

VOX IMAGO

GAETANO DONIZETTI
MARIA STUARDA

ANTONINO FOGLIANI
TEATRO ALLA SCALA



www.musicom.it

MARIA STUARDA

MARIA STUARDA: LA STORIA TRAVAGLIATA DI UN'OPERA IMPORTANTE
Philip Gossett

Non era facile per un compositore lavorare a Napoli negli anni Trenta dell'Ottocento. Se infatti, nel resto d'Italia, la censura fu avvertita come particolarmente rigida solo nel periodo fra il fallimento dei moti rivoluzionari del 1848 e la formazione dello Stato unitario nel 1860, a Napoli gli interventi censori a tutela della pubblica moralità si erano moltiplicati sin dagli anni Trenta del secolo. Inoltre, la tradizione vuole che il soggetto della *Maria Stuarda* - in cui si narra della prigionia e della condanna a morte di Maria Stuarda ad opera di Elisabetta I - non incontrasse affatto il favore della moglie del re delle due Sicilie Ferdinando II, Maria Cristina di Savoia, nota per la sua fede quasi bigotta, e lontana discendente di Maria Stuarda. Lo stesso Donizetti era convinto di ciò, come ebbe a scrivere in una lettera a Rossini del 9 settembre 1834: "Scrisi *Maria Stuarda* per S. Carlo.... facemmo la prova generale e con molto successo..... è proibita! La Regina scende in retta linea da quella. Il Re dalle informazioni avute della fortunata musica ordinò ora che altra poesia vi sia posta e si eseguisca!.... Voi potrete ora immaginarvi l'anima mia come sta". Non ci voleva certo un grande acume per immaginare che il Finale del Primo Atto, in cui Maria apostrofa la regina d'Inghilterra definendola "vil bastarda", non sarebbe stato facilmente accettato in Italia. Recenti studi hanno evidenziato che la proibizione della rappresentazione a Napoli (che intervenne successivamente alla prova generale del 5 o forse del 6 settembre 1834) fosse espressione della volontà del re in persona, ispirata a una più ampia preoccupazione per la tutela della morale pubblica, insieme a una generale avversione per i finali violenti e tragici. Qualunque sia la verità, comunque, si evince con chiarezza il conservatorismo del governo napoletano.

Maria Stuarda fu, in realtà, appena una delle opere che incorse nei rigori della censura a Napoli negli anni Trenta dell'Ottocento: Bellini, nell'adattamento per una ripresa napoletana de *I puritani*, che tuttavia non ebbe mai luogo (in realtà non a causa della censura, ma per lo scoppio di un'epidemia di colera, che impedì che la partitura fosse consegnata in tempo per le prove e l'allestimento), si affrettò ad eliminare dalla partitura il duetto fra i due bassi alla fine del Secondo Atto, che si concludeva con la patriottica "Suoni la tromba" e la famosa "Bella è affrontar la morte gridando libertà". Come il compositore stesso confidò all'amico Francesco Florimo, bibliotecario del Conservatorio di Napoli, in una lettera del 21-22 dicembre 1834, il taglio del duetto dalla partitura era necessario "perché entrano ed amor di patria e libertà, ecc.", e, come poi scrisse in un'altra lettera del 5 gennaio 1835, "è d'un *liberale* che fa paura...". Con questo accorgimento, prevedeva di non incontrare difficoltà da parte della censura, perché "non entra né religione, né amori nefandi, né politica alcuna". Donizetti non fu altrettanto fortunato con il *Poliuto*, del 1838, opera che fu bandita dai teatri per motivi religiosi, in quanto portava sulla scena la vita di un santo; e poco importava che l'opera fosse tratta dalla omonima tragedia di Corneille. Tale proibizione, tuttavia, ebbe un effetto devastante sul tenore che avrebbe dovuto interpretare la parte del protagonista, Adolphe Nourrit, il quale, alcuni mesi dopo, prostrato da grave disagio psicologico, si sarebbe suicidato buttandosi dal balcone del terzo piano dell'albergo napoletano ove alloggiava.

