



Associazione "FAENZA LIRICA"



---

Gaetano Donizetti

# IL PARIA

---

Teatro "A. MASINI" - Faenza

in Copertina:  
*Stralzo di Donizetti*; disegno a penna di Ino Savini

*Si ringrazia per la collaborazione:*



Fondazione  
BANCA DEL MONTE  
E CASSA DI RISPARMIO  
FAENZA

---



Banca di Romagna

UNIBANCA



FONDAZIONE  
CASSA  
DI RISPARMIO  
DI RAVENNA



CASSA  
DI RISPARMIO  
DI RAVENNA S.P.A.



CREDITO  
COOPERATIVO



*Incisione su rame con effigie di Rubini.*



Associazione "FAENZA LIRICA"  
in collaborazione con  
Ass. Musicale "G. Fattorini" - Faenza  
"Amici dell'Arte" - Faenza

COMUNE DI FAENZA  
Assessorato alla Cultura

PROVINCIA DI RAVENNA  
Assessorato alla Cultura



TEATRO COMUNALE "A. MASINI" - FAENZA  
DOMENICA 8 APRILE 2001, ore 21

**Festival di Opere Rare - III edizione**

# IL PARIA

Dramma lirico in due atti di **Domenico Gilardoni**

Musica di **Gaetano Donizetti**

(Revisione di Franco Piva)

prima esecuzione moderna

in forma di concerto

Coro Lirico "MEZIO AGOSTINI" - Fano

Maestro del Coro: **Angelo Biancamano**

Orchestra "PRO ARTE" - Marche

Direttore: **MARCO BERDONINI**

Direzione artistica  
**Fernando Battaglia, Daniele Rubboli**

Responsabile tecnico  
**Daniele Piazza**

"Il Paria" sarà registrato dal vivo in prima mondiale dalla casa musicale Bongiovanni di Bologna



# IL PARIÀ

MELO-DRAMMA IN DUE ATTI

DA RAPPRESENTARSI

NEL REAL TEATRO DI S. CARLO

*La sera del dì 12. Gennajo 1829.*

RICORRENDO IL FAUSTO GIORNO NATALIZIO

DI

SUA ALTEZZA REALE

IL PRINCIPE EREDITARIO

D. FERDINANDO

DUGA DI CALABRIA.

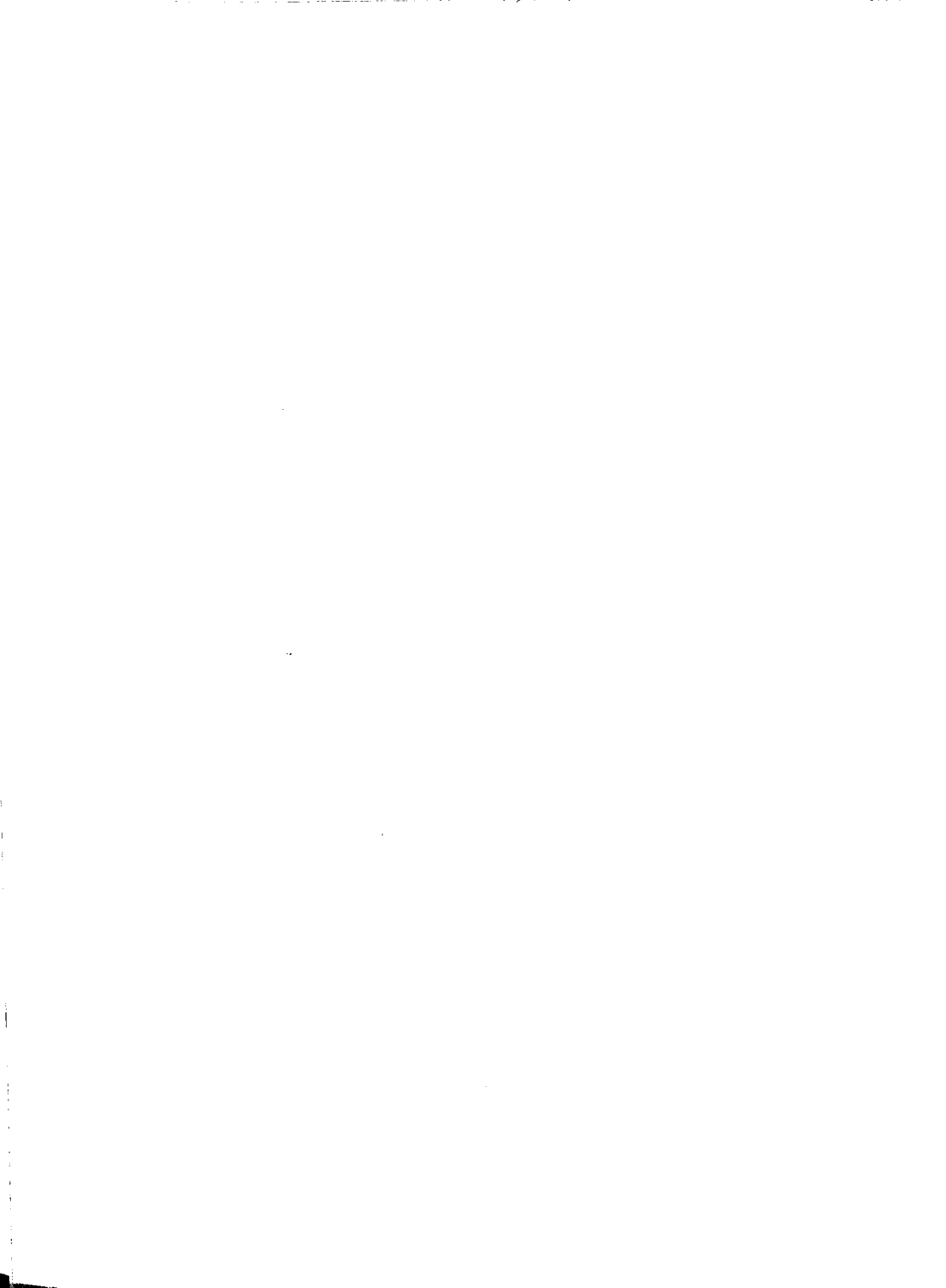


Napoli

Dalla Tipografia Fiorentina

1829.

*Donizetti Gaetano*



## IL PERCHÈ DI UNA SCELTA

Di Fernando Battaglia

L'Associazione "Faenza lirica" ormai da trent'anni svolge una intensa e, a suo modo, pervicace ed ostinata azione a favore del melodramma e della rinascita in questa città della grande tradizione operistica del passato. Lo fa con i suoi mezzi, che non sono sconfinati, lo fa, soprattutto, con l'oculato utilizzo dei contributi provenienti dai ceti produttivi faentini e con il sostegno dell'Amministrazione comunale. Per arricchire di maggiore consapevolezza culturale la sua programmazione, la direzione artistica ha dato vita a una sorta di piccolo festival annuale, le cui finalità sono quelle di riproporre all'ascolto alcuni spartiti dimenticati che alla lettura offrano motivi di interesse, e di affidarne la testimonianza sonora al disco. Gli scaffali delle biblioteche musicali storiche sono affollate di antiche partiture non più abitualmente eseguite anche se conobbero, ai loro tempi, una buona notorietà; ma chi è, tuttavia, in grado di prenderne conoscenza alla predetta semplice lettura? Di qui l'urgenza di affiancare agli antichi, preziosi volumi un archivio sonoro che consenta agli studiosi e a tutti gli appassionati di approfondire momenti ignorati o, peggio, trascurati della plurisecolare storia del melodramma; l'opera oggi, checché si voglia sostenere, non è più un fatto creativo attuale, è diventata un museo virtuale che deve essere conservato e custodito con amorosa sollecitudine e competenza, nonché aggiornato agli odierني mezzi di comunicazione.

Da queste considerazioni sono discese le prime riproduzioni moderne di *Paolo e Francesca* di Luigi Mancinelli (1999) e de *La cabrera* di Gabriel Dupont (2000), due piccoli capolavori della scuola verista. Ma perché non tentare un recupero ottocentesco, magari di uno spartito appartenente ai primi anni dell'era romantica, i favolosi anni trenta o a ridosso di questi? La mente, a questo punto è andata subito a Gaetano Donizetti e al suo sterminato catalogo operistico, già, peraltro fatto oggetto della più sistematica perlustrazione di questi ultimi decenni, da quando, cioè, decorre il fenomeno internazionalmente conosciuto come "Donizetti renaissance". L'idea, in sé audace per una piccola associazione periferica come la nostra e foriera di rischi, è stata tuttavia entusiasticamente abbracciata e fatta sua dall'editore Bongiovanni che ci ha confortato a proseguire e si è assunto l'onere di provvedere alla revisione della partitura.

Nell'individuazione dell'opera adatta, si pensò subito a uno spartito del genere serio; ma quale? In un primo momento si rivolse l'attenzione a *Fausta* (1832), tragedia lirica di epoca romana antica – Fausta era la seconda moglie dell'imperatore Costantino – cosparsa di pagine bellissime e, considerazione non secondaria, introvabile in disco. Le rilevanti difficoltà di carattere filologico determinate dal fatto che l'opera conobbe molte edizioni e fu più volte rimaneggiata dall'autore con modifiche e aggiunte, ci indussero ad abbandonare, con rincrescimento, l'ambizioso progetto. Né si trascurò che la revisione della partitura utilizzata per la ripresa romana del 1981 – peraltro ai suoi tempi piuttosto discussa – sembra sia oggi indisponibile.

Si è deciso allora di recuperare uno spartito del quale molto si è sempre parlato, nella cerchia internazionale degli studi donizettiani, come di un oggetto miste-

rioso, ma che, caso singolare e per noi propizio, non è mai stato oggetto di studi approfonditi né, tanto meno, di esecuzioni moderne. Si tratta de *Il paria*, opera di ambiente indiano su libretto di Domenico Gilardoni desunto dall'omonima tragedia di Casimir Delavigne (1822) e rappresentata per la prima volta al Teatro San Carlo di Napoli il 12 gennaio 1829 con una compagnia vocale di eccezione. Da allora su questo spartito cadde un silenzio assoluto: dopo le prime sei recite l'opera "indiana" del bergamasco non ebbe più repliche e fu abbandonata dallo stesso autore che ne utilizzò a più riprese idee melodiche e passaggi strumentali in varie opere successive.

Ci troviamo di fronte, cioè, all'ultima opera "seria" di Donizetti ancora da perlustrare in epoca moderna e la presente edizione contiene dunque motivi di indubbio interesse. Si aggiunge, inoltre, che l'unica fonte esistente, rappresentata dalla partitura autografa custodita presso la biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella di Napoli, è ora disponibile nella revisione curata dal maestro Franco Piva. D'altro canto uno spartito per canto e pianoforte, pubblicato a Parigi intorno al 1850, contiene difformità, semplificazioni e riduzioni nei confronti della citata partitura e la relativa lezione ha richiesto, anche in questo caso, attente cure di adattamento.

Nella speranza che la presente ripresa – la prima assoluta dopo centosettanta anni – riscuota un esito soddisfacente, la "Faenza lirica" ritiene che l'accurato studio qui incluso, opera del prof. Piero Mioli, uno dei più autorevoli studiosi del melodramma italiano ottocentesco, costituisca già un fondamentale contributo per la più completa conoscenza dell'imponente *corpus* operistico donizettiano. La conseguente registrazione, come si auspica, farà il resto.

## QUEL CH'È *PARIA* NON È *PARIA*

Di Piero Mioli

Dall'immediata preistoria della grande arte di Donizetti proviene un'opera dalla convenzionale apparenza celebrativa e dall'inquietante realtà innovatrice: titolo di coda del recupero novecentesco del fecondissimo Gaetano, *Il paria* del 1829 è un melodramma cupo e truce, ma anche unitario e rettilineo che meriterebbe già la definizione di tragedia lirica, come i capolavori degli anni Trenta, con l'aggiunta di un accurato messaggio umanitario alquanto insolito nel percorso del teatro musicale ottocentesco.

