



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Femmes et pouvoir

dans le théâtre européen de la Renaissance

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (18 octobre 2019)

Textes réunis par
Frédérique Fouassier
et Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Paola Cosentino, « Une reine écossaise vue par un Italien : la *Reina di Scozia* de Federico Della Valle », dans *Femmes et pouvoir dans le théâtre européen de la Renaissance*, éd. par F. Fouassier & J. C. Garrot Zambrana, 2021, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne » mis en ligne le 19-11-2021,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/femmes-pouvoir>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2021 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

Une reine écossaise vue par un Italien :

la Reina di Scozia
de Federico Della Valle

Paola Cosentino

Université de Rome 3

1. Au début des années 1600, à Milan, Federico Della Valle¹ fit imprimer ses tragédies : l'édition de la *Reina di Scotia* est publiée par les héritiers de la typographie Malatesta en 1628 et elle constitue le premier drame écrit et le dernier édité après *Judit* et *Ester*². Contrairement aux deux autres tragédies de sujet biblique, la *Reina di Scotia* met en scène les derniers jours de la vie de Marie Stuart, c'est-à-dire une reine contemporaine devenue le symbole de l'arrogance anglicane³. Maria est condamnée à mort par sa cousine Elisabetta : son exécution est célébrée comme un martyre aux yeux de l'Europe catholique de l'époque, qui avait réagi avec une vague d'indignation à l'annonce de la mort sur l'échafaud de la reine en 1587.

Tout le monde sait que la vraie Marie Stuart, fille du roi écossais Jacques V et épouse de l'héritier du trône de France et futur roi François II, était une femme passionnée et énergique : de retour en Écosse après la mort du dauphin français, Maria Stuart fut protagoniste d'une série d'évé-

1 Sur l'écrivain d'Asti voir la notice *Della Valle Federico* par G. Romei, *DBI*, v. XXXVII, 1989, p. 739-744.

2 Il y a deux éditions manuscrites de la *Reina di Scotia* : une à Bergame (Bibliothèque civique "Angelo Mai", ms. MM 166 [* III 24] dont la dédicace est adressée à Mme Vittoria Solara), l'autre à Naples (Bibliothèque nationale, ms. XIII E 2, avec dédicace au prince Ranuccio Farnèse) auxquelles il faut ajouter l'*editio princeps*, dédiée au pape Urbain VIII. La comparaison entre les témoins survivants de la tragédie montre un long chemin de composition qui va de la fin du XVI^e siècle au moment où Della Valle décide de publier toutes ses œuvres dramatiques. L'édition critique de la *Reina di Scozia*, dont je tire ces précieuses indications, a été publiée par M. Durante, dans F. Della Valle, *Opere*, I* - I**, Messina, Sicania, 2000, p. 121-187.

3 Pour une bibliographie documentée sur la figure de la reine écossaise, je renvoie à la thèse de doctorat de Veronica Carta intitulée *Alle origini del mito letterario di Maria Stuarda in Italia*, soutenue à l'Université de Cagliari en 2011. Pour reconstruire l'histoire de la souveraine, l'auteur de l'ouvrage a utilisé la biographie documentée de J. Guy, *The True Life of Mary Stuart*, First Mariners Books, NY, 2005.

nement assez complexes qui vont se terminer avec sa fuite en Angleterre. Soupçonnée de comploter avec la famille française de Guise et le roi d'Espagne Philippe II, elle fut ensuite accusée d'avoir joué un rôle dans le complot de Babington contre Élisabeth, qui, après de nombreuses hésitations, se résolut à signer sa condamnation à mort. La réaction des catholiques fut immédiate : le succès littéraire du récit en témoigne, du moins en partie, puisque nombreux furent les textes théâtraux consacrés à la fin tragique de Marie Stuart⁴, pas seulement celui de Della Valle (que nous examinons ici), mais aussi les drames au XVII^e siècle comme ceux de Carlo Ruggeri (la *Reina di Scotia*, 1604), de Bassiano Gatti (*Il martirio di Maria Stuarda regina di Scozia, attione scenica*, 1642), de F. Michelucci Del Nero (*La Regina Maria Stuarda* 1650), de Giovanni Francesco Savaro (*Maria Stuarda, opera scenica*, 1663), de Orazio Celli (*Maria Stuarda Regina di Scotia e di Inghilterra*, 1665), jusqu'à l'œuvre de Anselmo Sansone (*Maria Stuarda dramma tragico*, 1672)⁵.

Nous ne pouvons pas oublier, en outre, la *Reine d'Escosse* de Montchrestien, publiée en 1604, où l'auteur met en scène, d'une part, l'indécision d'Élisabeth, et, d'autre part, la défaite de Marie. Cependant, dans le contexte français, il faut souligner que le mythe de Marie a eu une première consécration grâce à Ronsard, qui plus que le martyr, chante la

- 4 B. Croce a consacré une étude à la célèbre reine écossaise, devenue le sujet de nombreuses œuvres (voir « Le thème "Maria Stuarda" », deuxième paragraphe de l'essai intitulé *Storia dei temi e Storia letteraria* et contenu dans *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, 2003, p. 90-96). Le philosophe examine en effet le volume de K. Kipka, *Maria Stuart im Drama der Weltliteratur vornehmlich des 17. U. 18. Jahrhunderts* (1907) pour réitérer ses doutes sur les critiques liées aux « temi presi in astratto » (p. 96). Sur les tragédies italiennes liées à la reine Stuarda, Croce avait publié une série d'articles sous un pseudonyme, dans la « Rivista pugliese di scienze, lettere e arti », 1885, vol. II, p. 266-269, 294-297, 310-312, puis résumés dans l'article *Drammi italiani del XVII secolo intorno a Maria Stuarda*, dans *I teatri di Napoli* (Naples, 1891, p. 674-683). Le philosophe a ensuite rappelé le drame de Carlo Ruggeri, « prima tragedia italiana, e una delle primissime anche fra le straniere, sulla storia di Maria Stuarda », dans l'essai *Giambattista Della Porta e il dramma erudito* (maintenant dans B. Croce, *I teatri di Napoli*, Galasso, Milan, Adelphi, 1992, p. 67-68). Sur la tragédie, voir aussi CERBO, 1984, p. 395-432.
- 5 À côté des textes théâtraux, il faut également mentionner les poèmes épiques (voir, par exemple, B. Gatti, qui, avant d'avoir composé le texte théâtral de 1642, avait imprimé le poème héroïque *Maria regina di Scotia poema heroico*, Bologna, Tebaldini, 1633, ou A. M. Lenti, auteur d'un *Teatro di peripezie, poema eroico [...] nella travagliosa vita e lacrimevol morte di Maria Stuarda*, 1686) et compositions mélodramatiques (vers le 1620, Giacomo Carissimi avait composé un *Lamento di Maria Stuarda* sur un livret attribué à Giovanni Filippo Apolloni). Sur les différentes caractéristiques des œuvres et donc sur la fortune du thème de la reine martyre, je fais référence au long essai de VILLANI, 2011, p. 11-34. L'auteur s'attarde, dans un premier temps, sur les tragédies de Della Valle et Ruggieri, dont les textes portent principalement sur la mort héroïque de la souveraine, puis analyse le double travail de Gatti, toujours profondément lié à une vision idéologique de l'histoire. Il examine ensuite les drames parus à partir de la seconde moitié du siècle, où, laissant le sacrifice de Marie en arrière-plan, les éléments sentimentaux et romantiques ressortent davantage. Du même auteur, voir aussi *Gli Incogniti e l'Inghilterra*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, 2011, p. 233-276.

