

**GIOACCHINO ROSSINI**

**ELISABETTA, REGINA**  
**D'INGHILTERRA**

**Dramma per musica in due atti**

**Prima rappresentazione:  
Napoli, Teatro San Carlo, 4 X 1815**

**Il trionfo di Rossini a Napoli**

Del Teatro San Carlo, ed in generale della tradizione operistica della loro città, i sudditi del Regno di Napoli andavano estremamente orgogliosi; ancor più, si sarebbe detto, che delle bellezze naturali del celebre Golfo dominato dal Vesuvio o dei molteplici splendori della corte regale. Patria com'era di compositori come Paisiello e Zingarelli, i napoletani consideravano la propria città, con sciovinismo ma non senza giustificazioni, la capitale operistica d'Europa.

E quindi un compositore che aveva avuto l'improntitudine di nascere altrove, e di arrivare al successo fuori di Napoli e lontano dal San Carlo non poteva certo attendersi un'accoglienza trionfale, ma anzi, ostilità e sospetto.

Fu proprio questo che accadde a Rossini quando giunse a Napoli, per la prima volta, nel 1815. Lungi dall'essere prediletto figlio della città, Gioacchino Rossini era nato il 29 febbraio 1792 nel porto marchigiano di Pesaro, sull'Adriatico.

I suoi genitori erano entrambi musicisti di professione - il padre Giuseppe era trombettiere, e la madre, Anna Guidarini, cantante d'opera. Nel passato, il nome Rossini aveva avuto un suo certo qual lustro: un - presunto - antenato del sedicesimo secolo, un Fabrizio Rossini, era stato governatore di Ravenna. Malgrado le fortune della famiglia fossero ormai, nel 1792, del tutto mutate, l'interesse per le vicende politiche era

comunque assai vivo: in seguito alla Rivoluzione francese Giuseppe Rossini era divenuto un fervido repubblicano, ed un oppositore del dominio pontificio; e a causa della sua attività politica le finanze della famiglia finirono per essere assai malsicure, dato soprattutto che la posizione di Giuseppe come trombettiere e banditore, era esposta ai contraccolpi dei frequenti capovolgimenti nel governo locale.

### **Gli anni giovanili**

Nei suoi anni di formazione, per gli studi accademici Gioacchino non mostrò che indifferenza; ma per la musica rivelò un interesse grandissimo, imparò a suonare il corno, e si unì spesso al padre, suonando con lui in orchestra mentre la madre cantava sul palco, in diversi teatri di provincia del circuito operistico dell'Italia settentrionale. L'aprile del 1806 trovò Rossini iscritto al Liceo musicale di Bologna, affidato alla guida di Padre Stanislao Mattei; ma questi, con il suo atteggiamento retrivo verso la musica e del tutto incapace com'era di capire i bisogni del giovane genio non fece, all'inizio, che bloccarne lo sviluppo.

Più tardi però, quando Rossini riuscì a giungere a patti con le concezioni musicali di Mattei e ad approfittare di quanto aveva in fondo da offrire un così rispettato maestro, la sua naturale vena compositiva non mancò di ritornare a manifestarsi.

Anche se la sua prima opera, *Demetrio e Polibio*, Rossini l'aveva scritta già da studente, fu la seconda opera da lui composta, *La cambiale di matrimonio* (Teatro San Moisè, Venezia 1810) ad andare in scena per prima.

Il caso volle infatti che il Marchese Cavalli, impresario del San Moisè, si trovasse ad aver bisogno di una farsa in un atto, e che un comune amico facesse il nome di quel promettente compositore diciottenne; che poi riuscì ad ottenere la commissione.

Il successo della *Cambiale* fu totale. Lo stile di Rossini era fresco ed innovativo; mostrava un brio ritmico ed un'abbondanza melodica, un disincantato affatto privo d'ogni sentimento, e, soprattutto, un sincero senso del teatro; il tutto segnalava insomma il debutto di un talento nuovo ed importante.