### 1. *Nella fausta ricorrenza e nella prima maturità*

Il duca di Calabria, figlio di Ferdinando I di Borbone e pronto a succedere al padre come Ferdinando II, compiva gli anni il 12 gennaio: nel 1829 ne compiva 19 (a 49 sarebbe morto, nel '59, poco prima che il suo regno delle Due Sicilie passasse al regno d'Italia), ed ebbe l'onore di veder festeggiato il suo giorno con un'opera di Donizetti. Era *Il Paria*, melodramma in due atti di Domenico Gilardoni tratto da una recente tragedia francese di Delavigne che nel maggior teatro di Napoli fu accolto senza troppo entusiasmo, anzi nella massima indifferenza specifica, soprattutto a causa del prevalente carattere di mondanità o meglio di cortigianeria della serata, ma anche per la repentina decisione dell'impresario di alzare i prezzi dei biglietti e per la temperatura polare che quell'anno attanagliava la città e sconsigliava improvvise sortite notturne. Molto era piaciuto *Il pirata* di Bellini, poco prima, e in quel torno di tempo il S. Carlo aveva ospitato anche *L'ultimo giorno di Pompei* di Pacini e lo stesso *Esule di Roma* di Donizetti: tre spartiti -si lesse sul "Giornale del Regno delle Due Sicilie"- che "sono pressappoco quanto di meglio si è iscritto nella musica melodrammatica di genere eroico, dopo le opere del Rossini"; ma dopo il capolavoro belliniano, trionfante in tutt'Italia da un anno e qualche mese, la nuova fatica di Donizetti poteva davvero sembrare poco interessante. Appena sei le recite, e almeno doppia la reazione della critica: secondo "Il Censore universale dei Teatri", che dalla remota Milano cercava di districarsi fra i pareri diversi, "quest'opera non ha verun merito", e secondo le "Notizie del giorno" alla prima "ciascun pezzo venne dalle persone di gusto distinto, ed applaudito". Nello spettacolo ideato da Pasquale Cannà, "inventore, direttore e pittore dello scenario", cantarono Giambattista Campagnoli (Akebare), Adelaide Tosi (Neala), Luigi Lablache (Zarete), Giambattista Rubini (Idamore), Gaetano Chizzola (Empsaele) ed Edvige Ricci (Zaide), artisti tutti di valore e di fatto ammirati come esecutori, anche se la bravura del tenore era tale da suscitare gli applausi prima della fine dei singoli pezzi

e la bravura del basso non messa in sufficiente risalto dalla particolare scrittura donizettiana (in aggiunta all'opera il teatro rappresentò *Le montagne russe*, "divertimento di ballo" di Salvatore Taglioni). Doppia la reazione, dunque, o piuttosto mal documentata e forse inficiata dalle solite partigianerie. Eppure l'autore fidava assai nel suo lavoro, e quando, alcuni mesi dopo, vide che *Il castello di Kenilworth* s'era comportato tanto meglio, non ebbe dubbi: "Non darei un pezzo del *Paria* per tutto il *Castello di Kenilworth*... Ma intanto. La sorte è bizzarra". Del resto in seguito ebbe modo di saccheggiare dichiaratamente la partitura, riversandone diversi spunti nelle partiture di *Anna Bolena* e *Torquato Tasso*. E ancora una decina d'anni dopo fece cantare il Duca d'Alba sopra almeno parte dell'aria per basso del secondo atto.

Nel 1829 il giovane Gaetano Donizetti (Bergamo 1797 – ivi 1848) aveva già lavorato molto, dopo gli studi bergamaschi e bolognesi, l'esordio veneziano del '18, il bel successo romano di *Zoraida di Granata*, quello napoletano della *Zingara*, l'acquisizione del vantaggioso contratto con l'impresario Barbaja, il sospirato matrimonio con Virginia Vasselli, il trasferimento della famigliola a Napoli e l'appagante nomina a direttore dei Reali Teatri di Napoli (carica per lui decennale). Nella settantina delle sue opere *Il Paria* occupa all'incirca il trentesimo posto, ma non per questo deve sembrare un prodotto della piena maturità: artista grande ma graduale, già autore di partiture pregevoli come quelle dell'*Ajo nell'imbarazzo*, delle *Convenienze e inconvenienze teatrali*, dell'*Esule di Roma*, di *Alina, regina di Golconda*, all'epoca Donizetti agiva nei ranghi di un mestiere efficiente e decoroso, già provvisto ma non ancora copioso delle grazie di una drammaturgia musicale che, in compagnia di un Bellini un po' più giovane e alquanto più consapevole, andava erigendo il monumento del melodramma romantico italiano, dopo il Classicismo rossiniano e prima dell'ulteriore Romanticismo verdiano. Il contributo belliniano era scattato alto nel '27, con *Il Pirata* scaligero, e quello donizettiano, destinato ad allungarsi fino agli anni Quaranta con una serie sorprendente di capolavori di tutti i generi (tragico, comico, semiserio, comique, grandoperistico), stava per scattare pugnacemente con l'*Anna Bolena* del '30, *L'elisir d'amore* del '32, la *Parisina* e la *Lucrezia Borgia* del '33, la *Maria Stuarda* del '34-35, la *Lucia di Lammermoor* del '35 e così via, attraverso un'attività annoverante, al caso, anche quattro titoli nuovi all'anno. Ma in tale e tanta attività *Il Paria* merita davvero il posto che occupa, dopo la soddisfazione dell'apprendistato e prima della gloria della maturità: lo suggeriscono e lo comprovano i diversi aspetti di originalità del testo poetico, della morfologia operistica, della scrittura vocale, più in generale quelli di una drammaturgia musicale chiara, rettilinea, essenziale, perfettamente romantica.

## 2. L'originalità contro l'intolleranza

Con *Moise et Pharaon* e *Il diluvio universale*, con la terzultima, francese e superiore opera di Rossini che nel 1828 rifece il napoletano *Mosè in Egitto* del '18 e la più semplice ma sempre biblica opera di Gilardoni e Donizetti che nel '30 sarebbe salita al S. Carlo, *Il Paria* di Donizetti, versi dello stesso poeta e messinscena dello stesso teatro, intrattiene rapporti soprattutto cronologici, nonostante l'affinità di un soggetto che è insieme epico, sacro ed esotico, e la conseguente grandiosità, spettacolarità e corallità: se quelle erano complesse "azioni tragico-sacre" (di Rossini almeno la prima, poesia di Leone Tottola), questa è solo un'"opera seria", e in fondo le definizioni non mentono. Due atti compongono *Il Paria*, per sette e otto scene; il luogo del dramma è un bosco foltissimo di palme, una parte esterna del tempio di Brama, un antichissimo tempio, un atrio maestoso; il tempo è un'alba iniziale (con presumibile prosiegua diurno), una notte intermedia, un nuovo giorno finale. In una cornice statica e uniforme, donde la solennità e la sacralità escludono altri e caratteristici connotati esterni, il coro abbonda, ma più di spessore temporaneo che di presenza assidua. Nella prima scena lo compongono appena sei Bramani, cui nella seconda s'aggiungono sacerdoti, sacerdotesse, custodi, trombettieri, guerrieri, baliadere, balok, fachiri (addirittura) e popolani per un'insolita serie di quattro strofe ottastiche di ottonari tronchi e quattro strofe tetrastiche di ottonari piani e tronchi (tanto che il libretto stampa quasi tutto il testo della scena in corpo minore), non senza l'apporto della danza. Il grande coro rimane durante l'aria di Neala ma poi scompare, per farsi sentire, ma non vedere durante il semplice duetto che costituisce il finale primo (e dunque non più comparire), in strana combinazione di ottonario, quadrisillabo e settenario (strofetta raddoppiata). Alla stessa maniera il coro cadenza anche l'aria di Zarete che sta nel secondo atto, con due quartine di settenari tronchi da cantarsi internamente; e quando comincia l'imponente finale, allora torna in scena, introduce, proferisce quattro ampollose quartine di ottonari e all'assieme solistico partecipa come si deve, però solo nel libretto, non in un partitura evidentemente curiosa di novità. Presente o incombente, visibile o invisibile, in effetti sempre più necessario che decorativo, questo coro vanta qualche altra singolarità, nella metrica e nel lessico. Quanto alla metrica, oltre alle strofe regolari di cui sopra e alla forte passione per il verso tronco, si notano delle strane frasi da recitativo, tali sul libretto e variamente onorate dalla musica: "In questa a te sacrata antica selva" è l'inizio dell'opera, per sei versi di cui cinque endecasillabi e un settenario (il quarto), in uno stile recitativo-arioso che il tardo spartito francese non esita ad assegnare a un solista, Akebare; e "Né crolla il tempio, e vi riman sepolto!" è parte dell'assieme finale, libera serie di endecasillabi e settenari come quelle di tre dei quattro solisti, fra paren-

tesi a indicare le diverse reazioni mentali dei presenti davanti all'aperta concione di Zarete (si tratta di quanto lo spartito cancella, unitamente al sentenzioso distico finale). Quanto al lessico, i grandi cori celebrativi s'allungano a forza di parallelismi, anafora, variazioni testuali e appellative e così via: "Al monarca sovrauman" e "Al grand'astro che primier", "Tu mirasti il Lusitan" e "Tu ascoltasti il pio guerrier", "Lode a te che nel periglio" e "Lode a te che nel suo petto", e "Danze, giuochi, ed inni, e voti" sono i capoversi del primo caso; mentre nel secondo l'invocazione si rivolge prima a Brama, poi al Sole (nel coro iniziale detto "apportator d'auro-feconda luce"), quindi al Gange, infine a tutti i Numi, sempre apostrofati con dovizia d'immagini, concetti e parole.

Il Lusitano citato è il portoghese, l'esercito portoghese che aveva cercato di conquistare l'India e l'eroico Idamore era riuscito a sconfiggere, quasi improvvisandosi guerriero e duce (un po' come il Fernand della *Favorite*, spagnolo contro i mori invasori); ma dopo questo coro encomiastico, di laborioso ringraziamento al dio e all'uomo, la questione epico-civile è poi messa a tacere, nel libretto del *Paria*, a tutto vantaggio di una questione privata che è anche e soprattutto religiosa, sociale, umana. E qui sta la vera, grande originalità del dramma, lievitata sopra personaggi di per sé abbastanza convenzionali. Se Idamore è la tipica figura tenorile, giovane e speranzosa, vibrante di amor patrio e di passione amorosa, della tipica figura soprano l'amorosa Neala non ha poco nemmeno lei, sospesa com'è fra il sentimento per l'amato e la soggezione al padre, fra il pauroso sogno della cavatina e i pur parchi vezzi femminili onde distribuisce omaggi alle amiche; Akebare e Zarete, infine, sono i due soliti bassi della tradizione seria, potente e spietato persecutore l'uno, innocente e inerme vittima l'altro. Non senza attendibili riferimenti ottocenteschi: Idamore come il Licinius della *Vestale*, il Néoclès del *Siège de Corinthe*, l'Arturo dei *Puritani*, il Foresto di *Attila*, il Radamès di *Aida*; e Neala, rispettivamente, come Julia, Pamyra, Elvira, Odabella e Aida, eroine tutte amorose e quanto meno condizionate dalla patria e dalla famiglia, sacerdote o padre, vivo o morto, affettuoso o autoritario; Akebare e Zarete come diversi e non sempre seri casi rossiniani, il Podestà e Fernando nella *Gazza ladra*, Mosè e Faraone in *Mosè in Egitto*, Leucippo e Polidoro in *Zelmira*, sopra tutti Assur e Oroe in *Semiramide*. Con l'avvento del Romanticismo il basso cantante divenne baritono, e allora il dualismo di Akebare e Zarete può variare con Attila ed Ezio, Francesco e Massimiliano Moor, Walter (nonché Wurm) e Miller, anche con Nabucco e Zaccaria (a volte baritoni e bassi, non sempre bassi e baritoni), per tacere di certi bassi pressoché ammutoliti ma non per questo meno malvagi come lo Steno del *Marino Faliero* di Donizetti e il Loredano dei *Due Foscari* di Verdi. Akebare è il motore immobile del dramma, sacerdote e rappresentante di una religione superstiziosa, non primo basso

assoluto bensì “altro primo” basso come Oroe, che invece è la coscienza, il continuo, il pedale positivo del dramma di Semiramide e Arsace contro Assur, primo basso assoluto come Zarete (perfido il babilonese, buono l’indiano).

Ampia parte del testo di Gilardoni inscena la miserevole condizione dei Paria e vibra di sdegno contro il fanatismo dei loro nemici. Già un “cenno” iniziale ragguaglia sul fenomeno, riferendo come fra le varie caste componenti il mondo dell’India quella dei Paria fosse stata maledetta da Brama, non potesse convivere con le altre nei centri abitati, dovesse addirittura segnare le fontane “nelle quali spegneano la lor sete” gli sciagurati, non sapesse meritare l’amore di alcuna “indica donzella” e così via. E durante l’azione, oltre al raccapricciante sogno premonitore di Neala (“un aspide [...] a... un Paria! /, m’annoda, m’incatena!”), oltre al coro interno richiesto propizio allo “stuolo prediletto” e micidiale al “paria maladetto”, oltre la scena dove Zarete intravede, si trova a fissare e si sente costretto a descrivere le raccapriccianti stragi dei Paria istoriate sulla roccia formante un tempio e condendo lo spettacolo con trucissimi ricordi personali, sono due le grandi scene che raccontano a viva voce la disgrazia della casta, ne difendono i diritti, ne condannano la persecuzione, vere e proprie arringhe in termini poetici. Nel duetto d’amore e di confessione Idamore fa notare all’amata come quando lui le prende la mano “non trema, si disserra, / manca la terra! / Non di sanguigne nubi il ciel si covre! / Né dal celeste regno / voce di sdegno” a loro “non parlò! / Non fulminò!”, continuando a illustrare le bellezze di una natura sempre tranquilla e pura, tra cheti palmeti e argentei raggi. E nel finale è Zarete, coraggiosamente ed eloquentemente, a prendere la parola, a insistere su quel favore che ai Paria la natura non nega giammai, a reclamare l’uguaglianza di tutti gli uomini (tutti polvere, del resto), tutti figli d’uno stesso Dio e tutti assolutamente uguali quando poseranno “nell’asilo eterno”.