beauté et la sagesse de la reine de France⁶. Cependant, ce sera toute la série de chroniques des événements de cette fatale année 1587 qui vont préparer le terrain pour une véritable consécration de Marie, transformée aisément en martyre de la foi catholique : une interprétation de la mort de la reine dans une lecture résolument religieuse remplacera progressivement la perspective politique. Cela grâce à la diffusion de nombreux comptes rendus, des premiers témoignages de l'ambassadeur de France Châteauneuf (enrichis plus tard de détails susceptibles de valoriser le *pathos* de l'histoire) aux chroniques, aux rapports et aux pamphlets qui circulaient en Italie et qui racontaient les souffrances de la reine et de sa mort, qu'elle avait affrontée avec courage et dignité⁷.

Une enquête supplémentaire nous a fait découvrir, en effet, une série de publications sur la *Reina di Scotia* qu'il convient rappeler rapidement ici : je fais allusion aux chroniques parues immédiatement après la mort de la souveraine, chroniques semblables, en termes de fabrication et de rapidité d'écriture, aux livres instantanés contemporains. Il s'agit de petits volumes composés de quatre cartes, assorties d'une page d'accueil avec un titre, une image (généralement liée à l'histoire racontée) et le lieu d'édition. Ces livrets ressemblent à des rapports journalistiques rudimentaires et ils n'avaient probablement que cette fonction : l'histoire de la mort de Marie Stuart y est racontée en prose et est fondamentalement assimilée aux *casi straordinari, crudelissimi o compassionevoli* qui constituaient le sujet principal de ce type de littérature, généralement défini comme « populaire ». Un exemple significatif peut être celui de la *Vera relatione della morte della Serenissima Regina di Scotia nell'Isola de Inghilterra*, une courte chronique sur sa décapitation, conservée, en double exemplaire, à la bibliothèque Angelica à Rome⁸. Selon Carta, ce court texte utilise le rapport préparé par Châteauneuf sur la décapitation de la

6 Sur le mythe de Marie Stuart, qui, en France, précède celui de la reine martyre est intervenue aussi Michele Mastroianni : voir *Tragedia storica e tragédie sainte. La Reine d'Écosse de Antoine de Montchrestien*, in *Due storie inglesi. Due miti europei. Maria Stuarda e il conte di Essex sulle scene teatrali*, 2006, p. 9-43. L'auteur se penche non seulement sur la tragédie de 1604 (dans laquelle le drame historique et la représentation hagiographique sacrée se confondent), mais récupère la tradition qui remonte à Ronsard, auteur d'une série de compositions conçues pour célébrer la beauté, physique, mais aussi intellectuelle, de la souveraine écossaise.

7 Sur ce sujet, je fais encore référence à CARTA, 2011, p. 137-163.

8 Les deux exemplaires de la *Vera Relatione* font partie d'un recueil marqué V. 2. 1. (13 et 16). Carta, fournit des informations sur la date d'impression – 1587 – et sur la typographie (Colaldi), mais insère un emplacement incorrect et, surtout, fait référence à une image qui ne semble pas correspondre à celle du frontispice du livret : l'auteur fait allusion à une chambre (qui est là), mais parle alors d'une reine décapitée qui semble plutôt être un roi endormi. Il sera certainement nécessaire de procéder à un complément d'enquête sur ce texte, également cité dans BULGARELLI, 1967, p. 88 (où apparaît la description de la page de titre mentionnée par Carta).

reine⁹. La chronique s'ouvre sur l'annonce de la condamnation à mort annoncée à Maria le 16 février 1587 par un certain Galfingan, l'envoyé d'Elisabetta. Il est peut-être intéressant de citer les propos de la reine Maria :

Detta Regina rispose senza turbarsi niente, che non sapeva havere altra occasione alla Regina sua sorella di farli un tale trattamento, et che nondimeno lei pigliava a grato la volontà di Dio, et quella di detta sua sorella, che la teneva prigionie 18 anni sono con gran noia et dispiacere havendo fatta poca stima di sua vita¹⁰.

Les traits traditionnels de la Stuarda apparaissent immédiatement au premier plan : la *vulgata* catholique avait transformé la souveraine en martyre de la foi avec des comportements tels que l'impassibilité, la déclaration d'innocence, l'acceptation de la volonté divine. L'héroïne de Della Valle semble avoir une force semblable : on le remarque directement dans la première scène dans laquelle elle apparaît. Bien sûr, ce sont des suggestions que l'écrivain peut avoir tirées des nombreuses chroniques de l'époque. Et pourtant, il me semble important de souligner ce transfert continu entre le bas et le haut, cet échange entre les chroniques de l'époque et la tragédie de Della Valle. Poursuivant l'analyse du court texte probablement imprimé immédiatement après la condamnation, nous apprenons encore la demande de Maria (« che vuole essere accompagnata alla morte d'alcuni delli suoi, et massime da due delle sue Donne »), l'obtention de la permission (« gli fu risposto che volontieri, menasse un suo mastro di casa, suo Barbiero, suo spetiale, et due de dette donne ») et le lieu de l'exécution (« ove stava un palco coperto di panno negro, con un cossino di Velluto, et la sala parata tutta di negro, et di erano invitati cinquecento persone »)¹¹.

On est frappé, malgré le caractère bref du texte, par la présence de détails significatifs qui font allusion à la peur de la femme face au mystère de la mort, donc à la difficulté de marcher, à la nécessité de remercier ses proches et de leur recommander le roi d'Écosse, son fils. Encore une fois, Maria réitère « che sempre lei era stata Catholica »¹², et comme telle elle va vers son destin en déclarant son innocence, non sans avoir prié une demoiselle d'honneur – et c'est encore une fois un détail qui souligne l'humanité, la fragilité de la Stuarda – de mettre « un fazoletto innanzi alli occhi »¹³. L'événement macabre a lieu et la chronique se termine rapidement (« ecco il piatoso fine di questa gran signora »)¹⁴,

9 Voir CARTA, 2011, p. 279.

10 *La Vera Relatione*, 2011, (V. 2. I. 16), f. 1r.

11 *Ibid.*, f. 1v-2r.

12 *Ibid.*, f. 2v.

