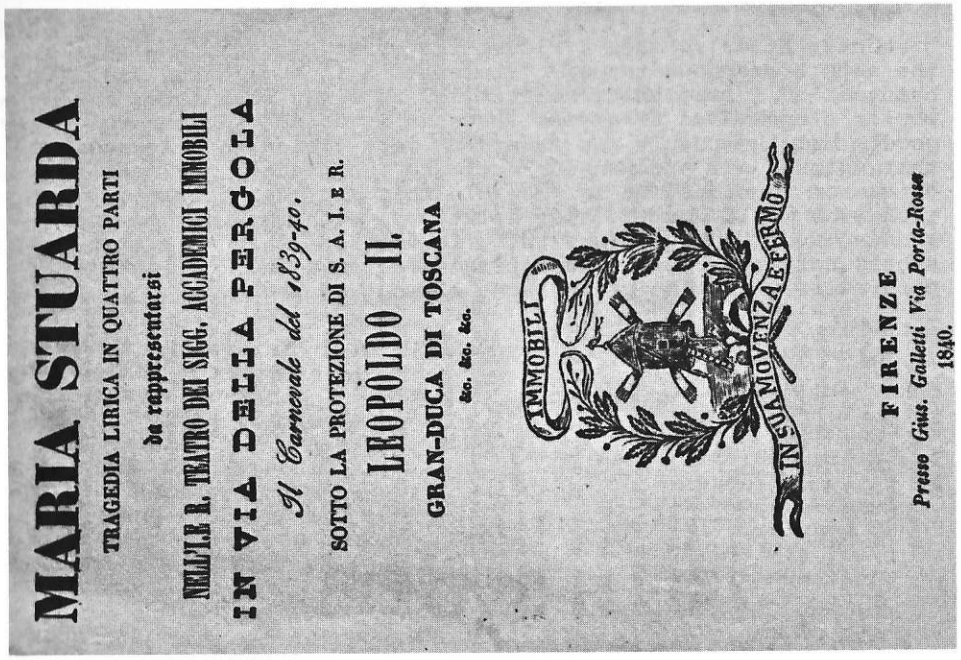
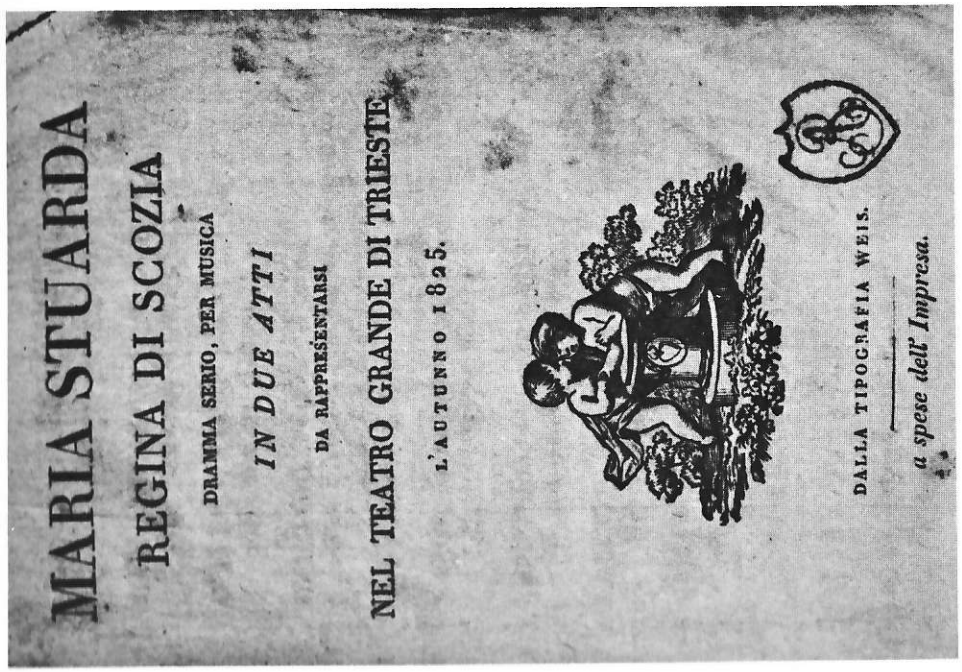




MARIA STUARDA REGNA FELICEMENTE SULLA RENAISSANCE DONIZETTIANA

di Fulvio Lo Presti

Tra i numerosi melodrammi donizettiani riscoperti dall'ultimo dopoguerra a oggi (senza considerare i soliti quattro titoli, cioè L'ELISIR D'AMORE, LUCIA DI LAMMERMOOR, LA FAVORITA e DON PASQUALE, che non avevano bisogno di essere riscoperti), MARIA STUARDA è l'opera universalmente più eseguita. Nel nostro paese tuttavia ha prevalso fino a qualche anno fa ANNA BOLENA.