Sia con la *Maria Stuarda* che con il *Poliuto*, dunque, Donizetti si trovava con due opere finite, ma che non potevano essere rappresentate a Napoli nella loro versione originale. Nel caso del *Poliuto*, si arrese e, riparato a Parigi, ne trasse una nuova opera in francese, rappresentata all'Opéra con il titolo di *Les Martyrs*. Per la *Maria Stuarda*, invece, aveva ricevuto ordine di giungere ad un compromesso e, d'altra parte, non era abbastanza forte per resistere a tali pressioni. Decise quindi di fare ciò che Verdi, nel 1857, non avrebbe accettato per *La vendetta in dominò* per Napoli, che poi sarebbe diventata *Un ballo in maschera* nell'allestimento romano: rielaborò radicalmente la propria opera sulla base di un libretto completamente rimaneggiato (trasformato in una storia di faide familiari nella Firenze medievale) e di una parziale riscrittura musicale. Con il nuovo titolo di *Buondelmonte*, l'opera ebbe un'accoglienza mediocre, di cui del resto Donizetti non fu affatto stupito. Come scrisse in versi burleschi, quegli stessi che era solito utilizzare nei libretti comici, al librettista romano Jacopo Ferretti nell'imminenza della prima, il 18 ottobre 1834:

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 [il tenore],
Delser [Del Sere, originariamente *Elisabetta*] 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,
Né cerco mai di chiedere
Se fanno o non fan danno.

Ma ciò che interessa approfondire è il destino della *Maria Stuarda*, e cioè se Donizetti l'avrebbe lasciata cadere nell'oblio, sulle orme del *Buondelmonte*, o se invece avrebbe tentato di riprenderla, in una forma quanto più prossima all'originale.

Il grande mezzo-soprano Maria Malibran si trovava a Napoli nell'autunno 1834 per studiare il ruolo di protagonista dell'*Amelia* di Lauro Rossi, opera che doveva essere allestita al Teatro San Carlo il 31 dicembre di quello stesso anno. La Malibran, figlia del tenore Emanuele García (il primo Conte di Almaviva ne *Il barbiere di Siviglia* rossiniano del 18 febbraio 1816) iniziò la sua carriera di cantante a Parigi nel 1823, ad appena 15 anni, e debuttò in una cantata di Rossini, il quale era rimasto molto impressionato dalle sue capacità vocali. Intorno al 1850, il musicista, interrogato su quali fossero le più grandi cantanti del suo tempo, ebbe infatti a rispondere: "La più grande era la [Isabella] Colbran, che è diventata la sua prima moglie, ma l'unica era la [Maria] Malibran". La cantante faceva parte della compagnia che si esibì a New York con suo padre, fra il 1825 e il 1827, poi rientrò in Francia, dove, fino alla morte avvenuta nel 1836, fu una delle principali interpreti del Théâtre Italien. Altrettanto famosa a Londra, conobbe una certa notorietà anche in Italia, dove recitò nei principali teatri d'opera; in particolare, Bellini riadattò per lei la versione napoletana de *I puritani*, nella speranza che potesse interpretarla nel 1836. Come noto, tuttavia, lo spettacolo non fu mai rappresentato per lo scoppio di un'epidemia di colera. Bellini si vantava degli aggiustamenti apportati alla partitura al fine di adattarla alla voce e al gusto della Malibran, come scriveva all'amico napoletano Francesco Florimo: "Senti ora i cambiamenti che ho fatti per la Malibran. Situazione per cavatina non v'è nel libro; quindi ella sortirà con un duetto con Porto, e poi nella piazza di un quartettino insignificante gli ho fatto un pezzo sì curioso, e sì brillante che ne sarà contentona, essendo nel suo prediletto genere: questo pezzo vale più di dieci cavatine, poiché è venuto ben situato, tanto che lo darò ancora a Parigi, essendo di grande effetto. Avrà il finale, a lei appoggiato il Largo, vi è molta azione e nella stretta specialmente, ove ella non avendo il motivo principale che è appoggiato ai bassi, e tutti i cori, essendo un'*Anatema* puritano riempirà la scena e dei suoi ridi, esprimendo la commozione che le prende il cervello, colpito dall'immenso dolore della fuga del suo amante ecc. ella può essere ammirabile in tal genere di espressione, nuova per la scena. Poi al 2° atto ha una grande scena ove avrà di come impiegare la sua *celeste anima*, da far piangere tutti e poi la fine è brillantissima come tenera". La versione per Napoli de *I puritani* è tuttora conservata, sebbene l'opera non sia mai stata rappresentata, ed effettivamente Bellini vi introdusse mutamenti rilevanti per adattarla allo stile di Maria Malibran.