La sua carriera poteva dirsi felicemente avviata, e Rossini continuò a scrivere opere buffe; le più importanti furono *La pietra del paragone* (La

Scala, 1812) e *L'italiana in Algeri* (Teatro San Benedetto, Venezia, 1813). Durante questo periodo "pre-napoletano" egli tentò anche il campo dell'opera seria, il cui saggio più significativo fu il *Tancredi* (Teatro La Fenice, Venezia, 1813).

Con il successo di questi tre lavori la reputazione di Rossini si trovò ad essere fermamente stabilita. Non mancavano i critici, certo; ma nessuno poteva negare che quel giovane fosse destinato a divenire il prossimo grande compositore operistico; e nessuno ne era convinto più di Domenico Barbaja, il pittoresco impresario del Teatro San Carlo di Napoli.

Milanese, imprenditore estremamente ricco, e figura influente della corte del Re Ferdinando IV di Borbone, Barbaja impegnò dunque Rossini a comporre due opere all'anno, e a ricoprire l'incarico di direttore musicale del prestigioso Teatro San Carlo.

### **L'arrivo a Napoli**

Quando lo spettacolo del golfo di Napoli si offrì per la prima volta agli occhi del "settecentista venuto da Pesaro" nel 1815, la città stava giusto cominciando ad uscire da una lunga e complessa vicenda politica. Terminato ormai il dominio napoleonico (1808-15), Ferdinando IV non era però ancora tornato da Palermo a riprendersi il trono; e si avvertiva ancora distintamente scorre una corrente di sotterranea irrequietezza politica, alimentata dall'attività di società segrete come la Carboneria, paladina dell'unità d'Italia.

Parallelo al risentimento politico contro Ferdinando IV fu il risentimento dei circoli musicali verso il ventitreenne compositore venuto da Pesaro. I devoti seguaci di Paisiello e Zingarelli si fecero istigatori di una vera e propria campagna contro Rossini.

Paisiello lo considerava "licenzioso" come compositore, e Zingarelli arrivò a proibire ai suoi studenti di studiarne le partiture.

Rossini non tardò a percepire il clima che lo circondava, e a rendersi conto che la battaglia per ridurre al silenzio i suoi influenti critici e guadagnarsi il favore del pubblico napoletano sarebbe stata quanto mai difficile ed aspra.

Ecco come, nella sua biografia di Rossini, Giuseppe Radiciotti racconta il modo in cui questi affrontò la sfida: "Il giovane maestro, da prudente stratega, studiò la posizione, prendendo conoscenza della capacità e dei

requisiti fonici del teatro, del valore dell'orchestra, della qualità delle voci e del gusto del pubblico; pensò che, ad ottenere un immediato successo che coprisse le voci degli invidiosi e dei malevoli conveniva presentare più che una musica delicata e tenera come quella del *Tancredi*, una musica vigorosa e vivace; più che una melodia semplice e spianata, un canto riccamente fiorito; conveniva, più che commuovere, sorprendere; sorprendere con l'esuberanza dei motivi, con lo scintillio melodico, con la varietà e l'arditezza delle modulazioni, con lo splendore del colorito orchestrale, con lo sfarzo di eleganti gorgheggi e la frequenza di difficoltà tecniche nelle principali parti vocali, col clamor dei finali magistralmente architettati, con i *crescendo* dall'immane effetto.

## MANIFESTO INAUGURALE

**ELISABETTA**  
**REGINA D'INGHILTERRA**  
*Arlequinade in due atti di Giovanni Schmidt*  
POSTO IN MUSICA DA  
**GIOACHINO ROSSINI**  
Rappresentato per la prima volta al Teatro S. Carlo in Napoli  
l'Autunno del 1815.

Riduzione per CANTO con accompagnamento di Pianoforte di ALESSANDRO TRUZZI.