13 *Ibid.*, f. 2v.

14 *Ibid.*, f. 4r.

avec un dernier hommage à la reine d'Écosse, mais aussi de France, « dove stava più presto adorata che honorata »¹⁵.

Un autre document important relatif à la mort de la Stuarda est la *Vera e compita relatione del successo della Morte della Christianissima Regina di Scotia* écrit par Francesco Dini da Colle et dédié aux religieux de la Casa Scala de Florence. Le texte raconte la dernière période de la vie de la souveraine, puis s'attarde sur l'exécution et, enfin, rend compte de ses funérailles à Paris¹⁶. L'histoire embrasse donc une période de temps plus large et pourtant on peut remarquer que les caractéristiques attribuées à Marie sont toujours les mêmes : en effet, lorsque la condamnation est annoncée, « la Regina rispose intrepidamente », en disant que « questa nuova a lei era accettissima », surtout parce que « d'infiniti travagli che giornalmente la circondavano si troverebbe liberata »¹⁷. Dans la perspective entièrement catholique à laquelle obéit le texte, les dernières actions de la Stuarda ont une signification hautement symbolique : la patience, la gentillesse et l'humilité de la femme sont donc mises en valeur. Après avoir refusé le réconfort d'un évêque « heretico », elle prend la communion et s'adresse doucement « alla sua mesta e sconsolata famiglia »¹⁸, l'invitant à la prière. Le lieu d'exécution est alors décrit (« Era tutta la gran sala tapezzata di panni neri, et in mezzo di essa un Catafalco di legname medesimamente coperto di panno nero, con una seggiola, e guanciaie di velluto nero »)¹⁹, sur la base des premières reconstructions de l'histoire. Un affaiblissement temporaire de Maria est souligné, lorsqu'elle supplie le majordome de l'aider à monter les escaliers de l'échafaud.

Par rapport à la précédente, cette chronique insiste davantage sur les analogies avec le calvaire du Christ – le pardon invoqué pour ses assassins, par exemple –, renforcée par ce « Crocifisso d'Ebano²⁰ » que Maria garde entre ses mains, symbole évident de la passion évangélique. Le reportage se termine sur ce « crudo, e inusitato spettacolo »²¹, c'est-à-dire sur la mort et l'exposition de la tête de la souveraine détachée du buste, sur la joie profane du peuple de Londres, sur les funérailles solennelles au cours desquelles

15 *Ibid.*, f. 4v.

16 C'est la chronique de la mort de la Stuarda imprimée à Gênes (puis republiée à Vico). Sur la page de titre on lit : « Con la dichiarazione delle essequie fatte in Parigi da Christianissimo Re suo Cognato, Et il nome dei personaggi intervenuti ». L'image reproduite est probablement celle de la Dernière Cène (j'ai consulté l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de Rome, répertorié comme Misc. B. 153. 15). Pour la datation et pour les autres éditions (l'ouvrage a également été publié à Milan et Florence) voir CARTA, 2011, p. 158.

17 Voir la *Vera e compita relatione del successo della Morte della Christianissima Regina di Scotia*, f. A2v.

18 *Ibid.*, f. A3r.

19 *Ibid.*, f. A3v.

20 *Ibid.*, f. A3v. Je me réfère à nouveau à CARTA, 2011, p. 162.

21 *Vera e compita relatione del successo della Morte della Christianissima Regina di Scotia*, f. A3v.

« l'Arcivescovo di Burges recitò l'orazione funebre », suscitant l'émotion de ceux qui y étaient venus, en racontant l'histoire de cet « atto tragico »²².

2. Comme nous avons déjà dit, Della Valle avait préparé un premier brouillon de la tragédie en 1591, dédié à Vittoria Solara, qui contenait une division en actes et de nombreuses scènes supprimées par la suite²³. Dans le second manuscrit apparaît une nouvelle dédicace, cette fois adressée à Ranuccio Farnèse, duc de Parme et de Plaisance : datée de 1595, elle peut nous renseigner sur la condition de l'auteur, qui, après s'être éloigné de la cour de Savoie, cherchait un nouveau protecteur²⁴. Dans la version éditée de la tragédie, la lettre de dédicace est adressée au Pape Urbain VIII : un acte d'hommage dû au « Santissimo Padre » qui évoque néanmoins une épigramme écrite par le pape lui-même en l'honneur des « ossa di Maria »²⁵. Il s'agit d'une composition qui semblait accompagner l'édition en latin d'une vie de la reine, écrite par Giorgio Coneo Scotus, particulièrement connue à l'époque, car conservée dans la bibliothèque personnelle du poète²⁶.

22 *Ibid.*, f. A4v.

23 La marquise piémontaise Vittoria Solara était liée par des liens de sang au comte de Moretta, ambassadeur de la maison savoyarde auprès de Marie Stuart. D'après ce que nous lisons dans la dédicace, c'est elle-même qui demanda au poète de composer un drame à la mémoire de la souveraine disparue : « Mosse da Vostra Signoria il pensiero », écrit Della Valle, « anzi il comandamento, di far vedere in forma tragica l'acerba morte della reina Maria di Scozia: et ecco che sen viene a lei come suo principio la tragedia fatta » (DELLA VALLE, 2000, p. 438). L'acte IV du manuscrit mentionne explicitement « il signor » de Moretta, qui avait prévu les « mali » de la malheureuse femme, détestée par sa cousine Elisabetta et destinée à perdre « sceptre et couronne » (je cite les v. 1756 et 1763). Peu de temps auparavant, l'écrivain s'était également souvenu du « fedele / e saggio consiglier David », c'est-à-dire Davide Rizzio (ou Rizio, ou Riccio), « ben degno / di più onorato e meno acerbo fine » (v. 1745-47) : arrivé en Écosse en tant que musicien à la suite du comte, il était entré suffisamment dans les grâces de Marie pour devenir son secrétaire de confiance. Il fut cependant assassiné en 1566 par Henry Stuart Darnley, qui avait épousé la Stuarda. L'histoire assez connue aurait alors produit une série de drames et de romans au XIX^e siècle, centrés autour de son personnage et de celui de la reine écossaise. À ce sujet voir encore VILLANI, 2011a, p. 24.

24 Le poète se tourne vers le prince non seulement pour recevoir le « gran lume di sole », capable de cacher les défauts de sa tragédie, mais aussi pour souligner le « chiarissimo valore » de Ranuccio lui-même. Voir DELLA VALLE, 2000, p. 439. Dans ce manuscrit de la tragédie, trouvé par B. Croce, il y a environ 385 vers de moins que le premier code de Bergame. La première et la deuxième version de la tragédie ont été publiées dans le volume des *Opere*, I**, 2000, p. 438-653 (où les parties supprimées dans la version définitive sont indiquées en italique).