E’ un’originalità, questa dell’argomento e dell’intreccio del *Paria* di Gilardoni e Donizetti, che non si avvilisce al confronto con alcuni altri e diversi spunti operistici dell’epoca, e del confronto con *Il Paria* di Rossi e Carafa, la sua fonte più vicina nel tempo, si serve per riuscire a brillare meglio. La brama di potere imperversa, nel melodramma e nel dramma musicale ottocentesco, dall’Orbazzano del *Tancredi* all’Antenore della *Zelmira* di Rossini (per tacere del solito Assur), dal Filippo di *Bianca e Fernando* al Filippo della *Beatrice di Tenda* di Bellini, dall’Ircano della *Sancia di Castiglia* al Sylva del *Dom Sébastien* di Donizetti (per tacere di Anna Bolëna), dai due Macbeth (con l’invereconda “voluttà del soglio” reclamata da Lady) al Grande Inquisitore del *Don Carlos* di Verdi, dall’Alberich del *Ring des Nibelungen* al Klingsor del *Parsifal* di Wagner, spesso con la voce di basso, in veste politica e sacerdotale, intransigente e

disumana: ma il Callistene del *Poliuto* di Donizetti, gran sacerdote di Giove che osteggia il Cristianesimo con tutte le sue forze, è anche uomo disonesto e lubrico, che “d’esecrabil fiamma / arde” per Paolina (moglie di Poliuto e già ardente per Severo); e Akebare non si limita a incrudelire contro i poveri Paria per difendere le altre caste dell’India, in particolare la sua che è quella dei Bramani, ma anzi teme che il trionfo militare di Idamore (divenuto capo della casta dei Guerrieri) lo danneggi in potenza e oltrepassando il comune principio della ragion di stato concepisce l’idea e ha il cinismo di dargli in sposa la figlia, disarmando un guerriero diventato suo congiunto mediante il sacrificio della figlia che alla fine non esiterà ad accomunare al supplizio dei Paria. La qual figlia, Neala, sarebbe, anzi è destinata al culto del Sole: nondimeno incontra e ama Idamore, il suo giovane guerriero di successo, come ogni Vestale di Roma e ogni Sacerdotessa d’Irminsul che si rispetti dalla *Vestale* di Spontini a quella di Mercadante (che incoronano in scena il loro eroe, mentre Idamore da Neala risulta incoronato nell’antefatto), dalla *Sacerdotessa d’Irminsul* di Pacini alla suprema *Norma* di Bellini; con la differenza comunque notevole che dette Vestali non risultano mai sciolte dai voti (solo Adalgisa, grazie la magnanimità di Norma) e dette Sacerdotesse non offendono la loro condizione solo col pensiero, mentre Neala è liberata dai voti dalla spregiudicata autorità paterna (dai Numi, dice lui) e assegnata e condotta in sposa a Idamore (anche se poi il rito viene interrotto). Quanto a Idamore, sembra il capo della tribù dei Guerrieri e così è definito sia da Delavigne che da Gilardoni, ma non lo è affatto: il *Cenno su i Paria e sul melodramma* che precede il libretto lo definisce “giovane sopra ogni altro valoroso, impaziente, e vago di veder nuove terre” che “abbandona il padre, [...] cangia le proprie vestimenta”, interviene nella lotta contro l’invasore portoghese, vince e stravince, viene considerato un “essere sovrumano” e corona la sua vicenda con un imprevisto, sinistro e in fondo maleaugurante matrimonio d’amore. Una vicenda che è un’avventura, piuttosto, e se non si fonda sulla frode certo muove dall’ambizione, si macchia di lesa maestà patria e paterna, conquista un pericoloso potere divino; e mentre si collega all’antica tragedia greca, ai diversi miti di Prometeo ed Edipo con il loro peccato di *hybris* o tracotanza, e ai recuperi del melodramma ottocentesco avvenuti mediante *Il duca d’Alba* di Donizetti e il *Nabucco* e *I vespri siciliani* di Verdi, riesce a fare un altro nome più borghese ma non meno significativo, quello del *Ruy Blas* di Hugo vagheggiato da Verdi e musicato da Filippo Marchetti, un “valet” con l’anima “d’un roi”, un servo dall’anima regale che mente spoglie e stato sociale, osa amare riamato una regina, si erge a vibrante guida morale di una nazione intera e farà una bruttissima fine, non senza aver faticato molto a farsi accettare dall’amante per quell’uomo di bassa condizione che è.

### 3. *Un'ombra napoleonica e un tenore diverso*

*Il Paria* di Michele Enrico Carafa era andato in scena alla Fenice di Venezia nel carnevale 1825-'26, sopra un libretto di Gaetano Rossi che adattava *Le Paria*, una tragedia in cinque atti di Casimir Delavigne risalente ad appena cinque anni prima, rappresentata all'Odéon il primo dicembre del 1821 e più tardi pubblicata nelle *Oeuvres complètes* (Bruxelles, 1838): dedicata al padre come l'opera "meno imperfetta" di un figlio devoto, particolarmente ricca di cori dotati di corifei (specie vero i finali d'atto), certo ampia e diffusa per non dire prolissa ma anche vibrante di colpi di scena, a teatro molto applaudita per esempio là dove Idamor apostrofa e convince Néala, debitrice al *Mercante di Venezia* di Shakespeare nel profondo senso di un'impossibile eguaglianza da riconoscere a tutti gli uomini, portatrice di un "but moral très-élevé" (per dirla con il breve saggio di M. Duviquet che compare nell'edizione citata), l'opera non lascia dubbi sul protagonismo di Idamor anche perché introduce Zarès, l'altro Paria, solo nel terzo atto. Due passi meritano una citazione, il primo perché capace di suggerire qualcosa a un libretto dall'intreccio ovviamente ridotto e il secondo perché bellamente cassato dal libretto stesso: quando Akébar parla di Idamor e dice "Il ose me braver: sans fléchir les genoux, / de mon oeil menaçant il soutint le corroux! / On l'admire pourtant, on l'exalte, on l'incense"; e quando, alla fine, Néala chiama "mon père" non il presente Akébar ma il povero Zarès, Zarès s'allontana con la figlia di recente acquisto gridando al nemico "Pontifie, il est des dieux!", il popolo adunato lascia rispettosamente passare i due esuli e Akébar s'appoggia alla statua del dio immerso, "plongé dans sa douleur". Drammaturgo e librettista, nato quattro anni e morto cinque anni prima di Donizetti, autore anche de *Les Vêpres siciliennes* poi raccolte da Donizetti e Verdi nonché del *Marino Faliero* poi guadagnato alla musica da Donizetti stesso, Delavigne era uomo di intatta fede napoleonica e per questo, ad esempio, dovette lasciare il posto di bibliotecario presso il barone Pasquier. Il suo *Paria* datava all'anno della morte dell'idolo suo, e proprio l'anno dopo doveva cadere un licenziamento dall'aspetto di ritorsione: non è escluso che in quella vicenda di apoteosi e catastrofe, tanto audace e spregiudicata quanto democratica e nazionalistica il poeta intendesse celare un'istruttiva allusione al mito di Napoleone, ma qui la storia della musica dovrebbe estendersi troppo alle storie limitrofe e l'ipotesi è bene che rimanga tale.

Assai più fedele specchio della fonte, il libretto di Rossi serve a dimostrare la relativa modernità di quello di Gilardoni: è molto più lungo, corale, decorativo, con maggior copia di canti religiosi e addirittura un coro di Capi-tribù, all'inizio del secondo atto, che dovrebbe giudicare sul caso funesto (ma poi si disperde alla vista infame del Paria); comprende più quadri, scene, arie e assieme, per esempio facendo cantar un

duetto anche a Zarete e Neala; prevede più personaggi, come il portoghese Alvaro che, del tutto estraneo a tentazioni civili, è fraterno amico di Idamore, chiede ad Akebare pietà per Zarete e canta spesso, anche una scena d'aria; riesce a far breccia nell'animo di Akebare, che appunto accetta di salvare uno dei due Paria, e al propervo personaggio assegna un'aria regolare, "Della luce tu padre fecondo" (a favore degli sposini), ma sottrae perfidia, solo verso la fine facendolo mentire in faccia alla figlia; insistendo meno sull'odio di casta, attenua gli accenti di raccapriccio di fronte ai Paria e lascia che Zarete preghi accoratamente Brama in persona, non ancora un idolo generico; rende Idamore ancora più eroico e fiero, vincitore dei tartari, dei persiani e dei portoghesi e verso la fine suicida, presso al rogo risparmiato al padre (ma non in scena, bensì in racconto); infine chiude con l'allontanamento disperato di Zarete, che ha perduto il figlio ma almeno ha trovato due nuovi figli in Neala e Alvaro. Ma soprattutto il libretto di Rossi, complesso e sfarzoso alla maniera dell'autore di un testo similmente arcaico, pagano e orientale come la *Semiramide* di Rossini, non comprende i commossi, lirici, persuasivi accenti naturalistici e filantropici del libretto di Gilardoni; e del resto per Donizetti Gilardoni aveva già scritto un libretto come *L'esule di Roma* del '28 (circa un anno prima) che, di soggetto romano-imperiale, prevedeva un basso in veste di aristocratico persecutore di un tenore in veste di perseguitato (*Il proscritto* è il titolo alternativo), ma il senatore Murena lo voleva costernato, in preda ai rimorsi, prossimo al pentimento, e la vicenda tutta la volgeva poi ai lidi del lieto fine. Nessun lieto fine per nessun *Paria*, certo: tuttavia quello di Carafa era funesto e consolatorio, con l'ennesima prova di eroismo di Idamore e la triste ma non solitaria sopravvivenza di Zarete, mentre quello di Donizetti fu funesto e disperato, concluso nel buio del fanatismo sopra una triplice morte cruenta, atroce anche perché precipitoso e in fondo impossibilitato a servirsi dei pur potenti squarci umanitari. All'inizio del 1829, il 12 gennaio *Il Paria* di Donizetti nacque al S. Carlo di Napoli, il 14 febbraio *La straniera* di Bellini trionfò alla Scala di Milano e il 16 maggio la *Zaira* di Bellini stesso cadde al Ducale di Parma: vittorie o sconfitte che fossero, si trattava oramai di sancire l'avvento del Romanticismo, segnato il 27 ottobre del '27 dallo scaligero *Pirata* di Bellini, fin dall'orditura dei libretti che dovevano finire malamente e sanguinosamente, spesso senz'ombra di catarsi; e in quel percorso il poco fortunato *Paria* di Donizetti era già pronto a fruttare opere come *Il diluvio universale* di Gilardoni, *l'Ugo, conte di Parigi* di Romani, la *Fausta* di Gilardoni (e Donizetti, dopo la prematura scomparsa del collaboratore), e poi le varie tragedie di Parisina, Lucrezia Borgia, Rosmonda d'Inghilterra e così via.

Due, se si vuole, le controprove. Una è drammaturgica: in complesso, i due atti di Gilardoni coincidono solo con il primo dei due atti di Rossi, ed effettivamente danno

l'impressione di una prima, temporanea catastrofe (in attesa o meno di quella definitiva), di quel preciso momento della drammaturgia musicale che prevede la sorpresa, l'arresto e l'imprigionamento dei personaggi positivi, da liberare o condannare nel momento finale come avviene, rispettivamente, in un'opera all'antica come *Il castello di Kenilworth* di Leone Tottola e in un'opera moderna come *l'Anna Bolena* di Romani. Un'altra controprova è invece musicale: i quattro personaggi vocali di Donizetti sono un tenore (Idamore), un soprano (Neala), un basso (Akebare) e un basso cantante (Zarete), ma le voci corrispettive di Carafa erano quelle di contralto, soprano, basso cantante e tenore, per le ugole di Brigida Lorenzani, Maria Ester Mombelli, Domenico Cosselli e Domenico Donzelli, in una maniera che avrà fatto brillare tutta l'arte scenica di un cantante-attore come Donzelli, ad esempio nell'aria finale che certo gli spettava di diritto, ma che più o meno rimane quella immortalata dall'autore di *Tancredi, Bianca e Falliero, Maometto II, Semiramide*. No, Donizetti era ormai avviato verso la novità del melodramma romantico, e quella "compagnia alla moderna" che per la *Maria de Rudenz* della Fenice l'impresario Lanari gli avrebbe accortamente prospettato nel '37, e cioè un triangolo composto da soprano, tenore e baritono, lui l'aveva già schizzato nella *Paria*, dove Zarete è un basso cantante volgente al baritono e Akebare un basso musicalmente meno importante, non poi molto lontano dal "secondo basso".

