

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Da Schiller a Donizetti : Maria Stuarda

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/83899> since

Publisher:

Morlacchi

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

RICCARDO MORELLO

Maria Stuarda (1800) appartiene alla grande stagione teatrale di Schiller che si inaugura con il *Wallenstein* (1798/99). Dopo la cesura costituita dagli studi storico-filosofici e dall'attività saggistica Schiller torna al teatro nella consapevolezza di un progetto preannunciato nel prologo del *Wallenstein*: "aus des Bürgerlebens engem Kreis, auf einen höheren Schauplatz"¹. Se il *Don Carlos* (1784) era pur sempre un "affresco familiare" in cui il mondo della corte entra in conflitto con la sfera affettiva e privata degli individui, nel *Wallenstein* il destino del protagonista diventa il dramma storico di un'intera epoca. In gioventù Schiller era partito dalla contrapposizione lessinghiana tra dimensione pubblica e privata (*Trauerspiel* borghese), ora sembra rifiutare tale "privatizzazione" della tragedia e cerca di recuperare, sul piano estetico, l'antica unità, presente nella *polis* greca, tra dimensione umana e politica dell'individuo. Nel prologo a *Die Braut von Messina* (1803) Schiller deplora il trionfo della "prosa" borghese, la perdita della dimensione pubblica e comunitaria, del momento "religioso" del dramma:

"Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt"².

Tale conflitto tra pubblico e privato corrisponde all'alternativa tra tragedia di intreccio (Aristotele) e psicologico-intimistica (di carattere). Schiller dapprima oscilla tra questi due modelli perché fortemente affascinato dal tema della libertà individuale posta di fronte ai condizionamenti oggettivi naturali e/o storici – così come l'aveva impostato l'illuminismo tedesco (la celebre definizione di Kant, illuminismo come "uscita dell'uomo da uno stato di colpevole minorità").

¹ Friedrich Schiller, *Wallenstein*, in *NA Schillerswerke*, Bd. 8, p. 4 ; "dall'angusto ambito della vita borghese, su una scena più elevata".

² Friedrich Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* in *NA Schillerswerke*, Bd. 10, pp. 11-12 ; "Il palazzo dei re ora è chiuso, i tribunali si sono ritirati dalle porte delle città all'interno delle case, la parola scritta ha scacciato la parola viva, il popolo stesso, come massa vivente, è diventato stato, vale a dire un concetto astratto, gli dei hanno fatto ritorno nell'interiorità dell'uomo".

Ma la grande utopia, celebrata ad esempio nell'*Ifigenia* di Goethe, di un'assunzione di responsabilità soggettiva si scontra con la dimensione tragica riaffermata dalla modernità. Nel *Wallenstein* appare evidente che la libertà è possibile unicamente nella sfera privata, fuori dalla politica. “La politica è il destino” aveva detto Napoleone a Goethe nell'incontro di Erfurt. In *Die Braut von Messina* o nel *Wallenstein* il fato coincide col gioco del potere e quindi è conseguenza di un modo di agire, non di qualcosa di esterno, un'idea già espressa nel saggio di Herder *Das eigne Schicksal* (1795) pubblicato in *Die Horen*:

“Jeder Mensch hat seine Art zu sein und zu handeln [...] das ist ihr Schicksal. In diesem Verstande bedeutet Schicksal die natürliche Folge unserer Handlungen, unser Art zu denken, zu sehen, zu wirken. Es ist gleichsam unser Abbild, der Schatten, der unsere geistige und moralische Existenz begleitet”³.

Se è così la tragedia moderna non sarà, come voleva Aristotele nel sesto libro della Poetica, tragedia di azione ma di carattere. Per gli antichi il fato era qualcosa di preesistente agli individui (e agli dei), per i moderni la chiave sta nella psicologia del soggetto. Il dramma moderno è per sua natura intimistico-psicologico. Ecco perché il dibattito intorno all'impiego del coro nella tragedia non è soltanto retorico ma sostanziale. L'idea di ripristinare il coro per ridare *Würde* (Dignità) al dramma, utilizzandolo non più come espressione religiosa e sacrale ma come *Kunstorgan* (Strumento artistico), spinge il teatro schilleriano dalla naturalezza verso la solennità, da una dimensione apatica ad un recupero degli affetti. È un ritorno al barocco ed una apertura verso la dimensione melodrammatica e musicale del teatro che prepara nello stesso tempo l'avvento del *Gesamtkunstwerk* wagneriano.