Proprietà dell'Editore  
20602 al 25

Fr. 36 —

MILANO  
I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO  
di Calcografia, Copisteria e Tipografia Musicale di  
**TITO DI G. RICORDI**  
Contrada degli Orsionni N. 1720 e sotto il portico a fianco dell' I. R. Teatro alla Scala  
VENEGONO, C. Pozzi. — FIRENZE, Ricordi e Sonzogno.

Barbaja si adoperò ad assisterlo in ogni possibile modo, e riuscì per la sua prima opera napoletana, *Elisabetta regina d'Inghilterra*, a riunire una compagnia di canto davvero superlativa.

Ne facevano parte il famoso soprano spagnolo Isabella Colbran (Elisabetta), il non meno famoso tenore, anche lui spagnolo, Manuel Garcia (Norfolk), ed il tenore italiano Andrea Nozzari (Leicester) - tutti non solo popolari a Napoli ma celebri per tutta l'Italia ed in molte città del resto d'Europa.

Dei tre, doveva essere la Colbran, che era all'epoca l'amante di Barbaja, ad esercitare sulla carriera napoletano di Rossini l'influenza più forte. La sua figura alta ed elegante ed il viso dai lineamenti classici si prestavano al genere tragico meglio che al comico; tutte le opere che Rossini compose per il San Carlo, e quindi per la Colbran, ebbero per conseguenza carattere serio.

Anche se fu in questi anni napoletani che vennero scritti *Il barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola*, si tratta di opere non comprese nel contratto stipulato con Barbaja ma commissionate ed allestite invece da teatri romani.

La stretta associazione professionale tra Rossini e la Colbran sarebbe infine divenuta una profonda relazione personale; nel 1822 il soprano spagnolo, che aveva incontrato per la prima volta già nel 1807, da studente, a Bologna, divenne la sua prima moglie.

Librettista dell'*Elisabetta* fu Giovanni Federico Schmidt, poeta dei teatri reali di Napoli. La genesi del libretto è alquanto bizzarra, e così la narra lo stesso Schmidt nell'"Avvenimento" pubblicato insieme al libretto in occasione della prima: "Il soggetto, mai pubblicato, di questo dramma, scritto in prosa dal signor avvocato Carlo Federici è tratto da un romanzo inglese (si tratta, secondo Stendhal, del *Kenilwoorth* di Walter Scott), è stato presentato lo scorso anno al Teatro del Fondo (in Napoli). Il fortunato successo che ad esso arrise fece sì che, dietro richiesta della direzione, io ebbi ad adattarlo perché fosse musicato. Il manoscritto originale ( del dramma del Federici) non era però disponibile (.....). Avendo assistito a diverse rappresentazioni dello spettacolo, ho cercato di imitarlo fin dove poté valermi la memoria.....".



## Il debutto dell'opera

La prima dell'*Elisabetta*, il 4 ottobre 1815 venne attesa con frenesia tanto dai suoi sostenitori quanto da chi si preparava a stroncarla. Al San Carlo regnava quella sera un'atmosfera di festa scatenata, poiché non era solo la serata inaugurale della stagione autunnale, ma anche l'onomastico del Principe Francesco, erede al trono delle Due Sicilie.

Stendhal, autore di una vivace pur se spesso imprecisa biografia di Rossini, che era presente alla prima, scrive che malgrado l'elettricità che si sentiva nell'aria, non era in nulla diminuito lo scetticismo nei Napoletani verso il giovane compositore.

L'iniziale gelida freddezza del pubblico, tuttavia, cominciò a sciogliersi già dopo l'ouverture, e prese a mutarsi in entusiasmo dopo l'eccellente duetto del primo atto fra Leicester (Nozzari) e la giovane moglie Matilde (interpretata dalla signorina Dardinelli), ("Incauta, che festi!").

Al calar del sipario sul finale del primo atto, una scena fortemente drammatica in cui viene ripresa la sezione in *Allegro* dell'ouverture, venne accolto da un tuono di applausi.