Dopo l'insuccesso del debutto napoletano della *Maria Stuarda*, nel 1834, l'editore musicale Guglielmo Cottrau, che ne deteneva i diritti, scrisse, il 9 dicembre, che la Malibran aveva visto la partitura dell'opera e aveva accettato di interpretare il ruolo di Maria. Il 3 maggio del 1835, Donizetti informava Ricordi, a Milano, che la Malibran avrebbe cantato nella parte della protagonista alla Scala, quello stesso anno, e nel contempo si offriva di comporre l'ouverture dell'opera, in quanto, nella versione napoletana, vi era solo un breve Preludio. La Malibran era entusiasta del progetto e così scriveva in una lettera del 7 agosto: "Sono stata a Westminster Abbey per copiare il costume della Maria e di Elisabetta". Certamente Donizetti apportò numerose modifiche alla partitura per l'allestimento scaligero, che tuttavia non possono essere documentate dettagliatamente. Più tardi, il compositore stesso si recò a Milano, dove arrivò il 3

dicembre, per le prove con i cantanti: in questa fase, introdusse ulteriori cambiamenti. (Il rapporto fra la partitura originale napoletana e la revisione milanese sarà discusso in seguito).

L'anno fra il *Buondelmonte* a Napoli e la *Maria Stuarda* a Milano fu particolarmente denso per Donizetti. Il 13 novembre 1834, appena dopo il debutto del *Buondelmonte*, lasciò Napoli per recarsi a Milano, dove la sua ultima opera, la *Gemma di Vergy*, avrebbe inaugurato la stagione scaligera, il 26 dicembre. Ma non era alla *Gemma* cui aveva lavorato più alacramente a Napoli; infatti, si era dedicato alla composizione del *Marino Faliero*, che avrebbe dovuto essere rappresentata la successiva primavera (1835) a Parigi, dove, grazie all'interessamento di Rossini, aveva ottenuto una scrittura per comporre una nuova opera per il Théâtre Italien (simili inviti erano stati rivolti anche a Bellini e a Mercadante). Il soggetto di questa nuova opera era stato già definito alla fine del settembre 1834, e il compositore aveva inviato dettagliate informazioni all'impresario del teatro, Carlo Severini, ai primi di ottobre, mese in cui aveva terminato la prima stesura dell'opera. Donizetti si recò a Parigi il 31 dicembre, appena dopo la prima milanese della *Gemma di Vergy*. Nella capitale francese, dove per la prima volta sarebbe entrato in contatto con il mondo dell'opera in una città non italiana, iniziò ad apportare significative modifiche al *Marino Faliero*, alcune delle quali forse suggerite dallo stesso Rossini.

L'opera debuttò il 12 marzo, e non ebbe un'accoglienza trionfale, ma Donizetti imparò molto dall'esperienza parigina e, in particolare, fu fortemente impressionato dall'aver assistito, per la prima volta, alla messa in scena di un *grand-opéra* francese. Come scrisse al bergamasco Antonio Dolci, da Parigi, il 18 marzo: "Alla Grand'Opera fanno ora un'opera, *La Juive*. Se tu vedi che ricchezza... insomma non è più illusione, è verità. Cardinali in scena, Re, Compagnia di *Desupli* (in lingua orobica) collo stendardo colla Madonna, e le anime sante avanti. Tutti scalzi. Bruciano viva la *Juive*. Par vero sai, fa male - fa male come la musica che ci cantano sopra... questo te lo spiegherà compar Simone [sicuramente, Simone Mayr]."