I drammi schilleriani celebrano il primato della teatralità, nella alternanza e nel sapiente dosaggio di scene d'insieme e solistiche rivelano numerosi punti di contatto col melodramma. In fondo non è casuale che l'opera ottocentesca tanto abbia attinto alla drammaturgia di quest'autore, non si tratta soltanto di analogie ideali, fondate sulle situazioni drammatiche, ma di fattori estetici come l'enorme importanza attribuita alle scene corali, d'insieme o rituali, come giuramenti, proclami, preghiere, messaggi ecc. “Gli antichi si pensavano in ogni grande accadimento su un palcoscenico pubblico”⁴ – scriveva Friedrich Schlegel. Nella tragedia classica, come

³ Johann Gottfried Herder, *Das eigne Schicksal*, cit. in Dieter Borchmeyer, *Weimarer Klassik. Porträt einer Epoche*, Athenäum, Weinheim 1994, p. 301 ; “Ogni uomo ha il suo modo di essere e agire [...] questo è il suo destino. In questo senso destino non è altro che la concatenazione naturale delle nostre azioni, il nostro modo di pensare, vedere, agire. È, per così dire, la nostra immagine, l'ombra che accompagna la nostra esistenza spirituale e morale”.

⁴ In Borchmeyer, *op. cit.*

ribadirà poi Nietzsche, il coro costituiva il momento religioso e rituale della rappresentazione. Ma nell'epoca moderna sia la dimensione pubblica del rito, sia la poesia dell'evento tragico scompaiono per effetto della privatezza e prosaicità dell'esistenza borghese. Lessing nel Settecento aveva escluso l'impiego del coro per il suo carattere artificioso e innaturale – uso dei versi, declamazione stentorea – che contrastava ormai nettamente con l'ideale dell'equilibrio e della naturalezza. Si apriva una divisione tra teatro di prosa, mirante ad una fedele rappresentazione della realtà, e melodramma, in cui grazie alla musica è l'espressività a dominare. Schiller riparte da questa cesura cercando di ripristinare ad esempio il pathos del lamento funebre all'interno del dramma. Per Lessing la scelta della dimensione privata e intimistica coincideva col rifiuto della falsità e dell'intrigo che dominano la vita di corte. Schiller per recuperare il pathos comunitario proprio della *polis* ricerca le sue incarnazione moderne, ad esempio l'idea repubblicana dei cantoni svizzeri del *Guglielmo Tell*. Qui il coro non è più espressione del controllo delle passioni – secondo il canone della *bienséance* tipico della *tragedie classique* di stampo francese – ma libera manifestazione degli affetti.

Elemento centrale della *Maria Stuarda* schilleriana è appunto la contrapposizione pubblico/privato: la configurazione dialettica e politica del conflitto tra le due regine è sottolineata dalla struttura agonale, processuale del dramma. Nel melodramma donizettiano l'accento si sposta inevitabilmente sull'interiorità della protagonista, sul momento lirico e patetico del suo “sacrificio” sul patibolo, col quale estingue le colpe commesse ed acquista una superiorità morale. Non che l'importanza attribuita al pathos come momento catartico non sia anch'essa genuinamente schilleriana⁵, il dramma però non è un romanzo, non mira a “raccontare” un fatto; il teatro è per Schiller rito collettivo – in ciò teatro di prosa e melodramma hanno la loro affinità – ma mentre nella *tragedie classique* l'eccessivo controllo delle passioni portava alla freddezza, il teatro moderno deve commuovere, lo spettatore non può uscire da teatro “mit kaltem Herzen” (“col cuore freddo”). Il pericolo è costituito piuttosto dall'eccesso di passionalità, dallo scadimento nel sentimentale, dall'effettaccio, in una parola dal *Kitsch*. Ecco perché Schiller sente il bisogno di correggere il pathos eccessivo della rappresentazione del dolore con l'imperativo del sublime, il superamento morale del dolore stesso. La linea di demarcazione tra Schiller e Donizetti è costituita dalla complessità “politica” del dramma, dalle sue implicite ambivalenze e ambiguità che la musica deve

⁵ Friedrich Schiller, *Über das Pathetische* (1793), in *NA Schillerswerke, Bd. 20, Philosophische Schriften 1. Teil*, pp. 196-221.