25 À ce sujet, voir la note introductive de A. Gareffi à la *Reina di Scozia*, contenue dans DELLA VALLE, 1988, p. 220. L'épigramme d'Urbain VIII (c'est-à-dire Maffeo Vincenzo Barberini) a ensuite été inclus dans l'édition parisienne des *Poemata* du pape, datés de 1611.

26 Voir DELLA VALLE, 2000, p. 41. Je me réfère toutefois à la *Vita Mariae Stuartae Scotiae Reginae Dometariae, Galliae, Angliae et Hiberniae haeredis Scriptore Georgio Conaeco Scoto, Romae, apud Ioannem Paulum Gellium, ex typographia Andreae Phaei 1624* (une autre édition a été imprimée à Würzburg

Dans la version éditée de la tragédie, le poète a ajouté un prologue prononcé par le roi de France François II et premier mari de Maria²⁷. L'ombre, présente dans le prologue, annonce ce qui va se passer et renvoie non seulement à la tradition tragique latine (on pense à Sénèque) mais aussi au grand modèle de Dante, plus précisément aux apparences du Purgatoire. La présence de l'ombre au début de la pièce, étroitement liée au théâtre antique et moderne (on peut rappeler le prologue de l'*Orbecche* de Giraldi Cinzio), multiplie les niveaux de réalité de la scène puisque, si le roi mort vient des ténèbres pour présenter sa malheureuse femme, Maria quant à elle semble être déjà sortie de la vie²⁸.

L'« acerba morte de la Reina Maria di Scozia » est donc racontée « in forma tragica » sous la forme de la tragédie (comme nous pouvons le lire dans la dédicace à Solara), selon un schéma qui, s'il reprend les éléments structuraux de la tragédie du XVI^e siècle liée aux modèles grecs et latins, est également influencé par le modèle de la Passion du Christ. À l'arrière-plan, nous pouvons identifier le modèle de la tragédie jésuite, ou plutôt de la tragédie chrétienne (comme l'avait écrit Campanella, auteur d'une tragédie perdue sur la reine écossaise. Campanella dans sa *Poétique* avait évoqué une autre tragédie inspirée par un sujet contemporain, le *Bragadino* de Valerio Fuligni, en faisant référence à un autre cas de martyr, à Chypre cette fois, au moment de la conquête turque)²⁹.

Dès le prologue, Maria est représentée comme une figure tragique par excellence, puisque c'est l'ombre d'elle-même qui reconnaît la condition misérable de la reine. Après avoir souligné le lien charnel entre lui et sa femme, qui préfigure la douleur physique du martyr, mais aussi la fragilité du corps (« Amai donna reina, e fu l'amarla / giusto, perché fu moglie et ossa mie », v. 36-37 ; « Veggio la carne e l'ossa, / che morendo io lasciai vive fra voi », v. 50-51 ; « o mia carne », v. 67)³⁰, le roi mort souligne l'état pitoyable de Marie, qui, autrefois ornée d'emblèmes royaux (« di regia pompa e d'aureo manto adorna »,

la même année). George Conn, intellectuel catholique d'origine écossaise, avait rejoint l'entourage des Barberini en 1623 : pour cela voir la notice *Conn Giorgio* éditée par A. Foa, dans le *DBI*, vol. 28, 1983, p. 17-20. Sur la vie latine de la reine et sur sa traduction (publiée à Gênes en 1630 par Giuseppe Pavoni) voir Villani, 2011a, p. 21-22. La version italienne est signée par Taddeo Di Negro ; un exemplaire se trouve à Gênes, à la bibliothèque Berio, coll. BCLER F. Ant. XVII. A. 604.

27 L'édition milanaise, en revanche, présente un texte considérablement réduit par rapport au premier brouillon (il y a 1200 vers de moins) : non seulement on y introduit l'ombre, mais aussi la division en actes et certaines scènes ont été supprimées.

28 Comme l'écrit Ambra Carta dans son *Orrori e meraviglie nel teatro tragico fra Cinque e Seicento*, « i livelli di realtà compresenti sulla scena si moltiplicano e si incrociano per effetto del rovesciamento prospettico sia del defunto che, risalito dalle tenebre, parla alla amata regina sia di quest'ultima che, sebbene ancora viva, sente già di essere fuori della vita » (CARTA, 2014, p. 261).

29 À ce propos, je me permets de renvoyer à mon travail, 2012, p. 273-296.

30 Comme le souligne Laura Sanguineti White dans sa monographie consacrée aux tragédies de Della Valle, 1992, p. 28-29.

v. 68), est maintenant revêtue d'une robe misérable (« or ti cinge, mendica, / miserabile gonna », v. 69-70). C'est le grand thème tragique de la 'chute', qui reprend donc, avec le respect de l'unité, le système de la tragédie classique et qui contribue à accentuer les éléments pathétiques du drame³¹. Le même thème est repris dans la première, longue intervention de la reine, qui souligne sa situation pitoyable :

Se pur è alcun, che nel volubil giro
de le cose mortali
cerchi come si caggia o si ruine
da nubi di fortuna alte e felice
a dolorosi abissi
di sorti infelicissime meschine
senta me, che ragiono, e me rimiri (v. 79-85).

Si quelqu'un veut voir comment on peut tomber des nuages « hauts et heureux dans un abîme douloureux, il peut me regarder », dit Maria. « Rimiri me », reprend la souveraine déchue, en utilisant la figure rhétorique de la répétition, ici, avec une inversion, souvent présent dans ce texte :

[...] che già reina adorna
di duo chiare corone e di duo scettri,
che resser ad un tempo Franchi e Scoti,
figlia di re, moglie di re possente,
discesa per lungo ordine da regi
e di re madre ancora,
or chiusa in mura anguste, or prigioniera (v. 86-92).

Le long discours de la souveraine suit, dans le *princeps*, le prologue prononcé de l'ombre. Au contraire, dans les deux rédactions précédentes, la reine est appelée à s'exprimer dès le début dans la première scène : elle est le premier personnage que nous rencontrons. Dans le manuscrit de Bergame, la Stuarda commence par une *lamentatio* tragique qui met l'accent sur l'état douloureux des hommes :

31 Une lecture convaincante de l'œuvre, où il est facile de reconnaître l'influence « del clima austero della città [Milano] » où la tragédie a été imprimée, est fournie par CASCETTA, 1995, p. 115-219). Si la *Reina di Scozia* s'inscrit parfaitement dans la veine de la tragédie spirituelle, il est vrai que – souligne l'auteur – elle retrouve la structure du drame antique, reconnaissable dans le respect de l'unité et « nella concentrazione della vicenda, nella peripezia e nel riconoscimento » auxquelles suivra l'inévitable catastrophe (les citations sont toutes à la p. 200).

*Non v'è alcun mal, non v'è miseria alcuna
al cui gravoso incarco non soggiaccia
la nostra umanità debole e stanca* (v. 1-3)³².