Donizetti torna sull'argomento in un'altra lettera del 10 aprile, scritta a Innocenzo Giampieri durante il viaggio di ritorno da Parigi a Napoli: "Viddi la *Juive* alla grand'Opera.... e dico viddi che per musica popolare non ce n'è. L'illusione è portata al colmo... Giureresti esser cosa vera. Argento vero e cardinali quasi veri. Armeria del Re vera, costumi d'armati, cotte, lance etc. vere; e quelle che false erano copiate dalle vere e costavano 1500 franchi l'una, le cotte dei figuranti. Troppa verità... ultima scena troppo orrenda e più orrenda per tanta illusione. A Costanza! Un'Ebreo per commercio avuto con un cristiano è gettata col padre nella caldaia dell'olio bollente. Pria di venirci si passa per mille coglionerie, ma tutto è ricco e tutto è magnifico, quindi si chiude un occhio".

A dispetto di una certa ambivalenza di giudizio su *La Juive*, non vi è dubbio che quell'esperienza parigina avrebbe avuto profonde conseguenze sulla successiva produzione donizettiana. Ciò risalta ne *L'assedio di Calais*, che fu rappresentata per la prima volta al San Carlo di Napoli il 19 novembre 1836, ma è tanto più evidente se si considera che la prima opera composta dopo il *Marino Faliero* fu la *Lucia di Lammermoor*, che avrebbe debuttato al San Carlo il 26 settembre 1835.

Dopo la *Lucia*, Donizetti si recò ancora una volta a Milano, dove *Maria Stuarda* era in cartellone alla Scala a partire dal 30 dicembre 1835; anche a Milano, però, le prove avevano conosciuto vicende travagliate. A dire il vero, il visto per la prima era stato concesso, tuttavia i censori avevano imposto alcune modifiche, mal tollerando che Maria lanciasse alla regina l'accusa di "vil bastarda"; altre obiezioni, inoltre, riguardavano i rituali politici e religiosi presentati sulla scena. Sebbene la Malibran avesse accettato di cantare la parte con le modifiche richieste dalla censura, sembra che in realtà continuasse a presentare la parte nel modo originariamente concepito da Donizetti, con il risultato di incorrere in altri bandi, tanto che il 12 gennaio 1836 le repliche della *Maria Stuarda* furono definitivamente sospese. La misura era colma per Donizetti, che abbandonò l'opera, il cui autografo languiva nelle mani di Cottrau a Napoli.

Prima della morte di Donizetti, *Maria Stuarda* ebbe vita breve sulle scene (cui comunque Donizetti non prese parte) e non conobbe un'ampia circolazione. Il primo importante tentativo di riportarla sulla scena ebbe luogo a Napoli nel 1865, ovvero circa vent'anni dopo la scomparsa del suo autore. La partitura relativa a questa ripresa è ancora conservata nella biblioteca del Conservatorio di Napoli: l'orchestrazione fu ampiamente rimaneggiata e vi furono introdotte due sostanziali modifiche, la prima nel coro iniziale dell'Introduzione, la seconda nella stretta del Finale del Primo Atto. In entrambi i casi, tali modifiche non sono attribuibili a Donizetti (già scomparso da lungo tempo), ma furono apportate da musicisti locali che

tentarono di dissimulare il fatto che il musicista avesse riutilizzato la musica di quelle due sezioni nell'opera francese *La Favorita*, del 1840, all'epoca molto nota in Italia.

1) Al posto del coro iniziale in 2/4 e in Mi-bemolle maggiore scritto per Napoli e - per quanto è dato sapere - presente nella versione milanese, fu introdotto un nuovo coro, in 6/8 e in Si-bemolle maggiore; non si trattava di una composizione originale, ma di un adattamento del coro che apre il Finale del Primo Atto di un'altra opera donizettiana, *l'Alina, regina di Golconda*, del 1828. Il tema principale del coro, originariamente composto per la *Maria Stuarda*, era infatti stato riutilizzato nella celebre "Doux zéphyr, sois-lui fidèle" de *La Favorita*. Donizetti aveva operato la stessa sostituzione nel *Buondelmonte* (apportando alcuni cambiamenti alla versione dell'*Alina*), probabilmente in quanto riteneva che il carattere del coro originale non fosse appropriato al nuovo libretto, ma non mostrò mai simili intenzioni relativamente alla *Maria Stuarda*; di conseguenza, la successiva sostituzione di questo coro nella partitura della *Maria Stuarda* deve essere considerata non corrispondente alla volontà dell'autore.