inevitabilmente sciogliere eliminando il più possibile i chiaroscuri. Dürrenmatt, nel suo saggio *Theaterprobleme* del 1955 sottolinea a proposito di *Maria Stuarda* come la *Staatsaktion* si fondi su “eine noch sichtbar überschaubare politische Welt” (“un mondo politico ancora chiaramente dominabile con lo sguardo”), mentre il potere moderno ha perso la visibilità, è diventato anonimo-burocratico, inafferrabile come quello dei romanzi kafkiani (Elisabetta significativamente cerca di addossare all’apparato la responsabilità ultima dell’uccisione di Maria). Schiller è pienamente consapevole di tale trasformazione epocale.

I suoi personaggi si muovono sul crinale tra due mondi: quello della *Staatsaktion* – che presuppone l’assolutismo, cioè l’identità tra destino dinastico individuale e politica dello stato, un mondo nel quale il re, come dice Benjamin, tiene saldamente in mano l’accadere storico come lo scettro – e quello dello stato moderno, burocratizzato, anonimo e sovraindividuale, in cui il singolo non ha più il potere di modificare la storia. Non esistono più personalità risolutive, “eroi”, l’eroismo anzi diviene anacronistico (per Hegel l’eroe, vale a dire colui che agisce impulsivamente in nome di un’istanza non soggettiva, si scontra fatalmente con la realtà prosastica della vita borghese); non a caso sarà il romanzo, da Tolstoj a Stendhal, il genere in grado di abbracciare meglio, in tutte le sue articolazioni, la complessa realtà storica contemporanea (Napoleone).

Tale dicotomia si riflette, nel caso della *Stuarda*, nelle due protagoniste. Ad una maggiore linearità di Maria nel suo itinerario di peccato, sacrificio, espiazione corrisponde la tortuosità di Elisabetta, vittima essa stessa di un ruolo e di un ingranaggio politico che non può essere spezzato; la “passionalità” dell’una, sorretta da una determinazione caratteriale che è nello stesso tempo forza e debolezza – forza perché si oppone all’arbitrio del potere e debolezza perché si fa attirare nei suoi lacci – si contrappone alla “freddezza” dell’altra, sintomo anch’esso contraddittorio, da un lato di superiorità “politica”, dall’altro di fragilità sul piano umano e in fondo, come spesso si è sottolineato, espressione di fatale solitudine.

Schiller era assai consapevole di questa dicotomia quando metteva in luce le maggiori difficoltà interpretative del personaggio di Elisabetta. Nell’opera di Donizetti tale differenza si affievolisce, Maria acquista il ruolo di prima donna che spetta da una parte come la sua, il confronto si sposta sul terreno degli affetti, della rivalità femminile tra le due regine.

Eliminando in parte la critica della ragion di stato e della doppiezza del potere – la scena in cui Elisabetta ordina in forma ambigua l’esecuzione della rivale sì da poterne riversare la colpa sull’inesperto funzionario che la fa eseguire – ma anche la figura di Mortimer, il giovane esaltato convertito al cattolicesimo che organizza una congiura per liberare Maria,

pretendendone in cambio i favori, il librettista Bardari opera non solo in sintonia con le esigenze di sintesi e semplificazione proprie del genere melodrammatico, ma sposta l'accento del testo in una direzione che potremmo senz'altro definire "romantica". È significativo che in un commento alla *Stuarda* risalente al 1820 Manzoni si senta in dovere di "difendere" il dramma schilleriano da un'accusa di staticità – perché il conflitto sarebbe delineato sin dall'inizio e non vi sarebbe quindi aristotelicamente alcuna dialettica drammatica – rivendicando il carattere altamente poetico, frutto di commozione ed edificazione morale, del "martirio" di Maria⁶. La lettura manzoniana appare forzata, in Schiller è ben evidente che la superiorità di Maria si manifesta nel momento in cui, riscattando il suo passato non irreprensibile, rifiuta l'aiuto di Mortimer accettando il supplizio, il che porta ad un finale "tragico" nel senso classico della parola. L'interpretazione manzoniana corrisponde invece pienamente alla temperie del libretto di Bardari e dell'opera di Donizetti, i quali per altro verso conservano, privilegiando i pezzi di insieme e le grandi scene corali, il carattere dialogico e pubblico-sacrale del dramma.