#### 4. *Quattro arie appena*

Decine e decine, le arie o meglio ariette dell'opera del Seicento, fino alla sessantina registrabile nella seconda metà del secolo; e sempre meno le arie o romanze dell'opera tardo-ottocentesca, fino a quel *Falstaff* di Verdi che due ne comprende e le assegna a personaggi per così dire minori (sono Fenton e Nannetta rispetto a Falstaff, Alice e Quickly). In un tipico melodramma romantico almeno due personaggi bisogna che vantino due arie ciascuno, una cavatina nel primo atto e un'aria nell'ultimo, e un terzo e un quarto che si limitino a una: tanto capita in opere vicine al *Paria* come *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini e *l'Anna Bolena* di Donizetti. Ma se *La Vestale* di Cammarano e Mercadante, che l'assolo lo nega ai protagonisti e lo concede ai secondi personaggi, può sembrare un capriccio, o quanto meno un esperimento singolare, le sole quattro arie che cadenzano *Il Paria* di Gilardoni e Donizetti sembrano una scelta drammaturgica abbastanza precisa, da interpretare come l'effetto di una concezione unitaria di cui la citata compagnia "alla moderna" è già un'ottima spia. La cavatina del soprano, la cavatina del tenore e l'aria del basso (Zarete) hanno tipica forma ottocentesca, in due parti (e si taccia ormai di una tripartizione o quadripartizione, visto che l'aria dell'epoca troppo spesso manca di "tempo d'attacco" e il cosiddetto "tempo di mezzo" lo intende

in maniera più funzionale e drammatica che autonoma e musicale).

Tra l'altro la cavatina di Neala (I, 3) ha luogo quasi come un colpo di scena, all'improvviso, "in medias res", senza la statica cornice di donzelle festanti o compiangenti che dà esca e sfogo alle passioni di una *Sonnambula* o di una *Beatrice di Tenda* (per restare negli anni immediatamente successivi, con Romani e Bellini) e giusto in tempo per provocare lo sviluppo dell'intreccio: durante la preghiera comune, la giovane sacerdotessa irrompe nel tempio come impazzita e canta un'aria che è insieme un racconto e un sogno, narra d'aver sognato che un aspide la avvinghiava a un Paria infame, senza volerlo induce il padre Akebare a scioglierla dai voti e a farla sposare, infine si dispera nuovamente (non sapendo che lo sposo sarà Idamore); quanto basta per una scena incalzata da un fremente motivo strumentale, un bel cantabile cadenzato dal coro, un movimentato tempo di mezzo e una tipica cabaletta conclusa in assieme corale. Il recitativo di Akebare è interrotto da un Allegro agitato in Do min. che descrive l'irruzione della fanciulla, nervoso di suoni ribattuti, svelti cambi di registro, fitti accordi e note picchettate (e che come Re min. tornerà in *Anna Bolena*, allorché Smeton sente rumore e si nasconde ed entra Anna inseguita dal fratello perorante la causa di Percy, in vista del duetto); dopo qualche nuova battuta di recitativo, ecco il Larghetto in Sol min. e 6/8, "Parea che mentre l'àloe", in verità più declamatorio e passeggiato che cantilenante, dal disegno spesso discendente e dal senso talora madrigalistico ("sfonda il terren" a scendere, "che m'agghiaccia il cor" e "mi manca il cor" con pause, "orror" come nona minore a salire in "fortissimo"). Alquanto esteso il tempo di mezzo, e poi la cabaletta: Moderato in Sol. magg. e tempo ordinario, "Ah che un raggio di speranza" è un motivo chiaro e scattante che s'avvale della sincope per esprimere una condizione psicologica diversa ma non meno tragica della prima, chiuso sulla parola "amor" che verso la fine sale per vispe terzine e poi si ferma per tre battute fra il La e il Si bem. oscillando sui semitoni. Forse, una scrittura del genere basta a qualificare un cantante: allieva di Crescentini, la Tosi era certo una belcantista, ma forse emergeva ancora di più nel canto sfogato e declamato, come del resto risulta che facesse quella Henriette Méric-Lalande che dal *Pirata* di Bellini sarebbe passata alla *Lucrezia Borgia* di Donizetti.

Frenebonda, tanto agitata quanto spettacolare la cavatina di Neala (che come situazione e significato ricorda molto l'aria iniziale della protagonista della *Iphigénie en Tauride* di Gluck); e puramente solistica, invece, quella di Idamore (I, 6), lunga e comoda di recitativo come di cantabile e cabaletta, corta di tempo di mezzo ma provvista di un preludio più regolare e di una bella occasione d'arioso. Il preludio in Andante imposta sicuramente il La bem. magg. e ricorre anch'esso al suono ribattuto e picchet-

tato con qualche battuta accordale (alla maniera, quasi, di una piccola toccata); il recitativo continua a servirsi del motivo del preludio, si diffonde in accenti più lirici che narrativi che rappresentano una continua tentazione ariosa (ad esempio il vocalizzo su “delizia”), all’arioso cede sui tre versi che cominciano sulle parole “Caro quel marmo” con una scrittura centrale dall’aspetto quasi contraltile, e grazie a un nuovo Andante passa a una lettura di lettera che non sarà recitata (secondo la prassi) ma è certo cantata sopra suoni ribattuti composti in brevi serie ascendenti per semitoni dal La bem. al Mi bem. del rigo. Finalmente, ecco l’aria vera e propria, dove il duce vittorioso prima lamenta la perdita della donna amata e poi reagisce vivacemente: “Lontano io più l’amai” è il Larghetto in Fa min.-La bem. magg. e 6/8, “Fin dove sorgono” è l’Allegro meno mosso (del tempo di mezzo) in Fa magg. e tempo ordinario. Il cantabile sembra cauto e uniforme, cominciando su quattro Do centrali (che ne sono la dominante), ma intanto si frammenta subito su pause d’ottavo e poi non tarda a muoversi, a salire, a descrivere la perdita con discese cromatiche; e la cabaletta, che vuole “con forza” e sposta gli accenti del quinario sdruciolato dalla seconda alla prima e dalla terzultima all’ultima sillaba, concilia l’energia del ritmo con l’eleganza del belcanto, perché anche se non si scioglie in particolari melismi prevede diversi, ardui e acuti “trilli calati”. Non pochi, a ben vedere, i più o meno significativi riferimenti: le rime del cantabile ricordano quelle della cavatina di Settimio, l’esule di Roma già descritto da Gilardoni; il concetto portante, ovvero la partecipazione alla guerra come nostalgia e trofeo per la donna amata, è lo stesso dell’Aroldo di Piave-Verdi e del Radamès di Ghislanzoni-Verdi; l’espressione, onde l’amato cercherà l’amata anche “in braccio ai numi”, è la stessa del Ramiro che nella *Cenerentola* di Ferretti e Rossini canta “Se fosse in grembo a Giove, / io la ritroverò”; la melodia, la cui prima mezzafrase è identica a quella dell’aria della Giovanna di *Anna Bolena*, “Per questa fiamma indomita” (questa in Mi, solo un tono sotto); il canto, infine, con quei difficili trilli ha tutto l’aspetto di un omaggio, per quanto parziale, all’arte vocale del mitico Rubini.

Classica, omogenea, equivalente a un’intera scena come quella di Idamore, cadenzata e anzi lievitata da un tempo di mezzo determinante come quella di Neala, l’aria di Zarete (II, 4) è una bella gemma musicale incastonata in un processo drammatico al quale tuttavia serve ben poco: il vecchio padre aspetta invano un figlio che non ha l’abitudine della puntualità, semplicemente; ma intanto il primo basso dell’opera canta una scena memorabile, lunga, articolata e chiaroscurata, in felice contrasto emotivo e spaziale con un coro interno. Ad aprire il sipario sopra l’“antichissimo tempio diruto” è un esteso preludio in Larghetto in Mi bem. magg. e 3/4 la cui bella, sinuosa melodia trocaica descrive la profondità, più che l’orrore della notte; e proprio sull’apostrofe

alla notte comincia il lungo recitativo del basso, “Notte, ch’eterna a me parevi”, spesso frammisto ad arioso (“che fuggo la luce”, ascendente per larghi semitoni mentre con stretti semitoni di crome l’accompagnamento scende, sale, riscende, risale e riscende liberamente), interrotto dalla ripresa del bel tema orchestrale, infine sfociante sopra un Allegro i cui accordi massicci e progressivi alludono al raccapriccio provato dal vecchio davanti alle “stragi de’ Paria” scolpite sulla roccia e al terribile ricordo di un episodio autobiografico (di scarsa funzione d’antefatto, tuttavia). Donde il Cantabile in Mi bem. magg. e tempo ordinario “Qui pel figlio una madre gridava”, che dopo qualche battuta quasi spezzata dall’ansia prende spunto dalla lunghezza del decasillabo per lanciarsi in frasi animose, vibranti, bellamente enfatiche, estese dal Si bem. grave al Mi bem. acuto mediante quarte, quinte, seste dal verso “e spietato il Bramano furente”. Ma ecco il coro interno, una specie di imeneo indiano che annuncia il giorno e l’imminente rito matrimoniale di Neala e Idamore (il figliolo così nemico della puntualità, per l’appunto altrimenti indaffarato), un canto nuziale in Allegro e Sol magg. festoso, accordale, sempre volto a rispettare i versi tronchi delle due quartine. Al suo suono, il basso non può corrispondere che con l’eco di una cabaletta: l’Allegro “Questa adunque, o figlio ingrato” è prescritto “piangendo” sulla dominante del cantabile ovvero sul Si bem. magg., tende al registro acuto e risulta ben più forte e ritmato che vago delle colorature tanto frequenti nella vocalità di Lablache. Anche qui, un paio di sparuti riferimenti: “questa adunque è la mercè?”, si chiede Zarete al terzo verso della cabaletta, come nel primo dell’aria il Francesco Foscari di Verdi domanderà “Questa è dunque l’iniqua mercede”; tra il figlio ingrato e il padre abbandonato che la cabaletta lamenta e il figlio, la madre, il padre, la donzella, il germano, la suora, la sposa e il consorte evocati dal cantabile, tutta la scena è un inno alla famiglia, alla maniera di tanto melodramma ottocentesco, per esempio della *Donna del lago* e della *Zelmira* di Leone Tottola e Rossini i cui rondò finali esultano “Fra il padre e fra l’amante” e “Deh circondatemi / miei cari oggetti!”. Musicalmente: il tema del preludio tornerà in *Anna Bolena*, nel preludio del duetto fra Giovanna ed Enrico, come Andantino e su registro più grave; l’idea centrale del cantabile, la frase slanciata sulla ferocia del bramano furente passerà all’aria del Duca d’Alba, “Ne’ miei superbi gaudii”; e il motivo della cabaletta, se somiglia un po’ a “Non tradirmi, o cara speme”, la cabaletta per tenore del *Torquato Tasso* del ’33, condivide esattamente la prima mezzafrase con l’attacco del duetto di *Anna Bolena*, dove Percy canta “S’ei t’abborre”.

Sebbene la presenza di un tenore come Rubini invogliasse spesso i compositori a concedere due arie al suo personaggio, l’unico personaggio del *Paria* che vanti un altro assolo è Zarete, il basso, e in buona posizione di cavatina anche se non così

semplicemente. Il libretto non ha dubbi: Zarete entra in scena e si inginocchia a pregare “Tergi, o Dio di pietà”, e dopo un lungo dialogo con Neala (presente Zaide e in arrivo Empsaele) che fornisce l’indicazione del tempo trascorso dalla fuga di Idamore (un lustro) esulta dicendo “Il figlio è qui!” (I, 4-5). Ma il testo di un’aria normalmente bipartita (l’aria “doppia” che piace tanto alla musicologia anglosassone, come se l’aria scempia esistesse e fosse abbastanza frequente), lo spartito lo interpreta a piacer suo: la preghiera la intende come un breve arioso bello, sillabico, ascendente, Larghetto in Mi min.-magg. e 3/4, e la serie di strofette d’esultanza come “cavatina” monopartita, Maestoso-Allegro in Mi bem. magg.; sennonché poi l’andamento è quello della cabaletta e in sostanza la lunga scena ha tutte le ragioni per ambire alla qualifica di grande aria di sortita, cavatina non molto diversa da quelle degli altri due personaggi. E’ ancora meno evidente il solismo di Akebare, l’altro basso. Nell’introduzione del primo atto il gruppo dei Bramani canta un singolare e breve coro arioso (che il libretto scrive alla maniera del recitativo), con un tempo Moderato che si mantiene anche quando Akebare attacca “Che giovommi sudar sugli altari”: è una quartina di decasillabi impostata sopra un Re magg. abbastanza marziale da sollecitare il passaggio all’Allegro dell’altra quartina (e poi del massiccio coro in Si min. della scena successiva, “Al monarca sovrauman”), e musicata con uno scatto cabalettistico che dura appena otto battute e con l’Allegro citato ritorna alla scrittura ariosa. Formalmente, insomma, è solo una parte dell’introduzione, all’incirca come capita alle due strofette di Assur nell’introduzione di *Semiramide*, “Sì sperate; sì esultate”; come senso, invece, ha una particolare importanza, giacché alla fine Akebare entra nel tempo dicendo “Ma s’avanzan le turbe festive... / creda il volgo me intento ad orar”, assumendo un clamoroso atteggiamento di ipocrisia che applicato alla religione diventa ancora più grave della semplice superstizione; e come presenza vocale somiglia alquanto alla cavatina di Publio nell’*Esule di Roma*, che è il primo assolo di tutta l’opera e il primo ma anche l’ultimo di un personaggio già creato dal creatore di Akebare, il basso Campagnoli (dunque non più chiamato a partecipare a pezzi solistici).