Il ritorno sulla scena (dopo un'assenza durata 92 anni) di MARIA STUARDA, al Teatro Donizetti di Bergamo, risale all'ottobre 1958 (1). Nella stessa Bergamo dieci anni prima, nel 1948, le manifestazioni del primo centenario della morte di Gaetano Donizetti avevano dato l'avvio alla renaissance donizettiana, che qualcuno vorrebbe però antedatare al 1933 e situare altrove: nell'ambito del 1° Maggio musicale fiorentino che ripropose LUCREZIA BORGIA (diretta da Gino Marinuzzi e con, nei ruoli principali, Giannina Arangi Lombardi, Beniamino Gigli, Tancredi Pasero e Gianna Pederzini). Proprio a Firenze riapparve nel 1967 MARIA STUARDA, in un altro Maggio musicale. L'accoglienza riservata all'ignorato spartito donizettiano da buona parte dei critici musicali dei giornali italiani, accorsi più per il Maggio che per Donizetti, non si può affermare che fu particolarmente calorosa, malgrado la presenza di due formidabili primedonne: Leyla Gencer protagonista e rivale di Shirley Verrett - Elisabetta I. Anche la Stuarda donizettiana, come quella storica, si era attirata l'ostilità di un puritanesimo (o pruderie) in questo caso musicale, che pretendeva di legiferare sul melodramma italiano dell'800, specie del primo ottocento, non risparmiando una parte non trascurabile della produzione verdiana. Ma i grandi operisti, compresi Wagner e Berlioz, non si sarebbero preso il disturbo di musicare i loro spartiti per poi sentirsi esaltare o disapprovare dai critici. I frutti delle loro fatiche e angosce, dei loro sudori e spasimi erano in primo luogo destinati al pubblico, supremo giudice. Infatti è il pubblico, per quanta influenza la critica possa esercitare su di esso, per quanto arbitrario o capriccioso possa essere lo sviluppo del suo gusto, a determinare il successo e la sopravvivenza nel repertorio di un'opera. Se la renaissance donizettiana si deve all'impulso e all'iniziativa di pochi (musicologi, direttori, artisti, critici di fede donizettiana) essa ha avuto bisogno di un terreno che fecondasse questi semi: un pubblico per sostenerla col suo consenso e incoraggiarla col suo entusiasmo. In parole povere non ha potuto fare a meno della giustificazione di un successo popolare. Il pubblico in genere ha abbastanza spesso dimostrato di apprezzare "il beneficio delle fortunate esplorazioni che si vengono compiendo attraverso la storia dell'opera italiana del 700 e dell'800, e che di continuo ci riservano interessanti e, talora, alte sorprese" (A.Parente). (2)

L'antologia di incomprensioni di parte della critica, messa assieme da questa partitura donizettiana nel quarto di secolo della sua seconda vita, non le ha impedito di proseguire una carriera positivamente movimentata, con risultati complessivi di grande rilievo, e di guadagnare più di altre opere donizettiane, sicuramente non inferiori alla STUARDA (come LUCREZIA BORGIA, ROBERTO DEVEREUX, POLIUTO, MARIA DI ROHAN) il favore del pubblico. Così si spiega come MARIA STUARDA abbia preso la guida del drappello di melodrammi del Donizetti "alternativo" anzi, essendo regina, "regni" sulla renaissance donizettiana. In venticinque anni la STUARDA ha girato l'Europa occidentale e gli Stati Uniti, toccando anche aree interessate solo marginalmente dalla riscoperta di Donizetti, con una straordinaria fortuna in Gran Bretagna, dove, dalla prima apparizione a Londra (al St. Pancras Festival) nel 1966 ad oggi, innumerevoli sono state le edizioni e le riprese di quest'opera, portata in tournée in molte città di provincia. L'English National Opera ne ha proposto una versione in lingua inglese, che ha ottenuto un enorme successo. Nel mese di aprile dello scorso anno il mezzosoprano Janet Baker, memorabile Stuarda sin dal 1973, ha ripreso questo ruolo per congedarsi dal suo pubblico londinese al Coliseum (il teatro dell'English National Opera). Alle due incisioni della discografia ufficiale (quelle "pirate" o "private" in circolazione sono parecchie) se n'è aggiunta da poco una terza, registrata dal vivo in una delle serate d'addio di Janet Baker (nella stessa occasione è stata realizzata una video-registrazione).

Il successo e la fortuna della STUARDA si possono spiegare anche con la contemporanea presenza sulla scena di interpreti di questo ruolo di forte personalità e alto prestigio, subentrate all'intrepida pioniera Leyla Gencer: Joan Sutherland, Beverly Sills e soprattutto Montserrat Caballé, che nella STUARDA ha probabilmente trovato uno dei suoi ruoli donizettiani più congeniali. Il soprano catalano ha fatto rivivere quest'opera in Italia, Francia, Germania, Inghilterra e ovviamente in Spagna, la Sills l'ha cantata negli Stati Uniti, la Sutherland in Olanda e in Inghilterra. Ciascuna di queste primedonne ha dato del personaggio della bella e sventurata Maria una propria lettura, sottolineandone il temperamento drammatico o il rassegnato distacco e la dolcezza commossa, la vocale emotività di un'anima appassionata e generosa o la regale e serena compostezza.

Si spera che a queste succedano nuove regine del bel canto romantico ottocentesco - quello cioè che non è fatto di pura ornamentazione vocale e edonisticamente fine a se stesso ma assolve una funzione di espressività drammatica - portando anch'esse, con un consapevole contributo interpretativo, la giustificazione della presenza sulla scena di questo come pure di tanti altri preziosi melodrammi.