2) Al posto del soggetto della stretta, sulle figurazioni in terzine sulle parole "Grazie oh cielo!", che Donizetti aveva riutilizzato ne *La Favorita* (nel Finale del Terzo Atto), viene introdotto un tema completamente diverso. Finora, questo tema non è stato identificato come un prestito da altre opere donizettiane, per cui deve ritenersi una creazione appositamente concepita per la ripresa del 1865. Non sembra esservi alcuna ragione, pertanto, per eseguirlo oggi. La versione del 1865 è quella pubblicata nelle partiture degli editori Cottrau di Napoli e Gérard in Francia, e in questa forma l'opera fu ripresa nel 1958 a Bergamo e, successivamente, prese a circolare negli allestimenti moderni.

Per molti anni il manoscritto autografo donizettiano della *Maria Stuarda* - già proprietà dell'editore Cottrau di Napoli - fu considerato perduto. Nel 1924, invece, esso fu rinvenuto ad un'asta di Sotheby's, dove fu acquistato dal grande collezionista svedese Rudolf Nydahl, la cui collezione, dopo la sua morte (negli anni Settanta), fu trasferita al Stiftelsen Musikkulturens främjande di Stoccolma. Questa importante riscoperta rese finalmente possibile la realizzazione di un'edizione critica dell'opera, curata dal musicologo svedese Anders Wiklund e pubblicata da Ricordi nel 1991. Ciò avrebbe dovuto offrire una soluzione a tutti i problemi ma - sfortunatamente - non fu così.

Maria Stuarda costituisce infatti il classico caso in cui la riscoperta dell'autografo non vale a dissipare le molte incertezze che circondano un'opera. E non si tratta di incertezze di poco conto: esse infatti riguardano aspetti fondamentali, quali ad esempio la scelta dei pezzi da eseguire o i modi dell'interpretazione vocale. E non ci si può arrendere e sostenere che, dal momento che Donizetti avrebbe potuto apportare altre modifiche in varie occasioni (se solo tali occasioni si fossero mai presentate), le responsabilità di uno studioso o di un esecutore siano meno stringenti. Sarebbe necessario ed auspicabile poter disporre delle due edizioni dell'opera, e cioè quella preparata per Napoli e mai eseguita, e quella rappresentata a Milano, con la direzione dello stesso Donizetti. L'edizione critica di cui si dispone è invece una trascrizione basata sul manoscritto autografo, cioè né l'una, né l'altra. Può darsi che le fonti esistenti non consentiranno mai di ricostruire precisamente queste due versioni, e, in questo caso, la scelta migliore è quella di seguire l'autografo: tuttavia, è necessario sottolineare che questa scelta non è che un infelice compromesso.

Prendendo l'avvio dall'esame di due aspetti concernenti la forma dell'opera, si passerà a considerare la vexata questio delle modifiche che Donizetti introdusse per assecondare le esigenze vocali del cast milanese, specialmente quelle di Maria Malibran nel ruolo di Maria Stuarda.

1) Sinfonia, Preludio, o entrambi? La versione napoletana della *Maria Stuarda* iniziava con un breve Preludio che confluiva direttamente nell'Introduzione. L'edizione milanese conteneva invece una Sinfonia pienamente sviluppata in Sol minore/maggiore. La Sinfonia non venne però compresa nell'autografo dell'opera, né si conosce un autografo del pezzo; esiste però una copia manoscritta di buona qualità della partitura orchestrale, dalla quale è stata tratta l'edizione a stampa del brano; inoltre, la Sinfonia è inclusa nelle riduzioni per pianoforte pubblicate da Ricordi all'indomani della prima milanese. La questione non è se la Sinfonia debba essere considerata autonoma rispetto all'opera: se gli interpreti desiderano includerla (e questa è una decisione che spetta unicamente a loro), il problema è in che modo ciò debba essere fatto. I curatori dell'edizione critica hanno sostenuto che "si debba per forza escludere dal corpo dell'opera o l'uno o l'altro pezzo"; ma non vi è prova che Donizetti la pensasse così. Per quanto è dato sapere, a Milano la Sinfonia poteva precedere il breve Preludio, a sua volta seguito dall'Introduzione. E questa è la soluzione adottata in questa esecuzione.