Il secondo atto continuò ad impressionare il pubblico con una serie di scene forti, di scontri, di virtuosismi vocali; e quando infine su di esso calò il sipario la vittoria di Rossini risultò completa, come attesta il critico della "Gazzetta di Messina": "Il Sig. Rossini ha superato la buona idea che avevamo dei suoi talenti; nonostante (.....) le malevole profezie del giornalista di Napoli, la sua musica ci ha fatto estremo piacere, ed il pubblico lo ha chiamato e lo ha coperto di applausi".

Nel 1823, Stendhal avrebbe poi scritto: "Un altro uomo è giunto, dopo la morte di Napoleone, che fa parlare ogni giorno di sé: da Mosca a Napoli, da Londra a Vienna, da Parigi fino a Calcutta". Tale osservazione, peraltro, non sarebbe stata meno valida subito dopo la prima di *Elisabetta*. Rossini ebbe allora tutta Napoli ai suoi piedi, e persino un personaggio come lo stesso Re Ferdinando IV, ordinato allo Zingarelli di levare il bando inflitto alle partiture di Rossini, mostrò di avere assai cara la presenza del compositore.

Per tutta la stagione autunnale continuarono le repliche di *Elisabetta*, e l'opera tornò ad essere scelta per inaugurare al San Carlo la stagione invernale nel 1815.

Se questa non è rimasta nel novero delle più popolari fra le opere composte da Rossini, ciò si deve non a un qualche intrinseco difetto della

partitura, ma solo all'impossibilità di trovare una seconda Colbran. La rinascita del bel canto e del teatro d'opera ad esso legato ha condotto negli ultimi quarant'anni ad una rivalutazione dell'intera produzione operistica di Rossini; tanto che oggi possiamo renderci conto del fatto che la sua importanza non fu minore nel campo dell'opera seria che nell'opera buffa.

La rottura operata da Rossini con la tradizione di Cimarosa e Paisiello, che fu causa all'inizio di aspre polemiche, aprì però in fin dei conti la strada allo sviluppo di un nuovo stile operistico, destinato ad influenzare non solamente i compositori italiani - come Bellini, Donizetti, Pacini, Mercadante e Verdi - ma anche dei musicisti francesi come Meyerbeer.

### **La partitura**

Nella composizione dell'*Elisabetta* Rossini teso ad impressionare il difficile pubblico napoletano, scelse la via della magnificenza piuttosto che del pathos; la partitura, di conseguenza, è concepita per linee drammatiche grandiose, non senza somiglianze con il *grand-opéra* di Gluck.

Grazie all'eccellenza dell'orchestra del San Carlo, Rossini poté comporre in maniera estremamente libera e sofisticata, tanto che alcuni dei momenti più efficaci della partitura sono affidati all'orchestra da sola.

L'uso, ad esempio, del timbro dolente dei legni nelle armonie in minore del preludio alla scena del sotterraneo nel secondo atto, ("Della cieca fortuna"), riesce con efficacia ad evocare l'atmosfera gelida ed opprimente in cui Leicester attende la morte.

Similmente avviene nel finale del primo atto, quando Rossini scatena tutto il suo schiacciante arsenale di ottoni, fiati ed archi nel momento in cui Elisabetta, incapace di controllare la propria cocente gelosia, ordina di far imprigionare sia Leicester che Matilde.

Se l'orchestra, da un lato, comincia ad essere usata con maggior efficacia per dare rilievo ai momenti più tesi e drammatici della vicenda, Rossini dà inizio dall'altro ad un uso più accorto dei recitativi, volto a rivelare momenti psicologici e stati d'animo.

Nell'*Elisabetta*, per la prima volta, vediamo Rossini abbandonare del tutto il tradizionale recitativo secco sostenuto dal clavicembalo, per il più ricco ed espressivo recitativo accompagnato; sarà ad esempio un agitato accompagnamento d'archi a riflettere l'ansiosa gelosia della Regina nel

recitativo che precede il duetto tra Elisabetta e Norfolk, ("Perché mai, destin crudele").

