc.: Gaetano Mares; scen.: Giuseppe Bertoja; cost.: Luigi Perelli.

⁶ Lettera di Gaetano Mares a destinatario sconosciuto, in data 21 luglio 1840, ivi.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Elisabetta Navarbi
Marina Dorigo ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Elisabetta Bottoni
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Gianni Pilon
responsabile trasporti

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Tecnica**

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero		Emma Bevilacqua
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin	Oscar Gabbanoto		Elsa Frati
Michele Arzenton <i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Lorenzina Mimmo
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Romeo Gava		Luigina Monaldini
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello	Paola Milani		Sandra Tagliapietra
Dario De Bernardin	Marco Covelli	Dario Piovan		Tebe Amici ◇
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			Valeria Boscolo ◇
Roberto Gallo	Stefano Faggian			Stefania Mercanzin ◇
Sergio Gaspari	Federico Geatti			Alice Niccolai ◇
Michele Gasparini	Euro Michelazzi			Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Giorgio Heinz	Roberto Nardo			
Roberto Mazzon	Maurizio Nava			
Carlo Melchiori	Marino Perini			
Francesco Nascimben	<i>nnp*</i>			
Pasquale Paulon	Alberto Petrovich			
<i>nnp*</i>	<i>nnp*</i>			
Stefano Rosan	Tullio Tombolani			
Claudio Rosan	Teodoro Valle			
Paolo Rosso	Giancarlo Vianello			
Massimo Senis ◇	Massimo Vianello			
Luciano Tegon	Roberto Vianello			
Mario Visentin	Marco Zen			
Andrea Zane	Luca Seno ◇			
Pierluca Conchetto ◇	Michele Voltan ◇			
Franco Contini ◇				
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Stefano Gibellato ◊
maestro di sala

Maria Cristina Vavolo ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
maestro di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Jung Hun Yoo ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Esaù Josuè Iovane ◊

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Stefano Trevisan
Valentina Giovannoli ◊

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Romolo Balzani • ◊
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Guido Guidarelli • ◊
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Maurizio Meneguz • ◊
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Roberto Pasqualato •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Brunilde Bonelli • ◊

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Carlo Mattiazzo ◇
Dario Prola ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2009

Die tote Stadt

(La città morta)

musica di **Erich Wolfgang**

Korngold

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Paul Stefan Vinke

Marietta Solveig Kringelborn

Frank Stephan Genz

Brigitta Christa Mayer

Victorin Shi Yijie

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro
Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

19 / 22 / 24 / 25 / 27 / 28 febbraio

1 marzo 2009

Roméo et Juliette

musica di **Charles Gounod**

prima rappresentazione a Venezia

versione 1888

personaggi e interpreti principali

Roméo Eric Cutler / Philippe Do

Juliette Nino Machaidze / Diana Mian

Mercutio Markus Werba / Borja Quiza

maestro concertatore e direttore

Carlo Montanaro

regia **Damiano Michieletto**

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

coreografia Roberto Pizzuto

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Arena
di Verona e la Fondazione Teatro Lirico
Giuseppe Verdi di Trieste

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 29 / 30 aprile

2 / 3 maggio 2009

Maria Stuarda

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Elisabetta Sonia Ganassi / Maria Pia

Piscitelli

Maria Stuarda Fiorenza Cedolins /

Maria Costanza Nocentini

Leicester José Bros / Dario Schmunck

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia, scene e costumi

Denis Krief

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro
Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, la
Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli e
la Fondazione Teatro Massimo di Palermo

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 / 30 maggio
2009

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione *Brescia 1904*

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Micaela Carosi / Liping
Zhang

F. B. Pinkerton Massimiliano Pisapia /
Luca Lombardo

Sharpless Gabriele Viviani / Simone
Piazzola

maestro concertatore e direttore

Nicola Luisotti

regia **Daniele Abbado**

scene **Graziano Gregori**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento

Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli
e Teatri di Bari

Teatro La Fenice

25 / 28 giugno
1 / 4 / 7 luglio 2009

Götterdämmerung

(Il crepuscolo degli dei)

terza giornata della sagra scenica
Der Ring des Nibelungen

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Gunther Olaf Bär

Hagen Gidon Saks

Alberich Werner Van Mechelen

Brünnhilde Jayne Casselman

Gutrune Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di **Robert Carsen** e **Patrick
Kinmonth**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

costumi, scene e parti della decorazione
realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt
Köln