##### 5. Senza concertato né rondò

Provvisto di un brevissimo preludio in Allegro giusto e Re magg. che sopra un implacabile pedale di dominante espone una prima idea forte e acuta e una seconda idea più grave, espansa e sommessata, *Il Paria* è un’opera così incisiva ed essenziale da rinunciare al concertato del finale primo e al rondò del finale ultimo, al loro classico posto collocando rispettivamente un duetto e un quartetto, e da saper piegare la coralità a fini davvero sostanziali, inserendola in scene e numeri maggiori. I due duetti, tuttavia,

sono tradizionali, ampi e compositi, tripartiti alla maniera rossiniana e non ancora bipartiti alla maniera romantica: Akebare non duetta con nessuno, Neala non duetta né col padre suo né con quello dell'amato, mentre Idamore duetta sia col padre che con l'amata (e così quel Rubini che ebbe cavatina ma non aria fece ugualmente la sua figura, al cospetto dei due assoli di Lablache). Nel duetto-finale primo per tenore e basso il recitativo è lungo, piuttosto accidentato nel canto e movimentato nell'orchestra, talvolta secco in apparenza ma più spesso ben misurato, sostenuto, alternato ai rapidi disegni strumentali, com'è opportuno che sia per un incontro dove i due personaggi all'inizio, addirittura, stentano a riconoscersi e alla fine, riconosciutisi, pervengono al colmo della tensione drammatica. Così suona l'Allegro del tempo d'attacco, "D'un Akebar la figlia", un La magg. che salendo sul rigo allunga i valori in un certo andamento declamatorio non lontano dal recitativo, ma al quarto verso stabilisce una maggior quadratura melodico-ritmica (tra l'altro facendo scendere il basso al La grave, dopo una scaletta di semicrome); allo sdegno di Zarete Idamore risponde prima con accenti di sorpresa e umiltà, e poi, al suo quarto verso che dice "Quanto Akebar veleno", passa al Do magg. acquisendo lo stesso disegno ritmico e la stessa energia dell'altro (che diceva "Quanto di più tormento"). Qualche ulteriore battuta di recitativo è poi interrotta dal coro interno, che maledice i poveri Paria e porta acqua al mulino di Zarete: "Salvi, o Nume" è un bel Larghetto in Mi min. / La magg. per tenori e bassi all'ottava che ottiene l'effetto di aumentare il tasso di sdegno di Zarete (e porta il canto da due versi tutti resi sul Sol centrale, "ad invocar lo scempio", a un verso tutto di Si e Do superiori, "l'empio anatema") e costituisce il tempo di mezzo del duetto, corale, cantabile e più tardi anche femminile ma anche solistico e movimentato. Dopo un'altra breve scena di dialogo e di dramma in Allegro, la stretta in "meno" Allegro conferma il La magg. (per la verità raggiunto solo alla fine del tempo precedente): il testo è molto esteso, due quartine per Idamore e due per Zarete, altre due per Idamore e altre due per Zarete, da "Lascerò colei che adoro?" per l'uno a "Tel concedo; ma rammenta" dell'altro; e nondimeno l'identità melodica ha luogo soltanto al terzo verso dei quattro interventi e all'inizio, nel breve inizio dell'ultima sezione del pezzo, il canto del tenore è tanto agitato, interrogativo e scandito quanto quello del basso è calmo, lucido e disteso.

Non si dicono poi granché, il padre e il figlio nel robusto duettone voluto come finale primo, e dopo smanie, meraviglie, collere e suppliche si danno un appuntamento che dovrà essere decisivo (almeno nei loro progetti). Molto dicono e fanno i due giovani, invece, nel loro duetto posto all'inizio del secondo atto e tale, purtroppo, da vanificare l'appuntamento: si incontrano e si lasciano amorosissimi, ma intanto lui ha fatto ingo-

iare a lei il grosso rospo della sua appartenenza alla casta dei Paria. Anche in questo caso il recitativo è lungo, sfumato, ragionevole di senso e vario, plastico, cromatico nel canto (basti l'esempio dello spavento di Neala, alle parole "e seppellirne entrambi entro il seno", discendenti come vuole l'immagine); e tanto fino al tritono, l'inaudita quarta aumentata che era detta *diabolus in musica* perché, di ardua intonazione, esprimeva sensi e presenze soprannaturali o comunque eccezionali, come risulta dall'intervallo che la voce del tenore registra fra il nome e l'aggettivo della fine del recitativo, "lo sposo tuo ferisci!". Anche stavolta il tempo d'attacco, che suona "Ei stesso!!!" in Allegro, è rapido di tempo, piuttosto tormentato di tono (La bem. magg.), spezzato di linea e almeno in parte ascendente, ma la sezione è corta e dopo un vago movimento arioso di Idamore che chiede almeno uno sguardo dà luogo al tempo di mezzo: lirico, intimistico, diffuso ed eloquente di testo, il passo è tanto tanto semplice di scrittura quanto squisito di melodia, dal Fa magg. di lui che canta "La mano tua, deh vedi" (cui lei risponde intercalando "Ahi come a quell'accento") allo sviluppo in Re min., sempre sopra un cullante 6/8 di Larghetto, più acuto per il tenore che per il soprano, assolutamente persuasivo da parte del povero Paria nei confronti della divina figlia del Bramano. Neala starà dalla parte di Idamore, dunque, e dopo una veloce sezione di ricordo che frutta l'idea della fuga come unico scampo (anche Aida e Radamès la decideranno, lei influente su di lui, anche se travolgere il progetto sarà la barbarie di Amonasro) la stretta finale, il solito Moderato qui in La magg., canta "Sarai tu sempre, o caro", squillando di melodia (anche arpeggiata) e di ritmo (se ne ricorderà un po' "Verrai tu meco al tempio", stretta del duetto fra baritono e soprano nella *Fausta* del '32) nonostante la leggera inquietudine della sincope (sulle parole "idolo mio", per un attimo, Neala ricanta le note di "ahi come a [quell'accento]"). E anche qui, nelle battute a due voci parallele, il canto di Idamore supera di una terza quello di Neala: come vuole il moderno canto del tenore che subentra al contralto in veste amorosa è di Rubini in particolare, con l'angelica sua voce limpida e chiara, al posto del *bicinium* rossiniano dove il contralto, Malcolm, Calbo o Arsace che fosse, cantava una terza sotto rispetto al soprano di Elena, Anna e Semiramide. Ma su questo terreno un'opera di due anni precedente *Il Paria* aveva già parlato, anzi cantato chiaramente, ed era *Il pirata* di Bellini (protagonismo già rubiniano), laddove *L'esule di Roma* dell'anno prima il tenore l'aveva tenuto più basso del soprano (lui Berardo Winter, lei sempre la Tosi).

Originale il duetto-finale primo, dopo l'avvento settecentesco, mozartiano, rossiniano di quel finale concertato che aveva sostituito la soluzione metastasiana consistente in un'aria o anche in un duetto (quello tanto poetico dell'*Olimpiade*, per esempio) e solo per poco intendeva accettare la deroga in terzetto dell'*Esule di Roma* e della *Norma* di

Bellini; e non meno originale il quartetto-finale secondo del *Paria*, svolto non più come rondò solistico, per soprano o meglio contralto secondo Rossini (e Bellini e Donizetti stesso), ma come quartetto, come un quartetto di soli che il coro l'ha bello e pronto in scena ma non se ne serve affatto. Minor modello di Amonasro, così sdegnato da dover guastare e fuga e incolumità di tutti, Zarete s'è appena fatto da parte protestando contro il figlio ingrato (come faranno Costantino con Crispo in *Fausta* e più di Walter con Rodolfo e Azucena con Manrico, nella *Luisa Miller* e nel *Trovatore* di Verdi), che il gran finale scatta al canto di un coro possente, squadrato e marziale a quattro voci, Allegro in Do magg. per voci femminili e voci maschili inneggianti le sacerdotesse al Sole, i sacerdoti e i soldati al Gange, tutti insieme a tutti i Numi. Poi Idamore scioglie il suo consueto lirismo nella mobilità del recitativo-arioso e Akebare conferma la sua sacralità in un recitativo-arioso invece martellante, e quindi attacca il quartetto. L'orchestra trattiene il Do magg. del coro, i tocchi blandi e ispirati dell'arpa s'avviano sicuri e il quartetto comincia come terzetto: "Da sì caro e dolce istante" cantano prima il tenore solo e poi il soprano e il tenore insieme, sopra una schietta melodia ferma nella prima mezzafrase e ascendente nella seconda che sarà ripresa identica dal soprano di *Torquato Tasso*, ancora in Larghetto e sulla tonica (che là sarà di La bem. magg.), alle parole "Non ti sprezzo, se lo credi" (nel duetto "Colei Sofronia, Olindo egli s'appella"), per pronunciare il giuramento con fluidi melismi che sembrano quelli del giuramento di *Semiramide* (e con un paio di Do acuti e coronati per il tenore, in vistoso omaggio a Rubini). Il basso Akebare non può certo unirsi a tale rosea cantilena, ma avvia il rito con la solita sequela di suoni ribattuti, mentre al di sotto l'orchestra freme di semicrome ascendenti per semitoni, quando occorre Empsaele, che annuncia l'orrorosa presenza, nel tempio, di un Paria. Con l'irruzione di Zarete il quartetto è pieno, anche perché il coro si limita a qualche pur incisiva minaccia ("Non s'indugi al trucidar!") e la parte che il libretto assegna a lui e ad Akebare la musica la presta solo al solista; ma si tratta di un quartetto stranissimo, che nel testo poetico sembra una lunga scena recitativa, fra la propaganda di Zarete e le reazioni degli altri tre personaggi, ma non è tale in quanto dette reazioni stanno fra parentesi, figurano come pensate più che comunicate, e insomma si destinano abbastanza chiaramente a un pezzo d'assieme. Infatti comincia Zarete, in Maestoso e Mi bem. magg., a cantare "Morte io voglio" e così via, ma ben prima che lui finisca la generosa tirata di venti versi, appena alla fine dell'ottavò verso gli subentrano Akebare che canta "(E un Dio gli porge ascolto!)", Idamore che canta "(La sua morte è sicura)", Neala che canta "(Ei trema! Impallidisce!)": è un quartetto autentico, questo, perché ogni personaggio dice e canta quanto gli spetta, senza simmetrie, parallelismi, scambi tematici, promiscuità di

registro (Zarete, per esempio, è più acuto di Akebare), se non nelle ultime battute dove l'oratore si permette note più veloci con qualche passo d'agilità e gli altri preferiscono allungarsi per mezzi o per interi. Anche la chiusa del brano è lenta, cauta, quasi inavvertita. Imboccata da Idamore Neala osa chieder venia per il vegliardo, Idamore dichiara di esser figlio del profanatore, Akebare ordina che i tre, non i due empi vengano condotti a morte, e allora scatta la stretta del quartetto. "La sorte di noi miseri", un Allegro giusto in Do magg. stringente e disperato di disegno melodico e giambico e precipitoso di ritmo che associa il figlio al padre e la figlia al padre suo e che formerà anche la stretta del finale secondo di *Torquato Tasso* (alle parole "Le smanie di quest'anima"). Gli ultimi due versi del coro, "Giorno sì fiero e rio / su l'Indo mai spuntò!", secondo Donzetti non meritano di passare dal libretto allo spartito, giacché rischierebbero di tramutare il quartetto in concertato, ma non possono non passarvi gli ultimi due di Akebare, che dopo aver prospettato alla turpe figlia una specie di rinsavimento fra le tenebre eterne, mormora "(Regno! L'impero è mio! / Di più bramar non so!)". Come Abigaille alla fine del secondo atto di *Nabucco*, quando la pseudo-figlia guerrera raccoglie la corona caduta dal capo del re ed esclama "Ma del popolo di Belo / non fia spento lo splendor", e Francesco Moor alla fine del primo atto dei *Masnadiери* di Verdi, quando davanti al padre di cui ha provocato il decesso il diabolico figlio grida "Morto?... Signor son io!". Però durante una scena, nei finali veloci e roventi di Verdi, non dentro a un robusto quartetto che è tanto classicheggiante di struttura musicale quanto originale di senso e aspetto.