2) Il Duetto di Maria e Leicester (“Da tutti abbandonata”). Nella versione napoletana, Donizetti non include il duetto di Maria e Leicester prima del Finale del Primo Atto. Era invece presente un duetto di Elisabetta e Leicester in un momento precedente dello stesso atto, “Quali sensi! Ell’è commossa”, al quale seguivano la Scena e Cavatina di Maria (“Oh che nube, che lieve”) e quindi il Finale del Primo Atto. Nella revisione della partitura per il *Buondelmonte*, Donizetti sostituì il duetto di Elisabetta e Leicester con un nuovo duetto di Irene e Buondelmonte. In realtà, non si trattava di un pezzo nuovo: era infatti il riadattamento di un brano introdotto nella ripresa veneziana della *Fausta* (rappresentata a Napoli all’inizio del 1832) alla fine del 1833. (Come dovrebbe ormai risultare evidente, Donizetti non era solito sprecare nulla: quando avvertiva la necessità di aggiungere un brano a un’opera, non disdegnava di riconsiderare musiche già scritte per trovare pezzi che potessero essere appropriatamente inseriti nel nuovo contesto). Nell’imminenza della rappresentazione scaligera della *Maria Stuarda*, Donizetti riprese il duetto originariamente concepito per Elisabetta e Leicester, ma decise di utilizzare anche il duetto del *Buondelmonte*. Compose quindi un nuovo recitativo per introdurre questo duetto - ora destinato a Maria e Leicester - e inserì il duetto del *Buondelmonte* nell’autografo della *Maria Stuarda* dopo la Cavatina di Maria. Le modifiche apportate al testo del duetto del *Buondelmonte* per adattarlo ai personaggi di Maria e Leicester, furono elaborate da un librettista, ma, poiché Donizetti dovette comporre il recitativo introduttivo (di cui in realtà scrisse due versioni), non vi sono dubbi circa la sua intenzione di procedere a tale inserimento, che tuttavia allungava di molto il Primo Atto. Lo stesso compositore iniziò presto a dubitare della opportunità di questo inserimento, tanto che in una lettera del 13 maggio 1837 raccomandava: “toglietelo che è intruso e non sta bene. È meglio che dopo la cavatina di Maria (che dirà con tutta forza) attacchi il finale”. È quindi indiscutibile che il duetto e il recitativo che lo precede, assenti nella partitura napoletana, furono aggiunti per l’allestimento milanese, e che Donizetti, poco dopo, ritenne opportuno ritornare alla versione originale della scena.

Mentre sembra acclarato che non sia sopravvissuta alcuna partitura che riporti dettagliatamente le modifiche introdotte da Donizetti durante le prove a Milano, l’editore milanese Ricordi diede alle stampe numerosi estratti dell’opera - prevalentemente delle riduzioni per pianoforte - che attestano significative variazioni rispetto alle versioni note dal manoscritto autografo. Molte, ma non tutte, riguardano la parte di Maria Stuarda, interpretata dalla Malibran. Le modifiche apportate alla Cavatina di Maria e alla scena finale sono di grande fascino, perché rispecchiano da vicino la vocalità che la Malibran prediligeva: rapide fioriture, ampi salti di registro, e una particolare attenzione per la tessitura più bassa. Il cantabile dell’ultima scena “D’un cor che muore”, fu profondamente modificato: la linea melodica, basata su un’idea discendente verso il registro centrale, fu trasformata in un’idea ascendente che, dal basso, giungeva allo stesso registro centrale. Sia nel duetto di Talbot e Leicester, che nel duetto di Elisabetta e Leicester si riscontrano importanti modifiche alla linea vocale. Nel secondo, inoltre, la linea melodica è abbassata di un tono (da Si maggiore a La maggiore), mentre la cabaletta è innalzata di un semitono (da Mi maggiore a Fa maggiore). Questa particolarità è in parte giustificata dalle modifiche apportate alle linee vocali. Sfortunatamente, ci è pervenuta soltanto la riduzione per canto delle modifiche introdotte a Milano, ma non la partitura orchestrale; tali modifiche, peraltro, non compaiono nell’autografo donizettiano.