Uno dei vertici musicali dell'opera è rappresentato dal finale primo, che traspone l'episodio dello scontro tra le due regine nel parco del castello di Fotheringay, nel quale Donizetti realizza una geniale inversione delle consuetudini formali, posponendo il tempo di attacco per ottenere un maggiore effetto drammatico⁷. La scena inizia immediatamente, dopo il recitativo introduttivo, col mirabile sestetto sulle parole "è sempre la stessa" in cui i presenti (Talbot, Anna, Leicester, Cecil) commentano insieme alle protagoniste (Maria ed Elisabetta) il momento dell'attesa del fatidico incontro. Segue poi nella parte centrale una serie di scambi dialogici simmetrici tra le due regine in parlante melodico che culmina infine nell'invettiva di Maria "Profanato è il soglio inglese, / vil bastarda dal tuo piè". L'empito drammatico della scena scarica tutta l'energia accumulata nel concertato e nei dialoghi e conferisce a questo momento del dramma tutto il suo valore perentorio e ultimativo di punto di non ritorno.

Grandiosa risulta anche, nel terzo atto, la scena del supplizio, dominata da un'atmosfera di sublime solennità che sancisce l'altezza tragica del momento in cui Maria si riappropria della dignità regale affrontando il patibolo. Un grande coro preverdiano – "inno alla morte" intonato dai parenti della regina – introduce la grande scena con la preghiera di Maria, sempre accompagnata dagli interventi del coro. La struttura della preghiera è fondamentalmente binaria, benché le sezioni non si ripetano esattamente allo stesso modo: esposizioni in *piano* si alternano a quelle in *fortissimo* e la

⁶ Cfr. Luca Zoppelli, *Redenzione di una regina*, in *Maria Stuarda. Quaderni del Teatro Regio di Torino*, 1999, pp. 7-16.

⁷ Cfr. William Ashbrook, *Donizetti*, EDT, Torino 1986.

melodia riappare in forma lievemente variata; spicca l'episodio di Do maggiore in cui Maria sale cromaticamente al Si bemolle acuto, sovrapponendosi al coro nella tonalità fondamentale. Dopo un breve dialogo con Cecil Maria intona la prima parte dell'aria finale, il larghetto in fa minore "Di un cor che more", la cui linea melodica passa dal declamato iniziale, con un progressivo incremento dell'intensità lirica, al sublime finale; segue la cabaletta "Ah, se un giorno da queste ritorte" che inizia tragicamente in si minore e in tempo moderato, per accelerare solo in seguito e approdare al re maggiore. La cabaletta – momento irrinunciabile ma sempre problematico per la plausibilità drammatica visto il predominio dell'elemento virtuosistico – perde così il consueto sapore convenzionale di frammento chiuso e statico diventando il sismografo della trasformazione di Maria nel momento della fatale accettazione del martirio, e coinvolgendo il pubblico in un esaltante trionfo vocale.

Quando nel 1834 Donizetti scelse *Maria Stuarda* come soggetto per la sua nuova opera che doveva andare in scena nell'autunno al San Carlo di Napoli i drammi schilleriani, ed in particolare questo, erano ormai molto popolari in Italia. Tutto era iniziato negli anni della prima diffusione della cultura tedesca in Italia e del dibattito sul romanticismo: nel 1818 uscì la traduzione di Pompeo Ferrario di sei tragedie schilleriane tra cui naturalmente la *Maria Stuarda* e sul *Conciliatore* la recensione della traduzione ad opera di Silvio Pellico, mentre nel 1821 Gaetano Barbieri realizzava un adattamento della *Maria Stuarda* per la Compagnia Reale Sarda basata sulla traduzione francese di Pierre Antoine Lebrun (uscita a Parigi nel 1820⁸). Altra traduzione francese probabilmente utilizzata per le rappresentazioni italiane era quella di Merle e De Rougemont uscita parimenti nel 1820. In questi anni si diffondono numerosi rifacimenti dovuti a letterati italiani⁹. Nel 1822 Agostino Pendola pubblica a Torino una *Maria Stuarda* ispirata a quella di Schiller e nel 1825 il Teatro San Benedetto di Venezia mette in scena un adattamento di F.M. Vinizio. Nel 1829 compare la traduzione di Andrea Maffei, poi ristampata nel '35, che

⁸ La traduzione di Lebrun segna, in piena restaurazione, un ritorno al modello della *tragédie classique*, un'operazione per certi versi speculare e antitetica alla traduzione in tedesco della *Phèdre* di Racine da parte di Schiller. Schiller aveva "abbassato" il tono di Racine rendendolo più "borghese", mentre Lebrun "nobilita" Schiller. Su questo tema si veda Dieter Borchmeyer, *Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie*, Fink, München 1973.