Dans le second manuscrit, en revanche, le texte devient en partie ce que nous lirons ensuite dans la version définitive : si la référence plus générique à l'humanité, précisément « debole e stanca », à une femme obligée de subir les ravages du destin est éliminée, Della Valle introduit ici un autre thème, lié, comme nous l'avons déjà vu, au changement rapide de fortune, aussi modifiable que le sort de l'être humain. Mais il faut signaler un autre changement, utile pour souligner le processus de transformation stylistique que Della Valle impose à sa tragédie : si dans le premier manuscrit l'auteur utilise, pour la plupart, des hendécasyllabes blancs, dans le code napolitain est déjà évidente la coexistence de hendécasyllabes et septénaires diversement mélangés, qui allègent le rythme et donnent une plus grande musicalité au texte, soulignant d'ailleurs, grâce aux vers courts, certains éléments du discours. L'édition imprimée présente donc une plus grande richesse de rimes qui va dans le sens d'un lyrisme capable de souligner ces jonctions tragiques, mais sobres, liées au sort de la souveraine.

Dans les lignes suivantes de l'intervention de la reine contenue dans le manuscrit de Bergame, l'auteur de la *Reina di Scotia* continue d'insister sur les « sciagure » et les « mali » qui sont venus « dal mar delle mondane cose » (v. 5-6)³³. La souveraine se présente alors comme un exemple de ce qu'elle prétend :

*E se di quel ch'io parlo esempio altronde
non si può aver o testimonio vero,
e vi è chi curioso anco il ricerchi,
senta costei che parla, e in lei si specchi* (v. 10-13)³⁴.

Le manuscrit napolitain reprend la même expression, liée à l'usage insistant du verbe « specchiarsi » :

*senta costei che parla, e 'n me si specchi.
Specchisi in me, che già reina adorna
di duo chiare corone e di duo scettri
che resser ad un tempo Franchi e Scoti [...]* (v. 7-10)³⁵.

32 DELLA VALLE, 2000, p. 442.

33 *Ibid.*, p. 442.

34 *Ibid.*, p. 442.

35 *Ibid.*, p. 443.

Le long monologue sera alors presque entièrement récupéré de l'édition finale, à l'exception du double « *specchi / Specchisi* » qui, dans le *princeps*, devient « *rimiri me / me rimiri* », selon un principe de réitération que nous avons déjà souligné. Cependant, il est intéressant de noter que précisément ce verbe dérive du premier brouillon, c'est-à-dire du vers « O pur, *se ben rimira* anima accolta³⁶ » (je souligne) attribué à la reine à ses débuts. L'utilisation des manuscrits qui précèdent la rédaction définitive est donc utile, avant tout pour documenter la difficile gestation d'un ouvrage qui, s'inspirant d'un fait relativement récent, devait nécessairement mettre en évidence son caractère paradigmatique et donc offrir au lecteur, à travers la méditation sévère de la protagoniste, une réflexion sur le destin valable pour chaque homme.

Le texte de la *princeps* souligne également que l'histoire de la fin de Marie est parfaite pour une tragédie contemporaine : la reine est consciente d'être victime d'un sacrifice digne d'être rappelé par des écrivains futurs et capables de susciter, chez le lecteur, l'horreur et la pitié qui sont étroitement liées à la conception ancienne de la tragédie. Maria Stuart le dira elle-même plus tard : « l mio sangue sarà tragico inchiostro/ a dolorose carte./ e l'altrui crudeltate/ nel danno mio fie celebrata alfine/ con orrore e pietà » (v. 1117-21, je souligne)³⁷.

Maria parle au spectateur imaginaire de cette tragédie, soulignant son statut de prisonnière, privée de liberté, d'air extérieur (« *aere sereno* »), de son légitime statut royal. Le thème tragique de l'incertitude de l'être humain se mêle ici au thème de la royauté humiliée : Maria Stuart est consciente de son rôle en tant que femme, fille, épouse et mère de roi, jadis puissante. De plus, l'accent mis sur le motif de la femme forte soumise à l'humiliation de la prison (puis de la décapitation) rapproche l'expérience de Marie de celle du Christ, fils de Dieu, roi des rois. Dès le début du drame, Della Valle réaffirme les raisons d'une tragédie qui, malgré ses racines anciennes, devient chrétienne et par conséquent moderne. Maria se plaint de son état de victime et exprime son angoisse devant sa servante : puisque les temps changent, elle se demande la raison de son état inchangé et qui ne lui fait même pas entrevoir l'espoir d'une nouvelle vie. Une nouvelle vie qui, pour la reine, est la mort qui va la libérer de ses maux (« *mia vittoria sarà la sepoltura !* », v. 256)³⁸, alors que pour la servante, il s'agit du retour à la vie de jadis.

Le schéma traditionnel de la tragédie ancienne, fondé sur le conflit, mais aussi sur la tripartition aventure-reconnaissance-catastrophe, est ici remplacé un chemin narratif qui est une approche progressive de la mort, une sorte de *via crucis* qui ne fournit pas, du moins

36 *Ibid.*, p. 442.

37 *Ibid.*, p. 151.

38 *Ibid.*, p. 129.

sur terre, une véritable *catharsis*. En réalité, aucun changement n'aura lieu, sauf dans l'intériorité de la reine : Della Valle est capable de décrire le passage d'un état d'esprit à l'autre, de la résignation à l'espoir jusqu'au désespoir ultime de Marie, mais aussi de son entourage. L'histoire est fondée sur l'opposition effective entre Élisabeth (ici, « Isabella ») et Marie, mais le conflit tragique qui est à l'origine du calvaire de la Stuarda ne trouve pas sa place dans le texte. La confrontation entre Marie et Élisabeth, c'est-à-dire entre la vraie foi et l'hérésie (mais aussi entre une bonne gouvernance et un pouvoir sans scrupule) s'achève sur la défaite de la protagoniste, mais également sur la confirmation de ses idéaux.

L'héroïne Maria contraste avec l'anti-héroïne Elisabetta, la grande absente du drame. Cette dernière est évoquée finalement en termes profondément négatifs : elle est définie par la servante « aspra tiranna », « femmina imbelle », « avvezza a tesser frodi » (v. 198-201)³⁹. Face à un ennemi aussi impitoyable (et présent virtuellement, en tant que puissance néfaste et oppressante), le rôle central de Marie est renforcé dans la pièce. Son statut de femme de plus en plus isolée coïncide avec l'approche de la mort : dans cette tragédie sacrée, tout triomphalisme catholique semble absent, car la femme, mourante, est confrontée à la situation dramatique de chaque être humain.