## **ISABELLA COLBRAN**





Accanto al complesso abbandono del recitativo secco, Rossini utilizza anche la ripetizione di alcuni disegni tematici attraverso l'intera opera, riuscendo effettivamente mediante tali citazioni musicali a richiamare al lavoro i contesti drammatici precedenti. Se questa tecnica si ritrova già nelle più tarde partiture di Cimarosa e Paisiello, Rossini qui la sviluppa ampiamente.

Una seconda innovazione, accanto al recitativo accompagnato, sta nel fatto che il compositore include qui tutti gli abbellimenti come parte integrante della partitura autografa. Fino al 1815, ciascun singolo cantante era solito interpolare cadenze ed ornamentazioni di sua scelta, spesso tanto eccessivi da ridurre l'aria ad un ruolo di secondaria importanza.

Il passo in avanti compiuto nel costringere i virtuosi di canto ad eseguire esattamente ciò che aveva scritto il compositore fu assai importante, e Rossini continuò a seguire questa pratica in tutti i suoi successivi spartiti. Alcuni musicologi ritengono oggi che gli abbellimenti dell'autografo non possono mai venire modificati, in particolare nel caso de *Il barbiere di Siviglia* (1816). È però in realtà noto che dopo il 1816 Rossini compose due diversi gruppi di nuovi abbellimenti per l'aria di Rosina "Una voce poco fa", nel 1842 e nel 1863; ciò fa pensare che il compositore non fosse contrario ad introdurre qualche nuova ornamentazione fatta con gusto, ma soltanto agli eccessi di tale pratica.

Colpisce, all'ascolto di "Elisabetta", il fatto che Rossini abbia scritto i quattro ruoli principali, alquanto insolitamente, per due soprani, l'uno drammatico e l'altro lirico, e due tenori. Tutte e quattro le parti, e specialmente quelle maschili, richiedono ricchezza di voce ed un'estensione tremenda.

Attualmente, ci si potrebbe attendere di trovare il ruolo del "malvagio" Norfolk cantato da un basso, tanto più che Rossini fu tra i primi compositori a scrivere ruoli di grande rilievo e assai difficoltosi per una voce di basso - come per il ruoli dei protagonisti del *Mosè in Egitto* (1818) e nel *Maometto II* (1820). In misura non lieve, è proprio a Rossini che illustri bassi come Lablache e Galli devono la propria notorietà, visto che ancora ai primi del secolo diciannovesimo tutti i ruoli di protagonista toccavano non ai bassi ma ai tenori.

Per *Elisabetta*, tuttavia, fa notare lo stesso Rossini, "capitò" che avessi a mia disposizione due tenori, mentre non avevo alcun basso cui far cantare Norfolk.

In quest'opera, ancora, Rossini amplia il ruolo assegnato al coro, utilizzandolo non solo in funzione di sostegno, ma anche per accrescere l'enfasi drammatica ed ottenere un certo grado di verosimiglianza, come nel tentativo di liberare Leicester compiuto dal coro nel secondo atto.

Come nelle altre sue opere, Rossini non ha qui alcuna esitazione a riprendere o rielaborare arie, duetti, o puro e semplice materiale tematico da altre sue precedenti composizioni, che in questo caso sono *Demetrio e Polibio* (1806), *Ciro il Babilonia* (1812), *Aureliano in Palmira* (1813), e *Sigismondo* (1814).

Similmente, egli utilizzò più tardi dei materiali tratti da *Elisabetta*; ad esempio, l'aria di ingresso di Elisabetta, ("Quant'è grato all'alma mia"), ricomparirà nella sezione in *moderato* della ben nota cavatina di Rosina ("Una voce poco fa").

Vi è chi guarda oggi con sospetto a questa pratica, rammentando la notoria propensione di Rossini alla pigrizia; ma le convenzioni del periodo l'ammettevano come pienamente naturale, ed essa pertanto non sminuisce in nulla il talento del compositore.