Come dovrebbe regolarsi, allora, un teatro? Molti vorrebbero ascoltare la *Maria Stuarda* nella forma in cui fu originariamente eseguita alla Scala. Tuttavia, permangono molte incertezze su quella versione, e alcune sezioni dovrebbero essere riorchestrate del tutto: è vero che queste sezioni non sono complicate e seguono da vicino la musica originale; tuttavia, queste parti sarebbero in ogni modo delle “ricostruzioni”. Inoltre, si può davvero sostenere che un moderno cantante debba fare proprie le varianti vocali specificamente introdotte da Donizetti per Maria Malibran? Si tenga conto, a tale riguardo, che i giudizi dei contemporanei sull’arte di Maria Malibran furono piuttosto contrastanti. La sua amica Contessa di Merlin scriveva: “Maria Malibran fu sublime come cantante drammatica, ma quello che fu trionfante soprattutto sono stati questi *fiorituri* improvvisati con cui sapeva elettrificare gli ascoltatori, soprattutto in gruppi privati. Lei dava nuova vita ad una composizione, aggiungendo i colori più brillanti e intensi dell’arcobaleno”. Stendhal, invece, biasimava i bolognesi, che mostravano troppa “indulgence pour le déluge d’ornaments quelquefois un peu exagérés du chant de madame Malibran”. Ma anche se si stabilisse, per accordo generale, che la versione “Malibran” fosse in qualche modo ideale, la preferenza accordata a quella versione implicherebbe un omaggio al passato che Donizetti non riterrebbe ragionevole: ogni cantante dovrebbe fare ciò che è più consono alla propria voce, senza sforzarsi di riprendere le specifiche varianti introdotte per un altro cantante. In tal senso, la partitura originale offre un testo forse più neutro, ma che ogni cantante dovrebbe essere invitato a rileggere attraverso la propria personalità.

Questa è, d'altra parte, la meravigliosa realtà dell'interpretazione. Compito degli studiosi è quello di fornire le partiture più accurate, ma spetta agli interpreti il ruolo supremo di fare musica e di far vivere il teatro. Personalmente, non prenderei in considerazione le modifiche introdotte nella versione della *Maria Stuarda* del 1865, modifiche in alcun modo riconducibili a Donizetti; anche senza di esse, resta infatti ampio materiale che gli interpreti possono rielaborare per allestire l'opera nel modo più congeniale alle loro esigenze artistiche e più rispondente alle attese e ai gusti del pubblico moderno.

Per ulteriori approfondimenti sulla *Maria Stuarda*, si veda l'importante contributo di Jeremy Commons, "*Maria Stuarda and the Neapolitan Censorship*," in *The Donizetti Society Journal*, III (1977), 151-67, come pure l'esautiva trattazione su *Buondelmonte* e sulle versioni napoletana e milanese della *Maria Stuarda* nel saggio di Annalisa Bini e Jeremy Commons, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva* (Milano, 1997), pp. 407-27 and 532-51. L'edizione critica, a cura di Anders Wiklund, è pubblicata nel volume *Edizione critica delle opere di Gaetano Donizetti* (Milano, 1991).

Philip Gossett è il Robert W. Reneker Distinguished Service Professor all'Università di Chicago e professore di chiara fama all'Università La Sapienza di Roma. È curatore di *Opere di Giuseppe Verdi* (The University of Chicago Press e Universal Ricordi - Milano) e di *Opere di Gioachino Rossini* (Bärenreiter-Verlag—Kassel). Il suo saggio *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*, edito nel 2006 per i tipi della University of Chicago Press verrà pubblicato, in traduzione italiana, da Il Saggiatore - Milano nel 2009.

Traduzione italiana di Federica Faitelli