Le moment difficile qu'elle vit directement rapproche la reine écossaise de sa femme de chambre et de ses demoiselles d'honneur. Marie s'aperçoit que le destin de la souffrance des hommes est universel. Cette prise de conscience autorise une familiarité avec les femmes de sa petite cour qui renforce son humanité et autorise un système de relations amicales difficile à concevoir au sein d'une réalité politique où règne la « Ragion di Stato ». En conséquence, nous pouvons lire le drame de Della Valle comme un manifeste politique condamnant la loi du pouvoir d'État sur les individus. Maria incarne la bonne gouvernance avant tout parce qu'elle est capable d'entretenir une relation affective avec ses sujets : au moment où elle se rend compte qu'elle va mourir, elle se définit elle-même comme fille de sa femme de chambre (« Madre, assai lungamente m'hai mostrato/ che tu m'ami, e tal fede io n'ebbi sempre », v. 1609-10) et mère de ses demoiselles d'honneur (« O figlie, a Dio !/ A rivederci altrove », v. 1667-68)⁴⁰.

Maria Stuarda est prisonnière d'un espace étroit (la pièce où elle est confinée), ce qui renforce l'impression de solitude absolue ainsi que d'un état de stase dramatique. Tous les privilèges royaux lui ont été retirés : en fait, elle se souvient de l'arrivée de « Lord and Belle » (c'est-à-dire Lord Buckhurst et Robert Beale qui avaient informé Maria du verdict de culpabilité) qui, après l'avoir privée du titre de Reine, étaient « a seder posti/

39 *Ibid.*, p. 127.

40 *Ibid.*, p. 163 et 165.

a lato a me, come a privata donna » (v. 273-274)⁴¹. Maria est donc descendue très bas, humiliée et offensée comme il convient à tous les martyrs de la foi. Le chœur de jeunes demoiselles se souvient encore d'elle sur le trône, avec des accents presque nostalgiques :

Ma se l'avessi vista
 in ricco seggio assisa
 fra le pompe lucenti,
 alor che 'l fior degli anni
 tocco non era ancor dai duri affanni,
 ahì che vista alor dolce e superba ! (v. 725-730)⁴².

La royauté perdue est à nouveau évoquée, la splendeur des vêtements et des décorations, la jeunesse non encore troublée par les souffrances actuelles. Marie conserve toutefois sa plus profonde dignité et, malgré les souffrances endurées, ses « *sembianze reali* » sont toujours intactes.

L'histoire semble changer avec l'arrivée d'un serviteur qui annonce la présence d'un conseiller de la reine d'Angleterre, porteur peut-être de la libération espérée. En réalité, Élisabeth offre que, en échange de sa vie, Marie accepte d'abandonner le titre de reine, de céder le trône à son fils et enfin de répudier la foi catholique. Ainsi, Stuarda ne peut que rejeter cette proposition et accepter son destin : « E se 'l mio contraddir ha da pagarsi/ co 'l sangue, eccoti 'l sangue, ecco la gola » (v. 1002-3)⁴³. L'illusion d'avoir la vie sauve n'a pas duré longtemps ; après tout, le conseiller lui-même savait qu'il n'avait été envoyé à Maria que pour confirmer sa sentence de mort.

Mais c'est précisément cette illusion de liberté qui permet à Della Valle une pause lyrique qui constitue le premier et dernier moment d'évasion du texte. Marie et son entourage sont enfermés dans une prison : il y a, dans le drame, une insistance presque obsessionnelle sur les espaces clos, qui préfigure le chemin douloureux menant à la mort de la reine écossaise. À l'immense violence qui caractérise la situation vécue par les protagonistes s'oppose, dans les vers qui suivent, l'aspiration à la paix et à la sérénité. Stuarda, mais aussi sa femme de chambre et ses demoiselles d'honneur, manifestent différemment la peur de ce qui les attend. Ici, la peur est toutefois remplacée par l'espoir, en partie à cause de la nécessité de ne pas perdre courage. Ainsi, interprétant de manière incorrecte l'envoi des conseillers par Élisabeth, la femme de chambre se laisse aller à la nostalgie d'un avenir radieux :

41 *Ibid.*, p. 129.

42 *Ibid.*, p. 141.

43 *Ibid.*, p. 148.

E spero e credo e imagino soavi
 e dilettoni tempi. E già mi fingo
 ne la camera tua, reina mia,
 chiamar or conti or duci, et essi uscirne
 lieti d'alte speranze e di mercedi.
 Quinci anco te parmi veder assisa
 in alto seggio, ornato a gemme et oro,
 cui faccian genti armate ampia corona.
 E da un lato vaghissima la schiera
 di damigelle e donne in varia mostra,
 per abito ricchissime e per forma (v. 1172-1182)⁴⁴.

Si la femme de chambre projette dans l'avenir une royauté retrouvée qui voit Marie sur le trône légitime, entourée des dames et messieurs de sa cour, le chœur rappelle en revanche avec nostalgie la beauté naturelle de la patrie perdue et compte sur le retour à une condition de privilège et de plaisir lointaine. Le ton devient élégiaque, pour recomposer une idylle perdue :

Dolci campi di Scozia e piagge care
 de la mia patria amata,
 co 'l presagio soave e con la speme
 d'anima saggia accorta,
 cui raro falle antivedenza vera,
 anch'io vedervi spero (v. 1212-17)⁴⁵.

Plus loin, c'est toujours le chœur des demoiselles qui interprète le désir de revenir dans le passé, ici évoqué à travers les couleurs des vêtements utilisés jadis en opposition au noir qui caractérise le présent :

Torneranno le perle
 a le neglette mie squallide chiome;
 e variando vesta,
 or candido ornerammi,
 or verde, or giallo, or perso,
 or purpureo colore (v. 1227-32)⁴⁶.

44 *Ibid.*, p. 152.

45 *Ibid.*, p. 153.

46 *Ibid.*, p. 153.

La fiction consolatoire apparaît sous la forme d'un rêve baroque où se mêlent sourires, soupirs languissants et sons doux. Mais ce moment est aussi une indication de l'aspiration à un autre idéal de vie, où triompheront la bonté et la grâce, la dignité et la justice. Les concessions au pathétique, dans le cadre d'une tragédie où le pouvoir brutal semble rompre tout lien humain, n'empêchent pas à Della Valle d'introduire une série d'éléments réalistes qui complètent cet extraordinaire moment théâtral. L'écrivain attribue à la reine un sourire rapide, qui s'ouvre devant l'attente du beau temps qui pourrait revenir : « Il disusato riso, che s'è aperto/ ne la tua cara bocca,/ or al formar di tai dolci parole,/ quanto soavemente/ a me l'anima ha tocca ! » (v. 1274-1278)⁴⁷.