Le sezioni di maggiore ampiezza dell'*Elisabetta* che derivano da precedenti opere di Rossini sono: Ouverture - usata in origine per "Aureliano in Palmira"; qui parzialmente riscritta con armonie rinforzate e lievi modifiche all'orchestrazione. Cavatina, ("Quant'è grato all'alma mia"), derivata da ("No, non posso mio tesoro") (*Aureliano in Palmira*). Preludio alla scena del sotterraneo nell'atto II, ("Della cieca fortuna"), derivato da *Ciro in Babilonia*.

Numerosi sono in *Elisabetta* i passaggi pieni di forza drammatica e di fresca originalità; come, nel primo atto, il duetto ("Incauta, che festi!"), che, scritto in modo minore, unisce l'ansietà ed il profondo reciproco amore di Leicester e Matilde ad un grande slancio musicale.

Al duetto segue immediatamente, lirica e delicata, l'aria di Matilde, ("Sento un'interna voce"), notevole per l'audace indipendenza delle linee melodiche della voce e dell'orchestra.

Il potente finale del primo atto giustappone lo stupendo intimo quartetto ("Qual colpo inaspettato") ai ritmi incessanti e ai turgidi clangori dell'*allegro* ("Quegl'indegni sien serbati").

Nella prima scena del secondo atto troviamo un recitativo assai drammatico seguito da uno squisito duetto tra Elisabetta e Matilde, ("Non bastan quelle lagrime"), che anticipa il ("Mira, o Norma") di Bellini e la sua incantevole linea melodica.

Il duetto si sviluppa poi in un trio, ("L'avverso mio destino"), con l'entrata di Leicester. Il "sogno" dello stesso Leicester nella scena del sotterraneo richiama drammaticamente alla mente l'inizio del secondo atto del *Fidelio*.

Di tutta l'opera, tuttavia, il brano più brillante è l'aria di Elisabetta ("Bell'alme generose"), che precede il finale del secondo atto. Ecco quanto, del suo commovente lirismo, dell'estremo virtuosismo richiesto all'interprete, scrive Stendhal: "L'aria, "Bell'alme generose" portò l'entusiasmo del pubblico della "prima" ad un punto di febbrile parossismo. Ci vollero più di quindici rappresentazioni prima che riuscissimo a giudicare per via razionale questo brano superbo.....".

In conclusione, l'importanza dell' *Elisabetta regina d'Inghilterra* di Rossini è assai notevole: non soltanto per l'immediata fama e la stima che con essa il compositore si guadagnò a Napoli, ma anche per il cospicuo punto di riferimento che l'opera rappresenta nell'evoluzione dello stile, della struttura e dei fini stessi dell'opera seria del diciannovesimo secolo. Le fondamenta poste con *Elisabetta* sono infatti destinate ad ulteriori grandi sviluppi nelle altre opere del periodo napoletano di Rossini, come l'*Otello*, il *Mosè in Egitto* e il *Maometto II*; ed ancora, più tardi, nella *Semiramide* e nelle altre opere della carriera parigina di Rossini.

# LA TRAMA

*Londra; nel XVI secolo*

## **ATTO I**

### **Scena I**

*A corte*

Il Duca di Norfolk, il Capitano delle guardie Guglielmo e i cortigiani attendono con gioia l'arrivo della Regina Elisabetta, che dovrà conferire un'onorificenza al Conte di Leicester, in premio del suo valore e per la vittoria da lui riportata sugli Scozzesi.

Invidioso dell'amico Leicester, il favorito della Regina, Norfolk progetta di provocare la caduta del Conte. All'insaputa della corte, Leicester ha sposato una ragazza scozzese, Matilde, ritenendola figlia di un pastore.

Più tardi, tuttavia, egli viene a sapere che la giovane, ed il di lei fratello, Enrico, non sono altro che i figli della più grande rivale di Elisabetta, Maria, regina di Scozia.