⁹ Per un panorama più completo su questo tema si veda: Rita Unferm Lukoschik, *Friedrich Schiller in Italien 1785-1861. Eine quellengeschichtliche Studie*, Berlin 2004; *Schiller und die Musik*, hrsg. von Helen Geyer, Wolfgang Osthoff, Böhlau, Köln/Wien/Weimar 2007, pp. 441 e Paolo Cecchi, *Da Schiller a Donizetti*, in *Maria Stuarda. Quaderni del Teatro Regio di Torino*, 1999, pp. 18-24; si vedano inoltre i vari atti dei *Convegni internazionali di studi donizettiani*.

ebbe grande diffusione e costituisce la fonte del libretto donizettiano di Giuseppe Bardari, un giovane studente napoletano di giurisprudenza alla sua prima e unica prova in veste di librettista. Tommaseo racconta di aver assistito nel 1830 al Teatro San Luca di Venezia ad un allestimento della tragedia nella versione in endecasillabi del Maffei con la compagnia di Gustavo Modena. Vi fu inoltre una grande circolazione del soggetto in campo operistico e musicale: nel 1818 alla Fenice fu presentata *Elisabetta in Derbyshire*, musica di Carafa e libretto di Paracchi, nel 1821 a Bologna *Maria Stuarda regina di Scozia* di Saverio Mercadante su libretto di Gaetano Rossi, nel 1826 alla Scala il ballo *Maria Stuarda* di Giovanni Gallerani. Già negli anni che vanno dal 27 al 32 Francesco Hayez dipinse una serie di quadri ispirati alla tragedia schilleriana, tra cui quello famosissimo dell'ascesa al patibolo della regina. L'opera era ormai un mito consacrato.

Il mondo dell'opera, si sa, non è che una prefigurazione della vita, in cui spesso tragedia e commedia, sublime e triviale convivono come due facce della stessa medaglia. Quando a fine agosto del 1834 la censura napoletana, sia pure con riluttanza, approvò il libretto del Bardari – che poi sarà fermato dall'intervento della regina – e si giunse alle prove l'atmosfera era rovente: le due interpreti femminili dell'opera, Giuseppina Ronzi de Begnis e Anna del Sere – erano acerrime nemiche e si odiavano, ciascuna delle due ritenendo a torto di non essere stata sufficientemente favorita nella sua parte dal compositore in modo da primeggiare nettamente sull'altra. Alla prova generale, al momento dell'invettiva della protagonista, la finzione lasciò il posto all'identificazione personale e, come era avvenuto altre volte nella storia del melodramma, le due regine si accapigliarono dandosele di santa ragione, sino a che una delle due dovette essere soccorsa e portata via ferita e malconcia. In una lettera al librettista Ferretti Donizetti racconta:

La lite delle donne la sai, e solo non so se sai che la Ronzi parlando di me e credendomi lunge, diceva: Donizetti protegge quella p... della Delsere, ed io risposi inaspettato: io non proteggo alcuna di voi, ma p... erano quelle due, e due p... siete voi”¹⁰.

Questa lite memorabile è un vero momento di teatro nel teatro, in cui la “serietà” dell'arte, per parafrasare un celebre detto di Schiller, si stempera nella “comicità” della vita e ricorda una delle riletture critiche di Schiller offerta dal Novecento, quella di Brecht, che trasformava appunto le due sovrane in pescivendole assatanate più prossime alle chiozote di Goldoni e

¹⁰ Cit. in Luca Zoppelli, *Redenzione di una Regina*, in *Maria Stuarda. Quaderni del Teatro Regio di Torino*, 1999, p.15

ai personaggi sanguigni e plebei della commedia popolare. Forse è opportuno ogni tanto scendere dai coturni e riconsiderare le cose da un'altra prospettiva. E d'altra parte è proprio la parodia la vera consacrazione di ogni mito che si rispetti.