Teatro La Fenice

6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 15 / 16 /
17 / 18 / 19 settembre 2009

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione *1854*

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi

Alfredo Germont Vittorio Grigolo /
Gianluca Terranova / Francisco
Corujo

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov /
Giovanni Meoni / Vasily Ladiuk

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung (6, 8, 9, 10,
11, 12, 13)

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

29 / 30 settembre
1 / 2 / 3 ottobre 2009

Hamburg Ballett - John Neumeier

Tod in Venedig

(Morte a Venezia)

coreografia e regia

John Neumeier

musiche di Johann Sebastian Bach e
Richard Wagner

prima rappresentazione italiana

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Hamburg Ballett - John
Neumeier

scene Peter Schmidt

costumi John Neumeier e Peter
Schmidt

pianoforte Elizabeth Cooper

Teatro Malibrán

9 / 11 / 14 / 16 / 18 ottobre 2009

Agrippina

musica di **Georg Friedrich Händel***

personaggi e interpreti principali

Claudio Lorenzo Regazzo

Agrippina Ann Hallenberg

Nerone Florin Cezar Ouatu

Poppea Veronica Cangemi

Ottone Xavier Sabata

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

* in occasione del 250° anniversario della
morte di Georg Friedrich Händel

Teatro La Fenice

27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre 2009

Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

Il lago dei cigni

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

coreografia

Konstantin Sergeev

(da Marius Petipa e Lev Ivanov)

interpreti

étoiles, primi ballerini, solisti e corpo
di ballo del Teatro Mikhailovskij di
San Pietroburgo

ripresa della coreografia Farukh
Ruzimatov

scene e costumi Vyacheslav Okunev

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Karen Durgaryan**

nuovo allestimento del
Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

Teatro La Fenice

11 / 13 / 16 / 18 / 20 dicembre 2009

Šárka

musica di Leoš Janáček

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Šárka Christina Dietzsch

Přemysl Mark Doss

Lumír Shi Yijie

Cavalleria rusticana

musica di Pietro Mascagni

personaggi e interpreti principali

Santuzza Anna Smirnova

Lola Anna Malavasi

Turiddu Walter Fraccaro

Alfio Angelo Veccia

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia **Ermanno Olmi**

scene Arnaldo Pomodoro

costumi Maurizio Millenotti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2008-2009

Teatro La Fenice

20 novembre 2008 ore 20.00 turno S

22 novembre 2008 ore 20.00

La Fenice Day

23 novembre 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Riccardo Chailly

Johann Sebastian Bach

Oratorio di Natale BWV 248

soprano Sibylla Rubens

contralto Sara Mingardo

tenore Wolfram Lattke

Evangelista Martin Lattke

basso Konstantin Wolff

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Basilica di San Marco

18 dicembre 2008 ore 20.00 solo per invito

19 dicembre 2008 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Scimone

Johann Sebastian Bach

Sinfonie dalle Cantate BWV 29, BWV

18, BWV 52, BWV 156, BWV 42

Baldassare Galuppi

«Prata, colles, plantae, flores», mottetto

per soprano, archi e continuo

prima esecuzione in tempi moderni

soprano Mariella Devia

Johann Sebastian Bach

Sinfonie dalle Cantate BWV 169, BWV

31

Wolfgang Amadeus Mozart

«Exsultate, jubilate», mottetto per

soprano e orchestra KV 165

soprano Mariella Devia

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran

10 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

11 gennaio 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Mario Venzago

Giovanni Gabrieli / Claudio

Ambrosini

Canzon XIII - Canzon I - Sonata XIX

prima esecuzione a Venezia

Luigi Nono

A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi

infiniti possibili

Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

1 febbraio 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Justė Janulytė

Textile per orchestra

Antonín Dvořák

Concerto per violino e orchestra op. 53

violino Veronika Eberle

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7 febbraio 2009 ore 20.00 turno S

8 febbraio 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

(ricostruzione di Deryck Cooke)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 marzo 2009 ore 20.00 turno S

7 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

8 marzo 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Gerd Albrecht

Hans Werner Henze

Das Vokaltuch der Kammersängerin

Rosa Silber (Il tessuto vocale del

soprano Rosa Silber)

prima esecuzione a Venezia

Appassionatamente plus

prima esecuzione italiana

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 marzo 2009 ore 20.00 turno S

