

L'opera in breve

di Emilio Sala

Il ritorno di *Maria Stuarda* sulle scene è stata una delle prime conquiste della Donizetti-Renaissance del secondo dopoguerra: da quando è stata riesumata a Bergamo nel 1958, l'opera è di fatto rientrata nel repertorio, grazie anche a interpreti del calibro di Beverly Sills, Leyla Gencer, Montserrat Caballé, Joan Sutherland... Tanto più che *Maria Stuarda* offre la possibilità di avere due protagoniste in scena, sfruttando in termini drammaturgici la consueta rivalità artistica della coppia di "prime donne". Fu famoso lo scontro tra Giuseppina Ronzi De Begnis e Anna Del Sere durante una prova dell'opera a Napoli: le due cantanti erano venute alle mani proprio nella scena "di sfida" tra Maria ed Elisabetta alla fine del primo atto. Lo stesso compositore ne scrive a vari amici (siamo nel settembre 1834): «Donizetti protegge quella p... della Del Sere», così la Ronzi De Begnis; «Io non proteggo alcuna di voi, ma p... erano quelle due [Elisabetta e Maria], e due p... siete voi», questa la risposta, piuttosto *tranchante*, del compositore. Comunque sia, passati il vaglio della censura e perfino il battesimo della prova generale, l'opera venne inaspettatamente bandita dalle scene napoletane, forse per intervento diretto del re. La musica di *Maria Stuarda* fu allora adattata (con molte modifiche) a un soggetto del tutto diverso, *Buondelmonte*, che andò in scena il 18 ottobre 1834. Naturalmente, il tutto avvenne con lo sconsolato avvallo di Donizetti che si giustificò così (in una lettera a Innocenzo

Giampieri del 30 settembre 1834): «Se da me non era fatto, da altri fatto saria stato dopo la mia partenza, che gli appaltatori aver denno un'opera nuova di Donizetti. Sicché con 600 piastre di più, lavai, o forse rovinai lo spartito... Si vedrà!».

L'occasione di rappresentare *Maria Stuarda* capitò l'anno dopo, a Milano: Maria Malibran, infatti, si innamorò dell'opera studiandone lo spartito e volle interpretarla nella stagione scaligera di Carnevale. Donizetti intervenne ancora sulla partitura per adattarla alla vocalità singolarissima della giovane diva. *Maria Stuarda* andò dunque in scena il 30 dicembre 1835, ma senza il successo sperato, causa anche la scarsa qualità dell'interprete di Elisabetta e un abbassamento di voce della Malibran. Poi, durante le repliche, le cose migliorarono, ma il 12 gennaio 1836 la censura bloccò le rappresentazioni perché la protagonista si rifiutava di cantare le modifiche imposte dal censore. Ad esempio, l'espressione «vil bastarda» (rivolta da Maria a Elisabetta) era stata cambiata in una più blanda «donna vile»: come dare torto, di fronte a simili interventi, alla Malibran? Fatto sta che *Maria Stuarda* venne vietata e scomparve ben presto dai cartelloni dei teatri europei. Una carriera sfortunata, non c'è che dire, per un'opera che ci appare oggi come uno dei luoghi di compimento di quel melodramma romantico che era stato rivelato dal *Pirata* di Bellini (1827) e poi ulteriormente codificato da Donizetti in opere come *Anna Bolena* (1830), *Lucrezia Borgia* (1833) e

Lucia di Lammermoor (1835).

In questo quadro non si può non tacere l'importanza dell'ascendente schilleriano: fonte del libretto di *Maria Stuarda* è infatti il dramma omonimo di Friedrich Schiller che Donizetti poté conoscere nella traduzione italiana di Andrea Maffei apparsa nel 1830. Anche nel dramma il punto apicale dell'azione sta nell'incontro delle due regine. A tal proposito è significativo che Donizetti collochi questo punto di scena al centro del "finale interno", già di per sé luogo culminante dell'azione, a mo' di cortocircuito che precede la "stretta". E si capisce anche perché la censura intervenisse regolarmente a edulcorare l'insulto, insolitamente violento, di Maria a Elisabetta: «Figlia impura di Bolena, / parli tu di disonore? / Meretrice indegna e oscena, / in te cada il mio rossore. / Profanato è il soglio inglese, / vil bastarda, dal tuo piè!». Poiché, come abbiamo visto, il «vil bastarda» conclusivo veniva

regolarmente censurato, in una lettera del 1837 Donizetti suggerisce che, per evitare mali peggiori, «se non si dice *bastarda*, si dica [almeno] *bugiarda*!»! Una soluzione pragmatica che ci riporta non solo al problema dell'instabilità testuale, tipica dell'opera italiana ottocentesca, ma anche alla natura fortemente limitata e compromissoria della "volontà d'autore" in tale contesto. L'altra scena-*clou* dell'opera è naturalmente l'ultima, quella della condanna a morte di Maria, che si configura quasi come un "scena rituale" per il modo in cui si svolge e i tanti rinvii intertestuali che contiene. Basti pensare alla sequenza coro funebre + preghiera che ci ricorda i finali di opere come *La vestale* di Spontini (1807) o *La gazza ladra* di Rossini (1817), benché ancora con lo *happy ending*, oppure come *L'ultimo giorno di Pompei* di Pacini (1825) o *Anna Bolena* dello stesso Donizetti.