### 6. *Tragedia e parodia*

La carriera di Donizetti vantò ben altri esiti artistici che *Il Paria* e dopo *Il Paria*, alla Scala e al S. Carlo, con Romani e con Cammarano, di stile italiano e di stile francese, ma questo *Paria*, opera dal destino simile a quello della casta negletta cui s'intitola, appunto diverse frecce alla mano del suo autore e gliele nascose nella capace faretra perché le scagliasse verso i drammi di Anna e Lucrezia, Lucia e Belisario, Poliuto e don Sebastiano. Mai, senza dubbio, il teatro musicale di Donizetti si era più allontanato dai classici e imperanti modelli di Metastasio e di Rossi, del Mozart e del Rossini serio, di un maestro come Mayr e di un collaboratore come Romani. Per schizzare finalmente un profilo sintetico, *Il Paria* è un melodramma (secondo la definizione del libretto) dai lineamenti drammatici artistici sicuri, decisi, peculiari e originali: si ambienta quasi tutto all'esterno, tra boschi e limitari di templi (lo stesso atrio finale è ombreggiato da palme); nel complesso rispetta le famose unità aristoteliche, cominciando una mattina e finendo la mattina dopo; in un contesto esotico articola una vicenda di carattere

sociale, religioso, umanitario, psicologicamente schietta ma non assurda né incoerente (dall'agitazione di Neala alla sublimità di Idamore, dalla protervia di Akebare al coraggio di Zarete) e la conduce a un finale rapido e funesto; consta di pochi quadri, poche scene, pochi pezzi, pochi cori, derogando dalla convenzione sia del concertato e del rondò finale che della coralità puramente decorativa; svolge recitativi verosimili, cangianti, cromatici, tendenti all'arioso; nei cantabili abbonda di Larghetti e nella formulazione melodica sa ricorrere sia al disegno ascendente, discendente, ribattuto sia alla combinazione di gradi diversi ma vicini e irrequieti; nelle cabalette e nelle strette non esita a sfoderare tutte le armi della ritmica (su limpidi schemi tenuti presenti in opere di poi); e non indulge mai al virtuosismo vocale, a costo di non secondare troppo la prassi dell'epoca e il belcanto dei creatori. Rispetto al *Paria* di Delavigne e di Rossi-Carafa, *Il Paria* di Gilardoni e Donizetti può veramente sembrare un'opera trunca, mancante di un terzo atto che metta in scena la mala fine di qualche personaggio (o anche l'inopinata salvezza di tutti), ma a importare davvero, oltre la brutalità della scena in se stessa, è la solida presenza musicale del quartetto. "Il finale del *Proscritto* che è un terzetto è di molto effetto per la scena [...].", scrisse Donizetti a Mayr del fortunato *Esule di Roma*, il 2 febbraio del 1828, continuando "L'anno venturo finirà il primo atto con un quartetto ed il secondo con una morte a mio modo. Voglio scuotere il giogo dei finali". L'anno seguente, *Il Paria* finì il primo atto con un duetto, a dire il vero, e l'idea del quartetto la passò a un finale secondo che la morte non la rappresentava direttamente ma la dava, purtroppo, per certa.

Uno, due, più anni dopo Donizetti ebbe modo di servirsi di quanto lo soddisfaceva di più, nella musica di un'opera che non riusciva a circolare, attenendosi all'uso vigente sia della parodia che della reminiscenza personale. Quanto alla parodia, qua e là segnalata durante l'esame dei numeri principali dell'opera, s'aggiunga che il coro e il ballo del primo atto l'autore li recuperò in una ripresa del *Diluvio universale* di Gilardoni (Napoli, 1830), a Genova nel '34, aggiungendoli di suo pugno nella partitura non autografa dell'archivio Ricordi (l'autografo era rimasto a Napoli). Oltre che alla Sofronia di *Torquato Tasso* (e un po' al coretto iniziale, "Due rivali, un invidioso"), il bel motivo del quartetto Donizetti lo applicò a un terzetto di un'opera buffa di Gilardoni, *La romanzesca e l'uomo nero* (Napoli, 1831) e anche, quasi uguale, alla larga frase del protagonista del *Marino Faliero* (Parigi, 1835) che nell'ultimo duetto dice "Santa voce al cor mi suona" (in Fa magg., con inizio sempre sulla tonica); del resto l'effetto che egli sapeva ricavare dalla melodia su note ribattute fu evidente presto con "Chi può vederla", l'ultimo coro di *Anna Bolena* (Milano, 1830) e con "Deh! Tu di un'umile", la preghiera solistico-corale di *Maria Stuarda* (Milano, 1835). E dopo i calchi

precisi e voluti, più o meno, ecco le semplici somiglianze, le affinità anche minime e le parentele anche parziali. “Lontano, io più l’amai”, il gentile cantabile di Idamore, ebbe un’eco, anche se pallida, nelle similari confessioni tenorili di *Anna Bolena* e *Parisina* (Firenze, 1833): diversamente ma non poi molto Percy canta “Fin dall’età più tenera” e Ugo “Io l’amai fin da quell’ora”, ancora in minore e insistendo sulla quinta. Lo scatto cabalettistico del finale, alle parole “La sorte di noi miseri”, prima di riapparire identico nel concertato di *Torquato Tasso* doveva avere un’eco ritmica nel secondo tema della sinfonia di *Anna Bolena* (il cui primo tema avrebbe qualcosa del più lento preludio alla cavatina di Idamore), e dopo nella stretta finale di *Maria di Rohan* (Vienna, 1843), “Ma pria che sia compita”. A compiersi, nel finale della matura, tarda, estrema, romanticissima *Maria di Rohan* era una “tragedia sì funesta”. E a ben vedere il vecchio, dimenticato, smembrato, parodiato *Paria* di quattordici anni prima più che un dramma, un’opera d’azione era stato proprio una tragedia funesta, un’opera dialettica sì, specie grazie all’oratoria di Idamore e di Zarete, ma assai poco dinamica, bell’e buona per il tipico finale funesto della tragedia, quella classica da recitarsi e quella romantica da cantarsi. Insomma, nonostante la definizione diversa, *Il Paria* è già una “tragedia lirica”, come le tante di Romani e di Cammarano da *Anna Bolena* in avanti, al posto del dramma per musica, dell’opera seria, dello stesso melodramma (dramma tragico sarà *Lucia di Lammermoor* e melodramma tragico *Maria di Rohan*). Cupo e violento come testo poetico e musicale, limpido e chiaro come messaggio etico ed estetico, il magnanimo *Paria* che davanti alla corte dei Borboni osò definire “di volubil sorte / schiavo [...] il grande” (e questo fugace cenno a Rossini, al recitativo precedente l’aria di Isabella nell’*Italiana in Algeri*, ha consigliato l’adozione di un titolo che deriva dalla *Cenerentola*, là dove Angelina balbetta “quel ch’è padre non è padre”), continua a sollevare un unico, fortunatamente esile dubbio: visto che il dramma di Idamore è lo stesso di Zarete e che l’arte di Lablache non era inferiore a quella di Rubini, perché non si chiama *I due Paria*?

## LA TRAMA

ATTO PRIMO. Scena 1. In un bosco foltissimo, all'alba: a destra la strada conduce a Benarez (Benares, la città santa degli Indù, sulla riva sinistra del Gange), a sinistra si vede il vestibolo del tempio di Brama. Akebare (basso), sommo sacerdote e capo della tribù dei Bramani, esce dal tempio con sei Bramani, e con loro prega il dio di proteggere l'eroe vincitore dei nemici che sta per giungere; i Bramani vanno ad accogliere le varie tribù e Akebare, fra sé e sé, si rammarica dei successi di Idamore presso l'esercito e il popolo, a causa dei quali il suo potere scema, per poi rientrare nel tempio. Scena 2. Ecco i Bramani, i Sacerdoti, le Sacerdotesse, che pregano a lungo il dio, creatore dell'universo, protettore del suo popolo, nemico agli invasori Portoghesi. Scena 3. Solennemente, Akebare si mostra al popolo, ma d'improvviso si vede passare Neala (soprano), la figlia di Akebare destinata al culto del Sole, che fugge come se fosse inseguita e ha modi di raccapriccio. Calmata dal padre, la fanciulla racconta un sogno: mentre faceva un sacrificio sull'altare, a un tratto la fiamma impallidiva, il tempio si scuoteva e un aspidi la incatenava ignominiosamente a un Paria. Fingendo ispirazione, Akebare dichiara sciolta dai voti la fanciulla e la destina in sposa a un valoroso guerriero (a Idamore, pensa, certo così di poterlo dominare). Neala sa che Idamore non si è mai piegato ad Akebare, e dispera che lo sposo scelto possa essere lui ma senza Idamore rifiuta la vita stessa. Neala rimane sola con la fedele Zaide (contralto) e le Sacerdotesse, e d'improvviso vede un vecchio in cattivo arnese che scendere da una collina. Scena 4. E' Zarete (basso), che cerca spasmodicamente il figlio perduto e si inginocchia presso un idolo, ma quando apprende da Neala di essere davanti al tempio di Brama fa per fuggire (essendo lui un Paria, un appartenente alla disprezzata tribù inferiore e proscritto dal luogo pena la morte). Scena 5. Viene il bramano Empsaele (tenore), ad annunciare l'arrivo del vincitore Idamore, e Zarete capisce che si tratta del figlio, assente dalla casa lontana da ben cinque anni. Le donne si ritirano (non prima che Neala abbia lasciato un messaggio per l'amante). Zarete gioisce perché, comunque sia, sta per rivedere il figlio amato. Scena 6. Presso il tempio di Brama, Idamore (tenore) esulta per la vittoria riportata e per l'amore conquistato, trova e legge il messaggio dove Neala gli comunica la sua volontà di morire, per un attimo dispera ma poi riesce a rasserenarsi. Scena 7. Ecco Zarete, che si sdegna a vedere il figlio vestito come un nemico; commosso, Idamore gli comunica che, partito da casa per vedere la grande città, aveva combattuto contro i Portoghesi con tale valore da meritare il grado di generale dell'esercito indiano, e non era tornato a causa dell'amore per una fanciulla. Purtroppo, è la figlia di Ikebare, l'acerrimo nemico dei Paria. Intanto si sentono i Sacer-

doti che imprecano contro i Paria aborriti: Zarete impone al figlio di fuggire con lui e Idamore promette, ma solo dopo aver visto Neala un'ultima volta.

ATTO SECONDO. Scena 1. Nel bosco, sotto la luna, Empsaele annuncia Idamore a Ikebare. Scena 2. Dal sacerdote il generale apprende con gioia che gli è stata destinata in sposa Neala, e poi rimane solo. Scena 3. Idamore rivede l'amata: la fanciulla esulta all'inaspettata notizia, assicura di amarlo non come capo dell'esercito ma come giovane virtuoso, lui incalza e immagina che lei provi pietà per i poveri Paria e poi si svela come tale lui stesso. Neala prima inorridisce, ma poi si arrende all'amore e accetta di fuggire con l'amante subito dopo il rito nuziale. Scena 4. All'interno di un tempio scavato nel monte e mezzo distrutto, sulle cui pareti stanno scolpite le stragi dei Paria, Zarete aspetta il figlio che non viene, impreca contro di lui, ricorda le persecuzioni subite; poi vede e sente passare i Sacerdoti che inneggiano al matrimonio fra Neala e Idamore, e viepiù sdegnato decide di entrare nel tempio e di svelarsi come Paria allo stesso Ikebare. Scena 5. Nell'atrio maestoso del tempio di Brama, il Coro dei soldati, dei sacerdoti e delle sacerdotesse esalta Brama. Scena 6. Ma ecco Idamore, che purtroppo non è riuscito a mettersi in comunicazione col padre. Scena 7. Ikebare gli conduce Neala e comunica ai Bramani che il promesso sposo della figlia appartiene alla tribù delle Armi: i due si inginocchiano e comincia il rito. Scena 8. Ma ecco Empsaele che ha avvistato un Paria nel tempio. Allarmato sgomento di tutti. Scena 9. Viene condotto Zarete, che con orgogliosa energia difende la tribù dei Paria e condanna l'odio ingiusto di cui è fatta segno da sempre. Akebare e il Coro sono fuori di sé, Neala guarda Idamore immaginando che conosca Zarete, Idamore chiede sottovoce a Neala di salvare il povero vecchio. Neala si getta ai piedi del padre inorridito, ma Idamore ferma le guardie che stanno per catturare il padre, getta la spada e si dice figlio dell'uomo, almeno chiedendo pietà come difensore della patria. Gli dèi hanno maledetto i Paria, risponde però Ikebare: Idamore e Zarete sono trascinati verso una morte abominevole, Neala s'appresta a seguirli, Ikebare ha raggiunto il potere supremo.