MARIA STUARDA (1834), seconda "giornata" della cosidetta trilogia Tudor di Donizetti (3) nasce in un periodo creativo intensamente fecondo, sia in senso quantitativo che qualitativo, dell'attività donizettiana. Basti notare la sua equidistanza cronologica fra LUCREZIA BORGIA (data alla Scala il 26 dicembre 1833) e LUCIA DI LAMMERMOOR (data al San Carlo il 26 settembre 1835). Anche questa fase è segnata dal donizettiano "far presto", che,secondo Claudio Casini, "non era, per Donizetti, soltanto un riferimento ai tempi di lavoro, ma anche e soprattutto un moto relativo alla sua concezione del melodramma. Presto significava movimento in scena, emozione nella musica, concitazione nella vocalità, toccando in maniera rapida e penetrante gli episodi del dramma, facendone vibrare tutte le corde, dalla tragedia all'elegia"(4)

Nella STUARDA si trovano pagine di altissima ispirazione contigue ad altre di

squisita fattura ma convenzionali. "Convenzionale" in questo caso non vuole suonare riduttivo bensì connotare l'adesione del musicista agli schemi strutturali dell'opera contemporanea, la rispondenza alle esigenze e possiblità dei cantanti a disposizione e al gusto del pubblico, il ricorso al mestiere quando l'ispirazione non e soccorsa dal genio, "mestiere" e "genio", che, come nota Teodoro Celli, si incontrano in tante opere di Donizetti "in una parte più, e meno altrove". Donizetti si mantiene anche qui fedele a se stesso e al di là del puro ossequio alla formula del melodramma coevo, facendo uso di tali convenzioni da padrone di un mestiere, che da gran tempo per lui non ha più segreti, e vivificandole nel contempo. Resta il fatto che quasi tutto il primo atto, certo non privo d'interesse e pur cosparso di allettanti momenti di virtuosismo vocale ed espressivo (che esigono gli interpreti adatti), è in un certo senso al rimorchio dei due atti successivi. L'entrata de Elisabetta I non ha lo stesso impatto dell'analoga situazione in ROBERTO DEVEREUX, dove però è Elisabetta la protagonista (nonostante il titolare dell'opera sia il conte di Essex, suo favorito).

MARIA STUARDA è opera che poggia su due personaggi femminili, giocata più di altre sul loro confrontoscontro diretto o a distanza, sul sapiente contrasto a fini drammatici ed espressivi fra il canto fiorito di Elisabetta e il canto spianato di Maria. Delle due quest'ultima è la protagonista in senso pieno. La presenza sulla scena di Elisabetta non è autonoma ma in funzione dell'esistenza della rivale anche (e soprattutto) quando quest'ultima non compare. Dopo l'incontro fra Elisabetta e Maria nel secondo atto, in cui l'opera vive il suo momento teatrale più movimentato e acceso, musicalmente espresso da un poderoso concertato, si passa, attraverso il quadro della firma della sentenza capitale (nel palazzo reale di Westminster), al blocco di scene nel castello di Fotheringay, che concludono l'opera. Esse si articolano essenzialmente in tre momenti fra i più memorabili dell'intera produzione donizettiana: la scena della confessione, il coro, il finale. Qui strumenti e voci concorrono felicissimamente a creare, in un mosaico di sfumature e di morbidi chiaroscuri, un'atmosfera di indicibile commozione musicale. E quando, levatasi l'umile preghiera "devota e ardente", che segna il distacco di Maria dalla terra e implora da Dio di accoglierla all'ombra della sua misericordia, dopo le parole di perdono indirizzate ad Elisabetta, avviandosi al patibolo la regina scozzese canta la cabaletta finale "Ah! Se un giorno da queste ritorte", non si può dubitare che anche Donizetti non pianga con lei.

Mary Stuart, regina di Scozia, era entrata nella leggenda e nel mito già prima di quell'8 febbraio 1587 in cui la scure del boia abbattendosi sul suo capo consegnò alla storia la sua controversa figura di regnante poi esule prigioniera e di donna. La sua personalità, le vicende, le vicissitudini di cui fu ricca la sua esistenza, soprattutto l'incrollabile fermezza d'animo e il coraggio nell'affrontare la condanna e poi il supplizio (espiazione o martirio ?), sembravano fatti apposta per confondere nella sua stessa persona realtà e fantasia, storia e mito. Sovrana ingiustamente perseguitata e martire della fede per gli uni, strumento della più temibile reazione cattolica e di machiavellici complotti papisti e tentativi di restaurazione dinastica per gli avversari, non poteva, dopo le violente e contrastanti passioni alimentate da viva, non continuare ad esercitare attraverso i secoli il suo fascino irresistibile ed ambiguo. Nella Biblioteca nazionale a Parigi il fondo Bliss, costituito da una donatrice americana, raccoglie circa 20,000 volumi, pubblicati in varie epoche e diversissimi per carattere e indole, tutti su Mary Stuart. A parte l'evidente interesse per gli storici, la regina

scozzese ha da sempre ispirato gli artisti: pittori, poeti, romanzieri e drammaturghi, musicisti. La letteratura europea annovera un gran numero di opere, in particolare drammi fra cui quelli di Antoine Montchrétien, Federico Della Valle, Joost van den Vondel, Vittorio Alfieri, Pierre Antoine Lebrun, Juliusz Slowacki, Björnstierne Björnson e Charles Algernon Swinburne. Su tutte torreggia'Maria Stuarda'di Friedrich Schiller (1759-1805), rappresentata nel 1800 al Teatro di Corte di Weimar e pubblicata l'anno seguente. Non potevano mancare un romanzo di Walter Scott,"L'Abate"(1820) nè un'opera - in questo caso un poema - di Félix Lope de Vega Carpio (1627). Non soltanto cattolici come Della Valle, Giacomo Carissimi (autore della cantata "Lamento e morte di Maria Stuarda") e l'olandese Vondel, hanno amato e compianto l'infelice regina. Anche protestanti come il norvegese Björnson e lo storico inglese Thomas Carlyle hanno subito il fascino della Stuarda. Di lei, nella sua "Vita di Schiller" (1825), Carlyle ha scritto: "Siamo costretti a perdonare e ad amare l'eroina: ella è bella, sventurata e di nobile animo. Le sue colpe per quanto oscure sono state espiate da lunghi anni di pianto e di sofferenza ... esse appaiono meno odiose della fredda, premeditata perversità di cui è vittima".