Mais cet interlude lyrique ne dure que l'espace d'une rêverie. Deux nobles vont arriver (le comte de Pembrocchia et celui de Comberlandia) en grande pompe : malgré les attentes de la petite cour qui espère la liberté, ils viennent prononcer le jugement de mort pour la souveraine d'Écosse. Marie salue ses proches et accepte son destin avec une noble résignation : le visage marqué par la douleur et la pitié, elle se retire dans ses appartements et embrasse la croix, nourriture et consolation pour le court voyage qui l'attend (« – Amici, andiamo ; – dice – ecco la guida,/ ecco 'l cibo e 'l ristoro/ a quel poco viaggio che mi resta/ a cui son pronta »), v. 1796-99)⁴⁸. Maria confie son corps (« quest'ossa ») à la pitié de ses compagnons, puis disparaît de la vue des spectateurs. Il reviendra bientôt après, lorsque le bourreau exposera la tête coupée de la reine sous la forme d'un trophée macabre (« La testa, ahimé, la testa/ la testa amata e cara !/ Riconoscola, ahimé,/ se ben tinta di morte,/ e senza occhi la fronte ! »), v. 2000-2004)⁴⁹ devant les demoiselles, consternées par tant d'horreur et de souffrance. C'est peut-être la seule véritable concession au théâtre de Sénèque, qui est également présent dans le choix d'un sujet tragique contemporain (on pense à l'*Octavia* attribuée à Sénèque).

La dernière scène du drame est aussi inspirée par un réalisme extraordinaire ; on y raconte la mort de la reine. L'histoire de l'exécution est confiée au majordome, qui alterne descriptions, commentaires, dialogues des spectateurs, déclarations de la reine elle-même⁵⁰. Seule, pleine de dignité, soutenue par la présence de l'homme qui l'accompagne, Marie est confrontée à la dernière étape de son martyre. Elle est arrivée dans la salle où son sacrifice aura lieu : elle voit le gibet, l'échelle, l'horrible hache. Le majordome rappelle chaque étape d'une mort qui s'avère être une véritable ascension vers la sainteté,

47 *Ibid.*, p. 154-155.

48 *Ibid.*, p. 168.

49 *Ibid.*, p. 173.

50 CROCE, 1992, p. 57-63.

en soulignant toutefois les éléments les plus concrets de ce moment, tels que la faiblesse des membres ou la fatigue du corps :

Appoggiata al mio braccio,
 come partir di qui vista l'avete,
 con la sinistra mano, anzi con tutte
 le membra, che da sé si reggean male,
 salito ha lunga scala. [...]
 Indi, salita
 a la sala crudel, veduto ha incontro
 orribile apparecchio (v. 2073-2077 ; v. 2084-2086)⁵¹.

La peur domine les derniers instants avant la mort ; il règne un climat de terreur qui, anticipé par le motif de la tête exposée, ne s'estompe que grâce à la noblesse des derniers gestes de la reine. L'horreur d'une fin si tragique et injuste se confond avec un sentiment extraordinaire de pitié, suscitée par l'attention portée aux demoiselles d'honneur ou par la lettre à son fils, que Maria donne au majordome. La lettre est lue sur scène : Maria y demande le pardon pour ceux qui l'ont offensée, mais elle tient avant tout à demander (concrètement, encore une fois) une protection pour ses demoiselles d'honneur (« la famigliola mia », v. 2185)⁵². Depuis le début du drame, Della Valle a souligné à plusieurs reprises l'importance du corps, évoquée par l'insistance sur les os, le sang et la chair. Ici aussi, en vertu du réalisme que j'ai mentionné, mais aussi pour souligner le lien physique avec les femmes de sa suite, Maria confie ses demoiselles d'honneur à son fils, ainsi que « mie carni e sangue » (v. 2196)⁵³, afin qu'elles soient destinées à des hommes nobles et qu'elles soient considérées comme ses sœurs.

Dans la dernière partie de l'histoire du témoin, revient le thème de l'injustice subie par Maria, qui monte innocente sur le gibet. La reine écossaise prononce en effet un dernier discours qui constitue un véritable acte d'accusation à l'encontre d'Elisabetta, accusée de tromperie et de fausseté. Dans les instants qui précèdent la fin du drame, le concept de royauté honnête et magnanime est confirmé, incarné sur scène par la Stuarda,

51 DELLA VALLE, 2000, p. 175. Des fragments de cette reconstitution se trouvaient déjà dans le code de Bergame (« come partir di qui *già la vedeste* » v. 3041, et encore « le membra, *ché da sé si reggea male* », v. 3044, enfin « orribile apparecchio: alto s'ergeva », v. 3054, DELLA VALLE, 2000, p. 620) : ils seront reproduits plus tard dans le code napolitain où, sauf pour certaines variantes, le texte est le même que la *princeps*. Dans le premier manuscrit la scène est la cinquième, dans la seconde la quatrième (DELLA VALLE, 2000, p. 621).

52 *Ibid.*, p. 178.

53 *Ibid.*, p. 178.

dont le seul défaut est d'avoir cru en sa rivale. Par la bouche du majordome qui, ému, a du mal à prononcer ses dernières paroles, Maria avoue qu'elle s'est trompée :

A ciò m'han tratta
 la poca fede altrui e la mia molta
 credulità ; se credula può dirsi
 donna che crede a donna,
 la qual prega e scongiura,
 e reina a reina,
 la qual promette e giura
 e nepote che crede ad una zia,
 non offesa giamai, ma sempre amata
 et onorata sempre (v. 2300-2309)⁵⁴.

La reine d'Angleterre est le personnage négatif de l'histoire, celui à qui est ensuite donnée la responsabilité de la condamnation injuste de Marie. Elle s'oppose à sa cousine en raison de sa façon, très différente, de concevoir le pouvoir royal : Maria meurt en tant que reine évincée, en tant que catholique, en tant que femme aimée des membres de sa famille. Comparée à la froideur tout à fait masculine d'Elisabetta, la Stuarda se montre liée à un monde féminin d'affections qui constitue sa richesse. Si la prédilection pour l'héroïne féminine ou le choix d'un chœur composé de femmes sont empruntés à Euripide, il est vrai que la reine catholique fait preuve d'une sensibilité chrétienne extraordinaire. Ce qui la conduit à demander à l'une des femmes assistant à l'exécution de la prendre dans ses bras, pour l'accompagner miséricordieusement à sa mort.

Dans la scène finale, le majordome alterne, en achevant sa terrible histoire, avec le chœur, qui est chargé de commenter ce qui s'est passé avec des mots sincères (« Moristi ahimé, moristi, / o bellissima donna, / o dolcissima e cara, / o reina, o padrona ! », v. 2443-46)⁵⁵, et enfin la servante, occupée à ramasser piteusement les misérables restes de sa reine (« Avrai tu sepoltura / da questa man », v. 2524-25)⁵⁶. La tristesse du chant choral se superpose à l'horreur du récit et, à travers la fin dramatique de Marie, médite sur la condition de l'homme, créature humble et faible soumise à la mort. Le rythme de la dernière phrase du chœur est celui d'une lente et poignante procession, dans laquelle

54 *Ibid.*, p. 180-181. Dans le manuscrit napolitain, nous sommes ici dans la quatrième scène : voir les v. 3078-3087, *ibid.*, p. 631-633.

55 *Ibid.*, p. 184.