I cortigiani salutano l'arrivo di Elisabetta; ed ella è felice al pensiero di poter rivedere Leicester. Costui, quando arriva, viene decorato dalla Regina con l'Ordine di Cavaliere.

Nel momento in cui gli ostaggi scozzesi vengono condotti dinanzi ad Elisabetta, Leicester riconosce immediatamente Matilde ed Enrico, in abiti da prigionieri, e viene assalito dal timore e dall'ira.

Una volta compiuta la cerimonia, ed una volta allontanatasi la Regina con il suo seguito, Leicester va a cercare sua moglie e la rimprovera aspramente per la sua follia. Se Elisabetta dovesse scoprire la sua vera identità, le conseguenze potrebbero essere assai gravi.

Quanto Leicester si allontana, Matilde piange il crudele destino che l'affligge.

## Scena II

### *Gli appartamenti regali*

Sostenendo il bisogno di consigliarsi con un amico, Leicester si confida con Norfolk.

Dopo aver finto preoccupazione ed offerto aiuto, Norfolk si affretta a cercare invece Elisabetta per informarla della notizia e precipitare così la caduta di Leicester.

Venuta a conoscenza del fatto, Elisabetta si sente dapprima annichilita, ma ben presto giunge alla decisione di far pagare caro il loro tradimento tanto a Leicester quanto a Matilde.

Convoca l'intera corte e gli ostaggi, ed annuncia di aver deliberato di conferire a Leicester il più alto degli onori - diventerà suo marito.

A queste parole Leicester ammutolisce. Matilde, visibilmente scossa, viene immediatamente identificata dalla sua avversaria. Elisabetta ha un'eccesso d'ira ed ordina che i traditori vengano imprigionati nei sotterranei

## ATTO II

### Scena I

#### *Una stanza del palazzo*

Elisabetta ordina che Matilde e Leicester vengano condotti alla sua presenza. Quando giunge Matilde, la Regina le offre di risparmiare la sua vita e quella di Leicester a patto che la giovane firmi un atto con cui rinnega il loro matrimonio.

Matilde prima rifiuta; ma poi acconsente quando Elisabetta le ricorda che a salvare Leicester non saranno sufficienti le sue lacrime.

Proprio mentre Matilde sta per firmare, entra Leicester. Quando questi comprendono le intenzioni della Regina, Leicester dichiara ad Elisabetta che tanto lui che la moglie preferiscono la morte ad un'alternativa così ignominiosa. Norfolk chiede udienza alla Regina, ma gli viene detto che non verrà ricevuto, e che è stato messo al bando.