Il poeta e drammaturgo Friedrich Schiller, personalità di primo piano della cultura tedesca del periodo classico, che precede e anticipa il romanticismo, fu storico e pensatore e amico intimo di Goethe. In gioventù, oltre a scrivere testi di argomento storico, saggi e persino un romanzo di avventure, si dedicò alla lirica. Una delle sue liriche contiene "An die Freude" (Alla gioia), l'inno dell'universale fratellanza, che Beethoven trasformò in canto e inserì nella nona sinfonia. La fama di Schiller riposa in modo particolare sulle sue tragedie, solido pilastro del teatro europeo moderno, in cui egli sa creare un linguaggio di singolare bellezza poetica ed incisività drammatica come efficace veicolo dei suoi ideali di libertà e moralita. "Maria Stuart" (1800), che appartiene alla maturità, segue "I Masnadieri", "La Congiura di Fieschi", "Amore e raggiro", "Don Carlos" e la trilogia di "Wallenstein". Essa è una delle più alte espressioni del suo teatro. In "Maria Stuart", "come nelle tragedie classiche, l'azione è ridotta alla catastrofe, non vi sono avventurose vicende ma l'eco di esse" (Liliana Scalero) (5).

La prima versione italiana della tragedia di Schiller risale al 1821 ma Donizetti e Bardari lavorarono su quella di Andrea Maffei, pubblicata nel 1830. Varie Stuarde melodrammatiche avevano preceduto l'opera di Donizetti. In ELISABETTA IN DERBYSHIRE OSSIA IL CASTELLO DI FOTHERINGAY di Michele Carafa (1787-1872), su un librettaccio di Antonio Peracchi (Venezia, Teatro La Fenice - 1818), la protagonista è Elisabetta d'Inghilterra, a cui spetta il lieto fine con rondò d'obbligo dopo l'annuncio che la rivale è stata decapitata. Quest'opera venne data in seguito a Catania per prima opera nella stagione 1823-24 al Teatro Comunale Provvisorio. Il fertilissimo Saverio Mercadante (1795-1870) compose a sua volta, su libretto di Gaetano Rossi, MARIA STUARDA, REGINA DI SCOZIA, melodramma ambientato in Scozia e a conclusione lieta che fu rappresentato a Bologna nel 1821. Ma il più illustre precedente dell'opera donizettiana resta MARIA STUARDA, REGINA DI SCOZIA dell'arcidimenticato musicista napoletano Carlo Coccia (1782-1873) (6). Ne fu protagonista Giuditta Pasta al King's Theatre di Londra il 7 giugno 1827 con notevole successo anche per il compositore. Coccia, che a quell'epoca viveva a Londra, svolgendo le funzioni di direttore del Teatro Italiano oltre che di professore di armonia all'Accademia reale di musica, aveva musicato un libretto di matrice schilleriana apprestatogli dall'esule modenese Pietro Giannone. (7)

Dal ritorno sulla scena della STUARDA di Donizetti il "bel libretto del Bardari" (Luigi Baldacci) si è attirato giudizi poco o per niente lusinghieri chiaramente al di sotto dei suoi meriti. Si ha l'impressione che esso sia stato solo sfogliato o scorso molto in fretta. Avra avuto il suo peso il vecchio pregiudizio sui libretti d'opera, a maggior ragione in questo caso di fronte a quello di uno sconosciuto che ha "osato" prendere a prestito una delle supreme creazioni di Schiller per farne un melodramma. In effetti la tragedia schilleriana è senza ombra di dubbio la fonte letteraria del libretto di Bardari, che dovette necessariamente ridurre il numero dei personaggi e delle scene e condensare la materia, allontanandosi a volte dal proprio modello. Accusare poi questo libretto di essere ben lontano dalla fonte schilleriana è altrettanto pertinente che affermare, che il libretto del verdiano MACBETH di Francesco Maria Piave sia shakespeariano solo per modo di dire. Per "fortuna" di Guiseppe Bardari (8)l'oscurità che avvolgeva la sua figura, solo recentemente rischiarata in parte dalle ricerche di Jeremy Commons (9), ha tenuto nascosto che, al momento di cimentarsi nella prima e unica creazione librettistica, aveva appena diciassette anni! Il libretto di MARIA STUARDA non è dispiaciuto affatto a Luigi Baldacci, uomo di lettere prima che critico musicale, il quale in "Libretti d'opera a altri saggi"(10) gli ha dedicato un po' di spazio, soffermandosi sull'episodio del parco di Fotheringay (nel secondo atto): "Nell' incontro, di autorizzazione schilleriana, tra Elisabetta e Maria ... è tangibile il passaggio da abitudini ancora rossiniane, che guastano un po' l'effetto del primo incontro fra le due regine, a un declamato di piena violenza, novissimo, che si accorda peraltro col linguaggio poetico:

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

L'audacia dei versi del giovanissimo Bardari, scritti sotto la guida dello stesso musicista, il quale, è probabile, intervenne direttamente più di una volta, rispondeva efficacemente al desiderio di Donizetti di forgiare "un linguaggio musicale realistico" e "psicologico" (11). La sparata di Massimo Mila: "Le due regine si scambiano insulti da lavandaie" è inopportuna e di cattivo gusto. (12)

Raffazzonare un cattivo libretto era impresa molto meno ardua che scriverne uno buono. Il libretto di MARIA STUARDA, pur non esente da difetti, mi sembra si possa collocare nella seconda categoria per taglio scenico, bellezza ed espressività di non pochi versi, caratterizzazione dei personaggi, tutto questo nei limiti notoriamente angusti di un libretto d'opera. Non è impresa da poco per un principiante come Bardari ma, ripeto, non dovette essere estranea ai fini del risultato la mano del maestro. Fra i tanti esempi due potrebbero bastare. All'inizio del 2° atto, prima che le due regine si vedano nel parco di Fotheringay, il conte di Leicester, che il libretto coi toni appropriati ci presenta cavalleresco, appassionato ma anche sinuosamente cortigiano (il modello schilleriano tuttavia è abbastanza distante), tenta di piegare alla clemenza la regina Elisabetta, che cedendo alle sue pressanti richieste ha già acconsentito ad incontrare la Stuarda. Ma ben altri sentimenti, come si vedrà, albergano nell'animo di Elisabetta. Quante cose racchiuse in poche sillabe:

Leicester ...la mano
Che di squallor la cinse

Al contento primier può ridonarla.