## RECENSIONI

Jersera, serata di beneficio degli artisti giubilati del Real Teatro di S. Carlo, le LL.MM. co' Reali Principi e Principesse onorarono quel Teatro del loro intervento. Lo spettacolo fu lungo e variato. L'Opera in musica che si rappresentò in tale occasione fu l'*Esule di Roma*. Questo Dramma, l'*Ultimo Giorno di Pompei*, ed il *Pirata* si succedono con costante vicenda su quelle scene, ed è da osservarsi che gl'indicati tre spartiti sono pressappoco quanto di meglio si è scritto nella musica melodrammatica di genere eroico, dopo le Opere del Rossini, o, per esprimerci con maggior moderazione, quanto in questo genere ha maggiormente incontrato il gusto del Pubblico. È curioso poi che tutti e tre questi drammi siano di una tale orditura, che ciascun di essi abbia ad essere principalmente sostenuta da un artista; così la base dell'esecuzione dell'*Esule di Roma* sta nel sig. Lablache, dell'*Ultimo giorno di Pompei* nella signora Tosi, e del *Pirata* nel sig. Rubini. Questa verità è confermata costantemente dagli applausi degli spettatori. Sentiamo per altro che questa monotonia, quantunque non dispiacevole, di spettacoli, venga ad esser interrotta dal *Paria*, nuovo spartito del maestro Donnizzetti, che andrà in scena per la sera de' 12 corrente, e che sarà seguito da un Ballo nuovo che rappresenta una Festa nel costume di Russia.

(*"Giornale del Regno delle Due Sicilie"*, Napoli, n. 5, giovedì 8 gennaio 1829, p. 20)

### Notizie interne

*Napoli 13 gennaio* - Dopo il silenzio di ben sette giorni il Real Teatro di S. Carlo si è infine con somma aspettazione del pubblico riaperto jersera nella fausta Ricorrenza del Giorno Natalizio di S.A.R. il Duca di Calabria.

Le LL.MM., che si degnarono d'intervenirvi colla R.A.S. e cogli altri Principi e Principesse Reali, riceverono ne' replicati vivissimi applausi del grandissimo numero di spettatori ivi raccolti una novella testimonianza del comun rispetto ed amore.

Noi ci riserbiamo d'intrattenerci altra volta dell'Opera nuova del signor Maestro Donizetti, il *Paria*, rappresentatasi in tal riscontro, perché non è facile il giudicare le produzioni di simil genere che abbondano de' così detti *pezzi concertati* dalla prima impressione che se ne riceve.

(*"Giornale del Regno delle Due Sicilie"*, Napoli, n.10. mercoledì 14 gennaio 1829, p. 40).

*Napoli, R. Teatro di S. Carlo* - La sera del 12 andò in scena l'opera nuova di *Donizetti Il Paria* che ottenne i favori del pubblico; nella musica vi si ammira molte belle cose. La *Tosi*, *Rubini*, *Lablache* e *Campagnoli* vennero applauditi e chiamati sul palco a ricevere gli attestati del pieno aggradimento.

(*"Teatri Arti e Letteratura"*, Bologna, a. VI, n. 248, 29 gennaio 1829, p. 203).

## Notizie italiane

*Napoli* - Il *Paria* di Donnizzetti mi ha fatto sentire finalmente la sua voce, ma col mezzo di tanti e tanto contraddittorj interpreti, che per voler ascoltar tutti trovato io mi sono nell'imbarazzo, di chi per voler conoscere al minuto un'ora precisa va consultando simultaneamente molti orologi. Confesso d'aver fallato, e la smania di saper di più mi procurò il discapito di sapere di meno, sedotto dalla stessa speranza, e compensato dal successo medesimo di quell'ammalato che per guarire più presto ricorre all'assistenza di molti medici. Imbroglia strano, ma pur anche ridicolo, perché le notizie partecipatemi sono di tutti i colori, dal bianco della candidezza più pura al nero della più cupa e profonda oscurità. Nel girare per un labirinto tanto intrecciato, credo nondimeno d'aver trovato il filo conduttore per liberarmene, assicurando con me i miei lettori, che quest'opera non ha verun merito, ciò che facilmente può supporre anche senza udirla; ch'essa non piace punto, ciò che facilmente può persuadersi chi conosce il buon gusto dei Napolitani; che la *Tosi* e *Rubini* vi furono applauditi, ciò che deve apparire indubitanamente per chi sa apprezzare la rara abilità di questi due virtuosi; che *Lablache* vi fa poca figura, ciò che sembrerebbe impossibile, se tanti esempj non dimostrassero che l'imperizia di certi compositori può paralizzare le qualità più eminenti dei grandi artisti.

Per arrivare al chiaro fra tanto buio non occorre già un occhio linceo, ma basta anche ad un miope un occhio di prima vista.

(*"Il Censore Universale dei Teatri"*, Milano, a. I, n.10, mercoledì 4 febbrajo 1829, p. 38).

## Teatri

*Napoli* - Il dì 12 gennajo, fausto giorno natalizio di S.A.R. il Principe ereditario Duca delle Calabrie, andò in scena il *Paria*, poesia del signor D. Domenico Gilardoni, e musica del sig. Donizetti. La prima sera ciascun pezzo venne dalle persone di gusto distinto, ed applaudito. Nella seconda rappresentazione fu con entusiasmo onorata di applausi l'aria della signora Tosi. Quella del Rubini, per essere scritta con grande intelligenza e con gusto, specialmente nel largo, formerà uno de' tanti pezzi prediletti di questo celebre artista. La fine di tutte le arie cantate dal Rubini hanno la disgrazia di non poter essere ascoltate con silenzio; ed in questo pezzo del *Paria* gli applausi avrebbero dovuto cominciare dopo il largo.

Tanto nella sua prima aria, quanto nella scena dell'atto secondo, Lablache è stato ammirato e chiamato *fuori* fra generali applausi. La chiusura di questo spartito consiste in un quartetto che risalta sopra tutta la musica.

(*"Notizie del giorno"*, n. 6, 5 febbrajo 1829, p. 4).

## Cenni teatrali

*Napoli* - Due soli corrispondenti, ed in poche linee, ci assicurano che il *Paria* di Donizetti non abbia ottenuto un buon successo. - Attenderemo più particolari notizie in questo proposito.

(*"Corriere delle Dame"*, Milano, n. 7, 7 febbrajo 1829).

# IL PARIA

melodramma in due atti di **Gaetano Donizetti**

## - PERSONAGGI -

AKEBARE,

*Sommo Sacerdote, Capo della tribù de' Bramati, padre di Neala.*

**ALESSANDRO VERDUCCI**

NEALA,

*destinata al culto del Sole.*

**PATRIZIA CIGNA**

ZARETE,

*padre d'Idamore*

**MARCIN BRONIKOWSKI**

IDAMORE,

*Capo della tribù de' guerrieri.*

**FILIPPO PINA CASTIGLIONI**

EMPSAELE,

*Bramano, confidente de Akebare.*

**ANDREA BRAGIOTTO**

ZAIDE,

*Sacerdotessa.*

**NARA MONTEFUSCO**



## ATTO PRIMO

*Bosco foltissimo di palme - A destra dell'attore, vestibulo del tempio di Brama - A sinistra principio di strada che conduce a Benarez - In fondo monti, e colline.*

*Sorge il Sole.*

*- SCENA PRIMA -*

*Akebare con sei Bramani discende dal tempio, e tutti inginocchiati e rivolti al simulacro del nume, dicono:*

In questa a te sacrata antica selva,  
Dove natura più diffonde il verde,  
Nume, accogli il mortal, che offerte arrega  
Pe' conquistati allori,  
Or che per l'etra i suoi corsieri adduce  
L'apportator d'auro - feconda luce.

*(I sei Bramani si dividono per dare ingresso, alle varie Tribù. Akebare solo s'avanza, e fra se ripiglia).*

Che giovommi il sudar su gli altari,  
Se il superbo Idamore ha l'impero  
Su le schiere, sul popolo intero,  
Nè la fronte a me volle piegar!..  
Oggi ei riede!.. E fra nuovi trofei!..  
Il potessi domare, annientar!..  
Ma s'avanza le turbe festive...  
Creda il volgo me intento ad orar.

*(Si ritira nel tempio).*

- SCENA SECONDA -

*Bramati, Sacerdoti, Sacerdotesse, e Custodi, Trombettieri e guerrieri. Le Batiadere ed i Balol: arrivano danzando: il popolo, ed i Fachiri arrecano le offerte al Nume.*

*Bramati, Sacerdoti, e Sacerdotesse.*

Al Monarca Sovrauman,  
Re de' Numi, Dio Sovran,  
Che fia sempre, ed era già  
Pria che 'l tempo ave s'età;  
Che ad un fiato, ad un respir  
Puote il mondo far crollar;  
Polve l'uomo addivenir.  
Corpo l'ombra ritornar;  
Al grand'astro che primier  
Su le sfere sfolgorò,  
L'orbe cieco illuminò,  
Fu del giorno il condottier,  
Le stagioni variò,  
Al creato diè color;  
Al cui riso, al cui fulgor  
L'universo s'animò;  
Danze, e giuochi, ed inni, e voti,  
Trombe, cetre, ed oricalchi,  
Tutti spieghino, devoti  
Il gioir d'un sì bel dì,  
Che fra lauri mireremo  
Ritornar nella cittade  
Vincitrici quelle spade,  
Che per l'Indo ognun brandì.

*Tutti*

Tu mirasti il Lusitan  
Sciòr le vele all'Ocean,  
Ed audace qui venir  
I tuoi templi a incenerir,  
Discendesti, e 'l patrio acciar  
Di tua possa si vesti;  
Di nostr'armi al balenar  
Cadde l'oste, impallidì.  
Tu ascoltasti il pio guerrier,  
Che smarrito t'invocò,  
E 'l tuo raggio lo guidò  
Di vittoria pel sentier;  
La tua fiamma divampò  
De' tuoi figli in ogni cor,  
E la destra d'Idamor  
Vinse, spense, trionfò.  
Lode a te che nel periglio  
Desti invito difensore,  
Che di sangue ostil vermiglio  
Tinse il Gange, lo salvò.  
Lode a te che nel suo petto  
Incendesti tue scintille,  
Onde all'ombre a mille a mille  
Gli sconfitti tramandò.

*(I sei Bramani dalla soglia del tempio).*

Il Pontefice degna  
A voi mostrarsi o popoli.  
Umile a lui si prostri ognun.

*(Tutti si inginocchiano).*

- SCENA TERZA -

*Akebare, infine Neala.*

AKEBARE

Sorgete.

Brama, non men che l'igneo Dio gradiro  
I cantici pietosi - Gl'innovate,  
Allor che il patrio suolo  
Ricalcheran le trionfanti squadre.

*(Discende dal tempio, e venendo innanzi).*

Ma... Neala?.. Che miro!..

Par che l'insegua alcun!..

*(Neala viene dal soggiorno delle Sacerdotesse, come se fosse perseguita - poi si ferma - guarda di nuovo dond'è venuta - Si copre il volto per l'orrore - Passa dalla parte opposta ov'è Akebare, e senza accorgersi ch'è il padre, si tiene a lui abbracciata).*

Tu tremi?.. Piangi?..

*(Si scuote alla voce del padre, e con rispetto si scosta a poco a poco).*

Svela al supremo in fra i ministri sacri  
Qual ria cagion sì ti rattrista, e t'ange?..

NEALA

Orrendo sogno!.. Vision tremenda!..

AKEBARE

Che mai t'apparve? Di?

NEALA

Sì. Tutti udite...

Non ho forza...

AKEBARE

Obbedisci.

NEALA

Inorridite:

Parea che mentre l'aloè  
Mia destra all'ara desse,  
A un tratto fosca e pallida

La sacra fiamma ardesse!..  
Lunge fuggisse il tripode,  
Il tempio si scuotesse!..  
Ahi più non posso dir...  
Mi manca già il respir!..

AKEBARE

(Un lampo a quell'accento  
Balena al mio desir).

TUTTI

A quel sinistro accento  
Mi sento abbrividir!

A NEALA

Prosegui. L'atro evento  
Tutto ne lascia udir.