15 marzo 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Bruno Bartoletti

Benjamin Britten

War Requiem (Requiem di guerra)

op. 66

soprano Kristin Lewis

tenore Marlin Miller

baritono Stephan Genz

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

direttore dell'orchestra da camera

Marco Paladin

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2008-2009

Teatro La Fenice

20 marzo 2009 ore 20.00 turno S
21 marzo 2009 ore 20.00 f.a.
22 marzo 2009 ore 17.00 turno U
direttore

Christian Arming

Leoš Janáček

Taras Bulba, rapsodia per orchestra
Suite dall'opera *Da una casa di morti*

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in re maggiore Hob. I: 70

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759
Incompiuta

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

28 marzo 2009 ore 20.00 turno S
29 marzo 2009 ore 17.00 turno U
direttore

Juraj Valčuha

Richard Strauss

Till Eulenspiegels lustige Streiche (I tiri
burloni di Till Eulenspiegel)
poema sinfonico op. 28

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in do maggiore Hob. I: 60
Il distratto

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Richard Strauss

Suite o.Op. 145 dall'opera *Der
Rosenkavalier*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

4 aprile 2009 ore 20.00 turno S
5 aprile 2009 ore 17.00 f.a.
direttore

Michel Tabachnik

Claude Debussy

Prélude à l'après-midi d'un faune

Olivier Messiaen

Poèmes pour Mi per soprano e
orchestra
soprano Alda Caiello

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

10 aprile 2009 ore 20.00 turno S
11 aprile 2009 ore 20.00 turno U
direttore

Sir Andrew Davis

Luciano Berio

Folk Songs per mezzosoprano e piccola
orchestra
mezzosoprano Lauren Curnow

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95 *Dal
nuovo mondo*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 luglio 2009 ore 20.00 turno S
5 luglio 2009 ore 20.00 f.a.
direttore

Ottavio Dantone

Georg Friedrich Händel

Concerto grosso in sol maggiore HWV
319

Johann Sebastian Bach

Concerto brandeburghese n. 5 in re
maggiore BWV 1050

Georg Friedrich Händel

Concerto per organo e orchestra in fa
maggiore HWV 292

Giovanni Ferrandini

Il pianto di Maria, cantata sacra per
mezzosoprano, archi e continuo
mezzosoprano Marina De Liso

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 luglio 2009 ore 20.00 turno S
direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*
soprano Annick Massis
contralto Iris Vermillion

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

7 novembre 2009 ore 20.00 turno S

Orchestre National de France

direttore

Sir Colin Davis

Hector Berlioz

Waverley, ouverture op. 1

Les nuits d'été, sei melodie op. 7
mezzosoprano Sophie Koch

Harold en Italie, sinfonia per viola
concertante e orchestra op. 16
viola Sabine Toutain

in collaborazione con

Palazzetto Bru Zane - Centre de musique
romantique française

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008 a cura di Michele Girardi

- GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai
- RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci
- GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana
- GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca
- BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Vincenzina Ottomano, Davide Daolmi, Daniele Carnini
- MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunov*, 6, 152 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Emanuele Bonomi
- FRANCESCO CAVALLI, *La virtù de' strali d'Amore*, 7, 156 pp. ess. mus.: saggi di Ellen Rosand, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Maria Martino
- GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 8, 144 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Claudio Toscani, Giuliano Procacci, Guido Paduano, Marco Marica
- ARNOLD SCHÖNBERG, *Von heute auf morgen*, – RUGGERO LEONCIVALLO, *Pagliacci*, 9, 166 pp. ess. mus.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Virgilio Bernardoni, Federico Fornoni

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009 a cura di Michele Girardi

- ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonhard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi
- CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi
- GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

La Fenice prima dell'Opera 2009 3

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale
e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di aprile 2009

da L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su
Conto Corrente postale n. 75830679 o su
Conto Corrente IBAN
IT50Q0634502000100000007406
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,
intestati a Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio
Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan,
Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio,
Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com



Intervallo.

La salute buona da mangiare.

Tutti i biscotti, frollini, wafer e cracker Galbusera sono senza ogm, senza grassi idrogenati, senza conservanti e senza coloranti. Un impegno per una sicurezza dedicata a tutti voi, e una linea di prodotti pensati per rispondere a ogni vostra esigenza: senza zucchero o senza sale, senza grassi o senza colesterolo, e anche senza glutine. Una strada sicura riservata ai vostri gusti.