Elisabetta (Io l'aborro!... Ei non fa che rammentarla).

(MARIA STUARDA - Atto 2° , scena III)

La scena seguente vede l'incontro-scontro fra le due regine e dà plastico rilievo al contrasto di sentimenti in una situazione apparentemente aperta a sviluppi ma già scontata in partenza (la sorte di Maria è già segnata). Poche battute, sobrie quanto intensamente espressive, introducono allo scontro vero e proprio. Talbot (qui Talbo) ha condotto la riluttante Maria dinanzi alla regina al cui fianco stanno Leicester e Cecil.

Leicester (ad Elisabetta) Deh! l'accogli.

Elisabetta (a Leicester) Sfuggirla vorrei.

Talbo (a Maria) Non sostarti.*

Maria (A Talbo) L'abisso ho vicino.

Elisabetta (a Leicester) Troppo altera.

Leicester (a Elisabetta) Da un crudo destino
Avvilita dinanzi ti sta.

MARIA STUARDA - Atto 2° , scena IV).

Queste battute di recitativo precedono immediatamente il larghetto del concertato.

Ma chi era Bardari ?
Giuseppe Bardari (1817-1861) era calabrese, nativo di Pizzo. Nel 1834 - l'anno della STUARDA - si trovava a Napoli probabilmente per compiere gli studi superiori (nel regno delle due Sicilie le sole università esistenti erano a Napoli e in Sicilia). Dopo la brevissima parentesi teatrale in ogni caso abbracciò o continuò lo studio del diritto e successivamente fece carriera nella magistratura ritornando in Calabria. Fu qui che venne coinvolto in modo poco chiaro in una sollevazione popolare durante i moti del '48, perdendo il posto, che però riacquistò alcuni anni dopo in seguito ad un processo di revisione. A pochi giorni dalla fine del regno delle due Sicilie, prima che Francesco II lasciasse Napoli per raggiungere Gaeta, Bardari fu per alcune settimane Prefetto di Polizia, chiudendo poi la sua attività al servizio dello Stato, che nel frattempo non era più quello borbonico, come consigliere della Corte dei Conti. Fu certamente di sentimenti liberali ma non rivoluzionario. Due dei suoi figli si unirono a Garibaldi dopo lo sbarco in Calabria.

*In the libretto of the prima: 'sottrarti' Ed.

Gaetano Donizetti (1797-1848) era ritornato a Napoli in compagnia della moglie Virginia a metà di marzo del 1834 dopo una prolungata assenza, giustificata fra l'altro da impegni teatrali a Roma, Firenze e Milano, città che nell'arco di un anno avevano salutato a turno i successi del FURIOSO ALL'ISOLA DI SAN DOMINGO, di PARISINA, TORQUATO TASSO e LUCREZIA BORGIA, in cui la vena melodica e drammatica di Donizetti si era trovata a suo agio di volta in volta nel genere comico, patetico, satirico, elegiaco e tragico. Donizetti aveva ricevuto nel frattempo da Parigi un invito di Rossini a comporre un'opera per il Théâtre des Italiens, ma, prima di onorare l'impegno parigino sommamente ambito, l'inesauribile bergamasco aveva davanti a sè due altri impegni entro l'anno, il primo col San Carlo e il secondo con la Scala. Per le due opere e quella di Parigi il suo più vivo desiderio sarebbe stato avere per collaboratore Felice Romani ma il principe dei librettisti non gli scrisse neppure uno dei tre libretti. Per l'opera da darsi a Napoli il maestro allora ripiegò su Giuseppe Bardari.

Nei diciassette mesi di assenza di Donizetti da Napoli era intervenuto un mutamento in senso meno permissivo nella politica reale e di conseguenza nell'atteggiamento della censura nei confronti degli spettacoli teatrali in genere. Musicista e librettista lavorarono alacremente e prendeva forma MARIA STUARDA, il soggetto su cui era caduta la loro scelta, ma sul cammino dell'opera sarebbe sorto l'ostacolo imprevisto e insormontabile del divieto del sovrano.

A parte altre considerazioni, re Ferdinando non dovette apprezzare affatto nel libretto i particolari della condanna e decapitazione di una regina cattolica, il dialogo estremamente realistico tra le due regine (e infatti quei versi scabrosi in alcuni teatri verranno poi sostituiti da altri meno compromettenti), infine la scena della confessione. Ferdinando II non amava che si portasse la religione sulle scene e coerentemente avrebbe proibito nel 1838 POLIUTO di Donizetti, che mette in scena una vicenda di martiri cristiani (13).