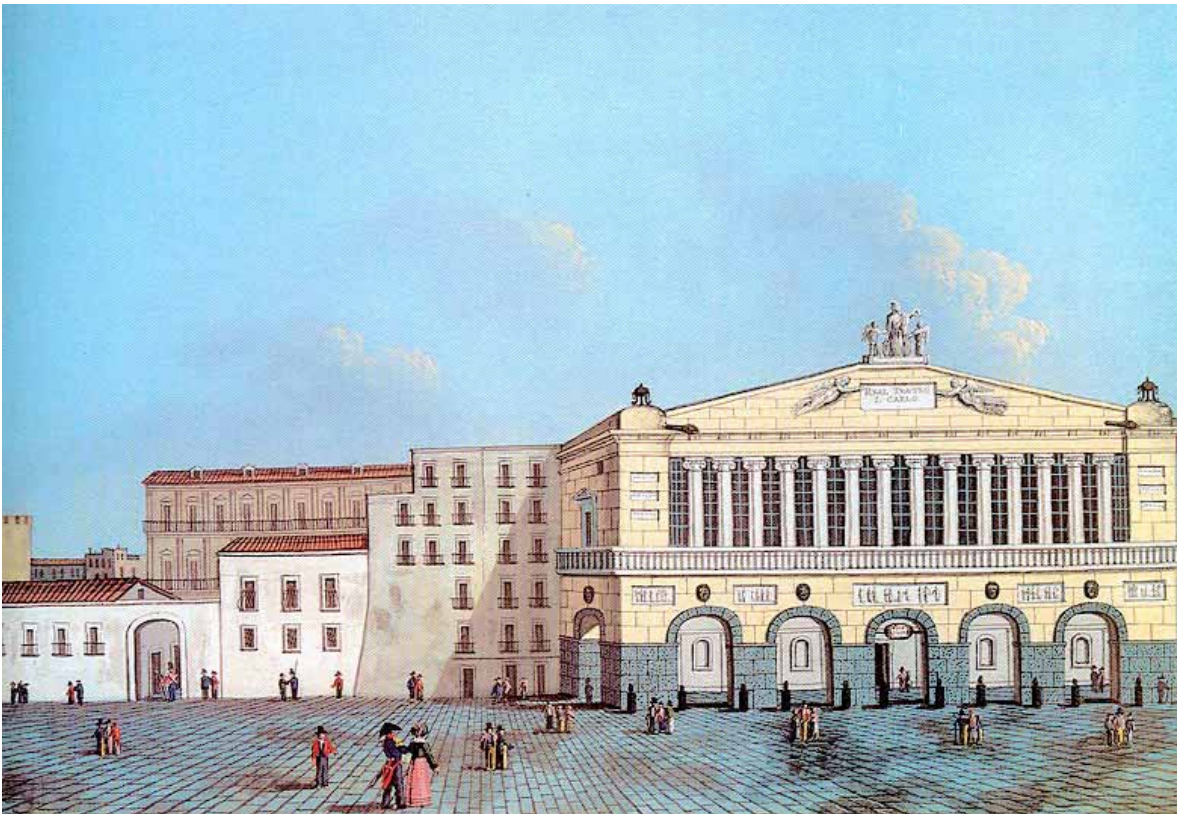


## Scena II

### *Una sala adiacente alla prigione*

Il popolo lamenta la severità della lezione inflitta al loro condottiero. Rendendosi conto dell'umore della gente, ed adirato per esser stato respinto dalla Regina, Norfolk incita la folla a sollevarsi contro il trono e salvare Leicester dalla morte che lo attende.

## **BOZZETTO DEL TEATRO** **SAN CARLO DI NAPOLI**



## Scena III

### *I sotterranei*

Solo ed abbattuto, Leicester non riesce a pensare che a Matilde. Quando giunge Norfolk Leicester è sopraffatto dalla gioia, ma inorridisce all'apprendere che il popolo intende ribellarsi alla regina per salvarlo.

D'improvviso compare Elisabetta, e si rivolge a Leicester; Norfolk si cela dietro un pilastro. Giungono anche Matilde ed Enrico, ma senza farsi notare. Elisabetta, la donna, è venuta ad aiutare Leicester a fuggire. Pur grandemente commosso, Leicester deve rifiutare la salvezza, poiché stima preferibile la morte al disonore.

Egli prega tuttavia caldamente la Regina di perdonare Matilde ed Enrico. Elisabetta lo informa dell'impossibilità di farlo, dato che i due sono stati pubblicamente accusati da Norfolk.

A queste parole, Norfolk cerca di uccidere la Regina, ma ne viene impedito dall'intervento di Matilde e di Enrico.

Il Duca viene quindi bloccato e fatto condurre in un'altra parte della prigione.

## Scena IV

Elisabetta, in debito con Matilde e con Enrico, perdona a tutti e tre, e benedice il matrimonio tra Leicester e la sua sposa. La folla all'esterno reclama la liberazione di Leicester; quando la gente entra, Leicester condanna tale mancanza di lealtà verso la Regina, ma Elisabetta dice che tanto affetto e tanta partecipazione non possono essere puniti.

La Regina presenta Leicester come il protettore del trono e della nazione. L'opera si conclude in un'atmosfera di celebrazione, mentre Elisabetta, in un "a parte", conta sugli affari perché deve bandire dal suo cuore "l'amore".