56 *Ibid.*, p. 186.

l'accent est mis sur la tragédie d'un corps sans vie, désormais dépourvu de la dignité royale qui lui était due depuis toujours :

Ahi miserabil tronco,
 miserabil avanzo
 di misera padrona,
 come, come in te veggio
 d'ogni gran male il peggio! (v. 2545-2548)⁵⁷.

Franco Croce montre, à travers une comparaison avec les anciennes versions, la voie de la simplification progressive à laquelle Della Valle a soumis son texte : une fois le texte débarrassé de la tragédie de « ogni effetto romanzesco » comme d'éventuelles implications politiques (et donc anti-anglaises), le poète a réussi à réduire la contribution des autres personnages – comme, par exemple, le comte de Comberlandia, auteur d'un discours très offensant envers Stuarda comme envers ses femmes de chambre, qui était présent dans le premier manuscrit et qui n'apparaîtra pas dans le texte imprimé – et de concevoir la fin comme un moment de méditation très élevé sur la condition humaine⁵⁸.

En effet, dans le premier manuscrit, après la courte intervention chorale liée à la contemplation tragique du corps de Marie, le drame se terminait sur une dernière scène à laquelle le comte de Comberlandia, la servante, le majordome et, encore une fois, le chœur, étaient appelés à participer. Les paroles du comte sont terribles et irrespectueuses (il fait allusion au « busto scelerato », v. 3593, et invite les spectateurs à l'enterrer rapidement, « Tolgasi di qui tosto, e si nasconda / in sozza terra », v. 3600-601) ; la première dame de la Stuarda y répond avec une égale brutalité (« Ahi bocca lorda et empia, e labbia mosse / da spirito d'inferno », v. 3606-07)⁵⁹ dans un *crescendo* de violence qui culmine dans la condamnation de tous ceux qui, jusqu'aux derniers instants, étaient proches de la Stuarda. Dans les éditions suivantes, prenant probablement conscience de l'excès sous-jacent à cette scène et donc de l'horreur inhérente aux phrases louant la défiguration macabre des restes de Maria et la gloire d'Elisabetta, Della Valle réduira les éléments politiques de la tragédie, isolant le dernier motif lié à la plainte funéraire.

Dans la cinquième scène du second manuscrit, en effet, un messager guide les « ministri » pour livrer le corps, désormais sans vie, de la reine d'Écosse à ceux qui devront effectuer le dernier soin puis préparer l'enterrement. Les femmes du chœur sont appelées pour cette tâche ; ainsi les dernières lignes de ce manuscrit de la tragédie

57 *Ibid.*, p. 187.

58 CROCE, 2003, p. 198.

59 *Ibid.*, p. 648.

sont consacrées à souligner, avec un excès de réalisme, plus tard éliminé, la fatigue des mouvements (« Prendi, sorella, prendi/ tu quel braccio, io quest'altro,/ anzi prendiam la tavola funesta », v. 3330-32), la participation sincère de la servante (« A la parte del peso/ siano anco queste braccia / benché debili e stanche », v. 3337-39)⁶⁰, le chagrin silencieux et digne du majordome qui signe, avec la citation d'une expression bien connue la fin du drame (« che fragil vetro è 'l bene / e duro marmo il male/ ne la vita mortale », v. 3358-60)⁶¹. Mais l'opération de simplification du texte ne s'arrêtera pas ici car la phrase du majordome sera supprimée et la phrase refrain sur le « miserabil tronco » sera récupérée. Ce qui sanctionnera le choix d'un final autour d'une catastrophe émouvante.

Ce dernier épisode nous conduit donc à la conclusion de cette brève analyse de *La Reina di Scotia* : comme je l'ai anticipé, le texte de Della Valle ne se termine pas sur un message édifiant, c'est-à-dire par le triomphe de Marie enfin libérée de sa prison terrestre. En fait en réalité, il n'y a sur scène qu'un tronc humain auquel les pitoyables demoiselles offrent les derniers soins. Il n'y a pas de *catharsis*, de rédemption, ou de consolation. Marie est morte seule, en proie à l'angoisse d'une créature devant le mystère de la fin. Della Valle termine le drame en relisant, à sa manière, la tragédie classique : malgré l'inspiration religieuse incontestable, le texte reprend des accents anciens et dépeint un corps sans vie, symbole efficace et inexplicable de la douleur humaine.

60 *Ibid.*, p. 651.

61 *Ibid.*, p. 653.

Bibliographie

- BULGARELLI, Tullio, *Gli avvisi a stampa in Roma nel Cinquecento*, Rome, Istituto di Studi romani, 1967.
- CARTA, Ambra, « Orrori e meraviglie nel teatro tragico fra Cinque e Seicento », *Critica letteraria*, 163, 2, 2014, p. 247-263.
- CASCETTA, Annamaria, « La “spiritual tragedia” e l’“azione devota”. Gli ambienti e le forme », in *La scena della gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, Annamaria Cascetta et Roberta Carpani (éds), Milan, Vita e Pensiero, 1995, p. 115-219.
- CERBO, Anna, « Una *Reina di Scotia* poco nota », *Sezione Romanza*, « Annali dell’Istituto Universitario Orientale », 26, 2, 1984, p. 395-432.
- COSENTINO, Paola, « Attorno all’assedio di Famagosta: la scrittura tragica e la storia contemporanea », in *Cyprus and The Renaissance (1450-1650)*, Benjamin Arbel, Evelien Chayes, Harald Hendrix (éds), Turnhout, Brepols, 2012, p. 273-296.
- CROCE, Benedetto, *I teatri di Napoli*, Milan, Adelphi, 1992, p. 67-68.
- DELLA VALLE, Federico, *La Reina di Scozia*, in *Opere, I* - I***, Matteo Durante (éd.), Messine, Sicania, 2000, p. 121-187.
- , *Tragedie*, Milan, Mursia, 1988.
- MASTROIANNI, Michele, « Tragedia storica e *tragédie sainte*. La *Reine d’Escosse* de Antoine de Montchrestien », in *Due storie inglesi. Due miti europei. Maria Stuarda e il conte di Essex sulle scene teatrali*, Daniela Della Valle et Monica Pavesio (éds), Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, p. 9-43.
- ROMEI, G., *DBI*, v. XXXVII, 1989, p. 739-744.
- VILLANI, Stefano, *La Scozia come simbolo della persecuzione cattolica nel mondo protestante: Maria Stuarda nella letteratura italiana del Seicento*, in *Storie inglesi. L’Inghilterra vista dall’Italia tra storia e romanzo*, Clizia Carminati et Stefano Villani (éds), Pise, Edizioni della Normale, 2011, p. 11-34.
- , « Gli Incogniti e l’Inghilterra », in *Gli Incogniti e l’Europa*, Davide Conrieri (éd.), Bologne, I libri di Emil, 2011, p. 233-276.
- WHITE, Laura Sanguineti, *Dal detto alla figura. Le tragedie di Federico Della Valle*, Florence, Olschki, 1992.