Melodramma nel melodramma, lo svenimento della regina Maria Cristina di Savoia, prima moglie di Ferdinando II, durante la prova generale di MARIA STUARDA al Teatro San Carlo, non è praticamente sfuggito a nessuno dei commentatori dell'opera donizettiana, a cui non è parso vero di poter sfruttare un episodio sensazionale che vede associate due teste coronate (un secondo incontro di regine!): quella vera e quella melodrammatica. In realtà nessuna regina svenne alla prova generale di MARIA STUARDA, che con molta probabilità ebbe luogo il 6 settembre 1834. All'epoca il pubblico veniva ammesso alla prova generale e puo'anche darsi che qualche membro della Corte abbia assistito a questa "anteprima", non certo la regina nè altra persona della famiglia reale. Ancora una volta ci viene in aiuto il prezioso anzi indispensabile Jeremy Commons per cercare spiegazioni plausibili in tutta questa storia (14). In base alla rigida etichetta della corte napoletana la presenza della regina alla prova generale di un'opera avrebbe rappresentato una deroga di non poco conto, specie da parte di Maria Cristina, tutta dedita a una vita di devozione, di cui era fin troppo nota l'avversione per le mondanità ed il teatro, dove purnondimeno metteva piede solo per compiacere il regale consorte. Come si

sia sviluppata la pia leggenda non è dato sapere ma appare chiaro che al suo nascere abbia contribuito il mistero dietro la proibizione di rappresentare un'opera già composta, con scene e costumi realizzati, cantanti scritturati e giunta fino alla prova generale. A 31 anni di distanza il giornale napoletano "L'Indipendente", nel numero del 22 aprile 1865 (15), diede risalto all'episodio dello svenimento della regina, riferendo come storia quanto in realtà non poteva essere altro che una diceria cristallizzata nel tempo. Del resto per lo stesso Donizetti rimasero oscuri i motivi della proibizione. Le scarne allusioni sia al re che alla regina nell'epistolario donizettiano hanno dato l'impressione di confermare indirettamente la leggenda. E'certo che Ferdinando II e Maria Cristina di Savoia, ciascuno per conto proprio, erano lontani discendenti di Maria Stuart (16).

A quell'epoca la censura, approvava, respingeva o imponeva mutamenti sulla base del libretto. Non è chiaro perchè nel caso di MARIA STUARDA i censori, benchè sollecitati varie volte a emettere un verdetto, indugiarono e tergiversarono tutta l'estate del 1834, per cui la direzione del Teatro San Carlo credette di interpretare il ritardo come una lungaggine burocratica foriera di un placet. All'inizio di settembre fu persino chiesto al librettista da uno dei censori di apportare alcune modifiche al testo, invito a cui Bardari si affrettò ad ottemperare. Si arrivò così alla prova generale e tutto lasciava presumere un caloroso successo quando, tra la costernazione generale, giunse dalla reggia l'enigmatica proibizione. Anche a questo punto si potrebbe parlare di melodramma nel melodramma e per analogia di situazioni ricordare il matrimonio impedito nel Prologo della donizettiana CATERINA CORNARO (1844).

Per salvare il salvabile, cioè musica e allestimento, l'alternativa era la trasformazione del soggetto. In lotta col tempo si sottopose ai censori il progetto di GIOVANNA GRAY, ancora un'infelice regina britannica salita sul patibolo (17). "Ma la GIOVANNA GRAY - racconterà poi Donizetti con amaro umorismo in rima - corse la stessa sorte, ebbe seconda morte, prima di comparir ... che far, maestro aiuto ... gridava allor l'impresa ... e quel baron fottuto rispose: ci vuol spesa. Se mille e quattrocento ducati dar dovete, seicento ne aggiungete, che aita a voi darò.

Ciò fatto in pochi detti, vien fuori BUONDELMONTE, e mastro Donizetti straccia poi fa e rifà (che bei versi! accidenti!).

Duetto e cori nuovi, di già son impastati, recitativi spurii di gia sono copiati; oggi la prima prova s'è fatta del pasticcio; se n'esco sano e salvo, mai più, mai più m'impiccio.

Ti basti saper solo che d'una gran preghiera ne feci in BUONDELMONTE congiura bella e intera. A morte iva la donna? Invece muor Pedrazzi; Delser dannava a morte? Or soffre dei strapazzi. Erano sei fra tutti? Or sono dieci e più; come diventi l'opera, immagina ora tu! Le stesse scene adopera, ci stanno o non ci stanno nè cerco mai di chiedere se fanno o non danno" (18).

BUONDELMONTE non incontra ostacoli. In fretta e furia - si era alla fine di settembre - Donizetti procede all'opera di trasformazione avendo per collaboratore nella stesura del testo il siciliano Pietro Salatino, mediocre versificatore che già gli aveva fornito il libretto di SANCIA DI CASTIGLIA (1832). L'azione di BUONDELMONTE è ambientata a Firenze nel XIII secolo e narra di una faida tra famiglie originata da una promessa di matrimonio non mantenuta. BUONDELMONTE andò in scena al San Carlo il 18 ottobre 1834 e il

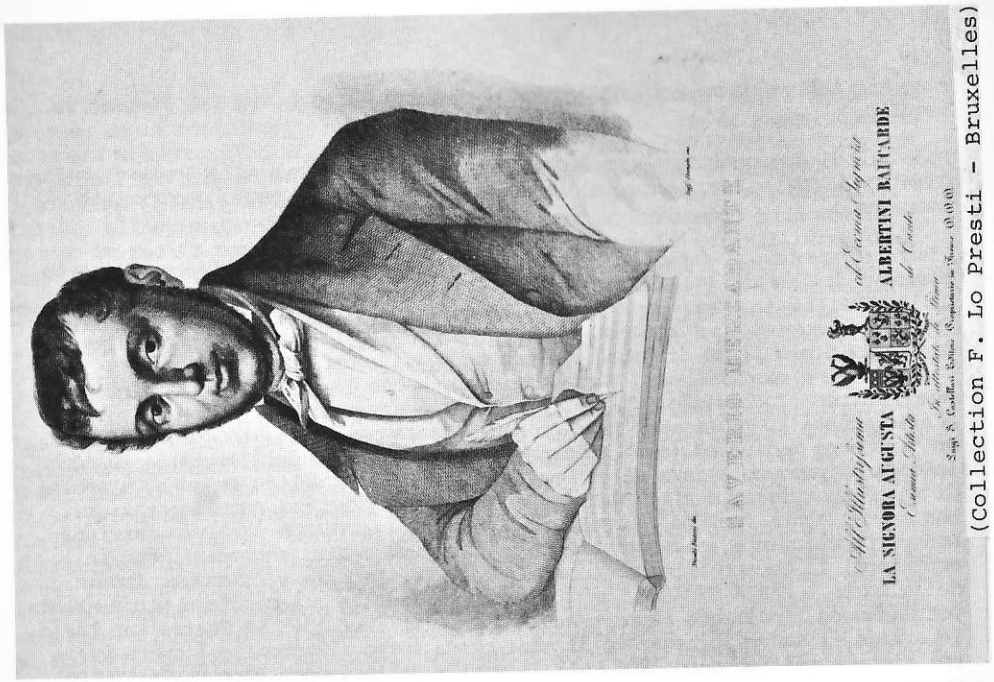
successo non mancò ma più per Donizetti che per l'opera, mai più ripresa in seguito.

Poco più di due mesi dopo, il 26 dicembre, Donizetti dava alla Scala di Milano GEMMA DI VERGY, il cui successo lo compensò in parte di tante contrarietà e amarezze.

L'anno seguente, il fatidico 1835 - che vede il viaggio a Parigi con l'esito positivo del MARINO FALIERO al Théâtre-Italien, iltrionfo a Napoli di LUCIA DI LAMMERMOOR, la morte di Bellini alla cui memoria Donizetti dedicherà la "Messa di Requiem" - si ritorna a parlare di MARIA STUARDA. L'opera verrà data alla Scala il 30 dicembre con una serie di modifiche, tenuto conto fra l'altro che a cantarla sarà Maria Malibran, e con l'aggiunta della sinfonia composta per l'occasione. La Malibran, pur non essendo nelle condizioni più adatte, canta lo stesso per ragioni squisitamente venali. L'opera ottiene un "incontro mediocre" (come si direbbe nel linguaggio dell'epoca) e quando le cose potrebbero andare un po'meglio interviene la solita censura, stavolta di marca austriaca: MARIA STUARDA viene ritirata dopo sei rappresentazioni. Non avendo avuto fortuna a Napoli nè a Milano, la STUARDA farà una carriera non particolarmente esaltante limitata ad alcuni teatri secondari, con le eccezioni, in questo itinerario provinciale, di Venezia e Firenze. Ironia della sorte, MARIA STUARDA, giunta al termine della sua carriera ottocentesca, potrà essere finalmente rappresentata a Napoli. Nel 1865 al Teatro San Carlo le arride il successo negatole 31 anni prima sotto i Borboni e l'opera viene poi ripresa nel febbraio 1866. Il 21 aprile dello stesso anno MARIA STUARDA chiude la stagione 1866 del Teatro Comunale di Catania, poi ... il lungo immeritato silenzio fino al 1958.



p216 The libretti of Mercadante's MARIA STUARDA (Trieste 1825), and that of Donizetti (Firenze 1840). (Collection F. Lo Presti - Bruxelles).



(Collection F. Lo Presti - Bruxelles)



Carlo Coccia
(Biblioteca del Conservatorio di Bologna)

NOTE

1. L'ultima esecuzione ottocentesca di cui si ha notizia ebbe luogo al Teatro Comunale di Catania nell'aprile 1866. Furono interpreti di questa STUARDA catanese: Marietta Majo (Maria), Acquarullo (Elisabetta), Neri (Leicester), Proni (Talbo) e De Dominicis (Cecil).

2. Alfredo Parente: "Maria Stuarda di Donizetti rivive a Napoli dopo un secolo" 'Il Mattino'- 30.12.1968. Nella stessa recensione si può leggere: "Non ho mai creduto, per questa parte, alla 'giustizia', cioe alla selezione dei valori che si sarebbe ormai e definitivamente attuata, della storia: se mai, è da parlarsi di una storia che continuamente attua la sua giustizia, rivedendo criticamente, contro i capricci della volubile fortuna, i vecchi quadri, e ricuperando dimenticate opere valide o validissime. Tra gli esempi ai giorni nostri più cospicui e più eloquenti, dopo il caso di Rossini, c'è quello di Donizetti".

3. Seque ANNA BOLENA (1830) e precede ROBERTO DEVEREUX (1837).

4. Claudio Casini: ANNA BOLENA - Programma della stagione 1981-82 del Teatro alla Scala - Milano 1962.

5. Il teatro di Schiller, come ispiratore di melodrammi ottocenteschi, viene solitamente associato col nome di Giuseppe Verdi, autore di quattro opere basate su altrettanti testi schilleriani: GIOVANNA D'ARCO (1845), I MASNADIERI (1847), LIUSA MILLER (1849), DON CARLOS (1867). Altri musicisti prima di Verdi furono influenzati in varia misura dal grande preromantico tedesco, musicando libretti di fonte schilleriana. Oltra al rossiniano GUGLIELMO TELL (1829) e alle STUARDE di Coccia e Donizetti, si possono ricordare GIOVANNA D'ARCO di Pacini (1830). I BRIGANTI di Mercadante (1836), LA SPOSA DI MESSINA di Vaccai (1839).

6. Alexander Weatherson: "Le bicentenaire de Carlo Coccia, un rival oublié de Rossini" - Opéra International/Dec. 1982.

7. Altre opere sulla regina scozzese (elenco probabilmente non esaustivo):
"Maria Stuarda regina di Scozia" di Pietro Casella (Firenze 1813).
"David Riccio" di Ralph Hamilton (Londra, 1820).
"Maria Stuart en Écosse" di François-Joseph Fétis (Parigi, 1823),
"Maria Stuart" di Louis Niedermeyer (Parigi, 1844),
"David Riccio" di Vincenzo Capecelatro (Milano, 1850) su libretto di Andrea Maffei (che vent'anni prima aveva tradotto in italiano la tragedia schilleriana),
"David Rizio" di Luigi Canepa (Milano, 1872),
"Maria Stuarda" di Costantino Palumbo (Napoli, 1874),



(Civica Raccolta A. Bertarelli - Milano)



(Collection F. Lo Presti - Bruxelles)

"La Regina di Scozia" di F.M. Stresa (1833),
"Maria Stuart" di Rodolphe Lavello (Rouen, 1895),
"Rizzio" di M.C. Moore (Los Angeles, 1932),
"Maria Stuart" di Enzo De Bellis (Napoli, 1974),
"Mary, Queen of the Scots" di Thea Musgrave (Edimburgo, 1977),
e infine "Mary Stuart" di Romuald Twardowski (Lodz, 1981), la cui première è stata seguita a poshi giorni di distanze da quella di "Maria Stuart" di Sergej Slonimskij (Leningrado, 1981).

Il Dizionario "La Musica" (UTET - Torino, 1971), nell'elenco delle opere di Giovanni Pacini, include fra quelle musicate ma non rappresentate una "Maria Stuarda", peraltro non menzionata nell'autobiografia del musicista catanese "Le mie memorie artistiche" e in altre fonti a me note.

8. Scambiato da qualcuno per il quasi omonimo poeta e librettista napoletano Leone Emanuele Bardare, che, su richiesta di Verdi nel 1852, apportò alcune modifiche al libretto del TROVATORE di Salvatore Cammarano. Contrariamente a quanto si è finora affermato, quest'ultimo prima di morire aveva avuto il tempo di completare il libretto del TROVATORE. L. E. Bardare ebbe inoltre il compito di travestire da CLARA DI PERTH, a causa della censura, il libretto di RIGOLETTO, che doveva darsi a Napoli.

9. Jeremy Commons: "Giuseppe Bardari" - Journal 3 of the Donizetti Society/Londra 1977 (interamente dedicato a MARIA STUARDA).

10. Luigi Baldacci : "Libretti d'opera e altri saggi" - Vallecchi, Firenze - 1974.

11. Op. cit.

12. Massimo Mila: "Donizetti per due regine" - 'La Stampa' - 9.1.1977.

13 Anche Verdi nel 1843 coi suoi LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA si attirò le ire dell'arcivescovo di Milano, che tuttavia non riuscì ad averla vinta.

14. Jeremy Commons: "Maria Stuarda and the Neapolitan censorship"- Journal 3 of the Donizetti Society - Londra, 1977.

15. In occasione della prima rappresentazione di MARIA STUARDA come tale al Teatro San Carlo dopo la fatale prova generale del 6 settembre 1834.

16. In una lettera al basso Celestino Salvatori, datata 22 settembre 1834, Donizetti referisce:"...Qua ho fatto MARIA STUARDA, alla prova generale fe'un furore... Il Re proibì la rappresentazione che la Regina scende da quella. Ora si mette sopra quello il BUONDELMONTE, e se ne farà un caro pasticcio. Pazienza - vedremo. Povera MARIA così fortunata che poteva essere...ma! Altra lettera, questa del 30 settembre, scritta a Innocenzo Giampieri, in cui si accenna di nuovo alla Regina:"Scrissi la STUARDA, si è concertata, ed abbiam fatta la prova generale con esito (scusa) da

fanatismo... Che fu? E'proibita! Come? Perchè? La Regina non ama soggetti cosi tristi... Fiat..." Tuttavia nella lettera del 7 ottobre, indirizzata al librettista Jacopo Ferretti, Donizetti non sembra trovare una spiegazione plausibile:"...STUARDA fu proibita, il cielo sa il perchè! basta, tacer si de'che il Re le impose!".

17. Un'opera con lo stesso titolo fu più tardi composta da Nicola Vaccai (1790-1848), su libretto di Carlo Pepoli, e data alla Scala di Milano con protagonista la Malibran nel 1836.

18. Lettera del 7 ottobre a Jacopo Ferretti.

* "MARIA STUARDA REGNA FELICEMENTE SULLA RENAISSANCE DONIZETTIANA" è stato scritto nel dicembre 1982 per il Teatro Massimo Bellini di Catania, che lo ha pubblicato nel programma di sala di MARIA STUARDA. L'Opera è stata data a Catania nella stagione 1982-83 (13, 16, 19, 21, 23 e 25 Gennaio 1983). Questi gli interpreti: Maria Luisa Nave (Elisabetta I), Yasuko Hayashi (Maria Stuarda), Gianfranco Pastine (Roberto), Giannicola Pigliucci (Talbot), Ettore Nova (Cecil), Gigliola Caputi (Anna). Direttore: Armando Gatto. Regia: Filippo Crivelli e Salvo Porto.

Il Testo che appare in questo Journal 5 comporta solo alcune lievi modifiche rispetto a quello del programma del Teatro Massimo Bellini.