NEALA

S'avventa al core un aspide,  
Lo squarcia, l'avvelena;  
E gemebonda a un... Paria!  
M'annoda, m'incatena!  
Sfonda il terren, precipito,  
Dannata a eterna pena!  
Ahi che m'agghiaccia il cor  
L'idea d'un tanto orror!

TUTTI *ad Akebare*

Oh tu, luce del vero,  
Interprete del Ciel,  
Deh spiega un tal mistero,  
Sgombra l'arcano vel.

AKEBARE *fra se*

(Porga a Idamor la mano,  
Sposo lo stringa al sen.  
Prestigio falso e vano  
Serva a un privato ben).

NEALA *fra se*

(Me, che agli altari tuoi  
Seppe Idamor rapir  
Punisci, o Dio, se il vuoi  
Ma rea non mi scovrir!).

AKEBARE *in tuono ispirato*  
Sciolta Neala, e libera  
Da' voti suoi, da l'are,  
I Numi lei concedono  
Consorte ad un guerrier.

TUTTI  
Ed è costui?

AKEBARE  
Fia noto  
Allor che su l'altare  
Giuri obbedir me interprete  
Del Divo, e sol voler.

TUTTI  
(Nodo sì eccelso a stringere  
Non havvi che Idamore.  
Ei forte, prode, ed inclito,  
È d'ogni eroe maggior).

NEALA  
(Ahi lassa! Son pur misera!  
No, che non è Idamore!  
Ei mai non volle cedere,  
Piegarsi al genitor!  
Ah che un raggio di speranza  
Più non veggio, non m'avanza!  
Oh Neala sventurata,  
E vivrai senza Idamor?  
No, la vita io non desio,  
Se non è dell'idol mio;  
Solo accanto a lui respiro;  
Per lui solo io sento amor).

AKEBARE  
(M'è pur grave ad un che abborro  
Dare ancor la istessa figlia!  
Ahi che il core nol consiglia,  
Ma si renda schiavo il cor!).

TUTTI  
Già fastoso vola amore,  
Già inghirlanda, tesse, e intreccia

Colla rosa, colla freccia  
La beltade, ed il valor.

AKEBARE

Gemina pompa nel gran tempio adunque  
Al ritornar delle vittrici insegne  
A compier, Sacerdoti, v'apprestate:  
E l'onor del trionfo  
Alle temute schiere;  
E 'l nodo che inspirommi da le sfere  
Il nume. Intanto ogni tribù si renda  
Fuor de la selva, e il vincitore attenda.

*(Akebare co' Bramani rientra nel tempio - Tutte le altre Tribù si ritirano -  
Neala, Zaide, e le Sacerdotesse rimangono in iscena).*

NEALA

(Sì - Decisi. La morte!..  
Nullo, tranne Idamor, mi fia consorte!).

ZAIDE

Neala? Ah perché mai nel dì più lieto  
Quel palpitar frequente, e irrequieto?  
Un ridente avvenir non t'offre?..

NEALA

Oh cara,  
Qual mai compenso v'ha che adegui appieno  
L'età dell'innocenza,  
Ch'io qui trascorsi a voi compagna? Amiche,  
Ah pria che v'abbandoni, (e chiuda i lumi!)  
De l'amor mio ciascuna un pegno s'abbia.  
Questo monile il cui lavor lodavi,

*(Sulla collina compare Zarete. La prima a scorgerlo è Zaide).*

Delide è tuo; e a te Zaide...

ZAIDE

Un veglio!  
Uno stranier!

NEALA

Le sue sembianze, gli atti  
Son d'uom, che d'atra pena vien consunto.

ZAIDE

Del sacro cinto oltrepassò la meta!  
Tosto si rieda, o suore...

NEALA

E che? Un vegliardo  
Privo d'ogni difesa,  
Potria destarvi tema?..  
Prestamgli aita - Egli compianto inspira -  
Mirate - È prono al suol! Geme! Sospira!

- SCENA QUARTA -

*Zarete inginocchiato a piè di un Idolo, e dette.*

ZARETE

Tergi, o Dio di pietà, - tergi 'l mio ciglio,  
Rendimi il caro figlio.  
Dimmi, o Nume, ove sta? - Dove s'aggira? -  
Dimmi se ancor respira?  
Questo avanzo d'età, - Deh fa che almeno,  
Trarre io possa sereno.

NEALA, ZAIDE, E SACERDOTESSE

Chi fia? Chi mai sarà? Si strugge in pianto!  
Al simulacro accanto!

NEALA

Qual tu sia, qui t'inoltra.  
(Come quell'egro aspetto,  
Mi desta in appressarsi, ignoto affetto!).

ZARETE

*(dopo di esser disceso al piano, e di aver fissato attentamente il guardo sul vestibulo del tempio).*

(Che miro! Ah non m'illudo!)  
Oh vergini pietose, deh mi dite,  
È questo forse il bosco?..

NEALA

Sacro a Brama

ZARETE

(Ahi dove sconsigliato  
Spinsi le piante! Ahi dove, tu Idamore,  
Il padre trascinasti?..  
Di qui proscritto il Paria,  
Se il Braman lo ravvisa,  
Morte riceve in dono  
Dal feroce Akebare! E un Paria io sono!  
Si fugga!..)

NEALA

E a che da noi, che men dovresti  
Temer, t'involi alto terror spirando?

ZARETE

Deh credi, è il cor che ovunque il passo io mova  
Pace non mai rinvien, più duol ritrova!

NEALA

E la cagion?

ZARETE

Perduto ha un ben...

NEALA

Ti calma

Il riavrai se da un mortal dipende.

ZARETE

Un solo il puote. Io lo sperai finora,  
Ma fra 'l pianto, e 'l lamento,  
In van cittadi e... Qual marzial concerto?

NEALA

(Ah! giunse l'idol mio!).

- SCENA QUINTA -

*Empsaele, e detti.*

Che mai rechi Empsael?..

EMPSAELE

Nunzio son'io

Ad Akebar del trionfal ritorno

D'Idamore...

*(Entra nel tempio).*

ZARETE *(in disparte)*

Idamor!

*(a Neala).* Dimmi, de l'armi?

NEALA

È il primo Duce.

ZARETE

E un lustro

Or compie?..

NEALA

In Balassor pervenne.

ZARETE

*(È desso!)*

NEALA

Ti è noto?

ZARETE *(rimettendosi)*

Ah sì - M'è grato

Rivederlo...

NEALA

Compagne

N'andiam. *(Trov'Idamore al loco usato  
Il simbolico intreccio, e apprenda in quello*

*Il voler d'Akebare,*

*Non men che il mio pensier!)*

ZARETE

Si torni all'are.

*(Neala, Zaide, e le Sacerdotesse si ritirano - Appena - Zarete rimane solo, dandosi in preda alla gioia).*

Il figlio è qui!  
Io lo vedrò?  
In questo di!  
Lo abbraccerò?..  
Ah no, che il core  
Non regge in petto!  
Maggior diletto  
Bramar non sa!  
E tanta gioia  
In tal momento,  
Ogni tormento  
Scordar mi fa!  
*(parte).*

- SCENA SESTA -

*Parte esterna del tempio di Brama, circondata di monumenti sepolcrali.*

*Idamore venendo dalla città si avvanza con precauzione.*

La dove al ciel si estolle  
Per mille e mille ripetute grida,  
Di plausi adorno d'Idamore il nome,  
Stupido il cor pareva di vita privo!  
Qui dove il salce su l'avello piange,  
E delle tombe il sol silenzio regna,  
Palpita in sen, tutto divampa, e m'arde!  
Sì - più che onor d'impero,  
Puote forza d'amor! Delizia porge!  
Come vaghe a me rende  
Quelle soglie ove tragge il dì Neala!  
Caro quel marmo in cui ripor solea  
I suoi pensieri! io mi vi appresso, e intanto  
Di gioia il ciglio dolce versa un pianto.

*(Si appressa ad una colonnetta, trovata una ghirlanda la svolge, e trattone un foglio legge).*

- \* Brama scioglie i miei voti.
- \* Sposa me dona il padre ad un che ignoro.
- \* Ma fida a te son' io -
- \* Senza poter vederti, io moro - Addio.

*(Gli cade il foglio di mano e rimane colpito).*

Lontano, più l'amai...  
Pugnando, a lei pensava...  
Ferito, io la chiamava...  
Vinceva, e lei vedea...  
Gloria, poter, trofei,  
Mentre recava a lei...  
A lei... soltanto... a lei...  
La perdo, e mia non è!..  
Ma no - Non v'ha, o Neala,  
Chi possa a me involarti!  
Non v'ha chi, per ritrarti  
Donde sepolta sei,  
S'opponga a' passi miei,  
Osi arrestarmi il piè!

Fin dove sorgono  
I sacri altari,  
Se pur ti avessero  
In braccio i numi,  
Da lor disvellerti  
Io ben saprò!  
E ognor sorridere  
A me d'accanto  
Vedrò que' lumi,  
Per cui quest'anima  
I primi palpiti  
D'amor provò.  
Ma chi è colui?.. Nel manto il volto asconde!  
E con cammin sospeso  
Il passo avanza, e 'l guardo torna indietro!

- SCENA SETTIMA -

*Zarete, e detto.*

*(Zarete coprendosi il mento, giunge, e in vedere Idamore).*

(Possibil mai! Qui solo!).

IDAMORE  
(S'arresta).

ZARETE (*avvicinandoglisi*)  
(Oh sorte!).

IDAMORE  
(A me s'appressa).

ZARETE  
(È il figlio!).

IDAMORE  
Stranier che cerchi?

ZARETE  
De' guerrieri il Duce...

IDAMORE  
Ciel! qual voce!

ZARETE (*proseguendo*)  
Idamor...

IDAMORE  
Fia ver?

ZARETE (*scoprendosi il volto*)  
Te stesso.

IDAMORE  
Padre?..

ZARETE  
Il ravvisi?..

IDAMORE  
Oh gioia! Oh me beato!  
Deh stringimi al tuo sen...

ZARETE (*è per abbracciarlo, poi respingendolo*).

Ti scosta ingrato!

IDAMORE

Mi fuggi?

ZARETE (*guardando le vestimenta del figlio*).

Oh Numi, e mi serbaste in vita,

Perch'io di duol morissi

Nel rimirarlo sotto spoglia infida!

IDAMORE

M'odi...

ZARETE

Snuda quel ferro parricida.

*(Scoprendosi il petto)*

Qui, in questa ch'hai pur anco sul tuo petto

Di Paria impronta, vibralo.

E al gran Braman lo reca

Con feroce sorriso,

Tutto del sangue di tuo padre intriso!..

IDAMORE

Che parli mai? Deh credi,

Opra del mio valore

Armi e vesti cangiò, una non il core!

ZARETE

» E le stragi che un giorno i Sacerdoti

» Qui fèan, volendo noi

» Dal Nume maledetti, e ch'io narrate

» Ognor t'avea, chè spettator men fui,

» Potevi obbliar?..

IDAMORE

» Le rammentava, e tutto

» Vinse il desio di contemplar d'appresso

» Questa cittade, e nelle pelli avvolto,

» Te lasciando pervenni in Balassorre.

» Il Lusitan guerra movea. M'offersi

» A battaglia. Pugnai.

» E al par della vittoria or or compiuta,

» Salvando l'Indostano,  
» De l'armi ognun m'ellesse allor Sovrano.

IDAMORE  
No. Tutto obbliavi...

IDAMORE  
Ah ch'io tornar volea

ZARETE  
Mentisci.

IDAMORE  
E amor...

ZARETE  
Amor!..

IDAMORE  
Perdona... È rea  
Anch'ella per me sol...

ZARETE  
Rea! Narra? Svela.  
Chi osavi amar?..

IDAMORE (*perplesso*)  
Donzella...

ZARETE  
Prosegui.

IDAMORE  
Ch'or da l'are...

ZARETE  
Finisci.

IDAMORE  
È sciolta...

ZARETE  
E 'l padre suo?..

IDAMORE  
Che chiedi?..

ZARETE *prendendolo per mano*  
Impallidisci? Tremi? Qual sospetto!  
Parla. Sarebbe mai?

IDAMORE  
Chi... su l'altare...  
De' Sacerdoti è il pri...

ZARETE  
Stelle! Akebare!  
D'un Akebar la figlia!  
D'un inimico acerrimo!  
Che l'aula fè vermiglia  
Del sangue tuo medesimo?..  
Quanto di più tormento  
Da l'uom crear si può!  
Tanto quel solo accento  
A darmi appien bastò!

IDAMORE  
Ed è mai forse rea  
Un'innocente vergine,  
Ahi sol perchè nascea  
Di genitor colpevole?  
Quanto Akebar veleno  
Nel core aver si può!  
Tanta Neala in seno  
Virtude ognor serbò!

ZARETE  
Nel germe d'un crudele  
Virtù non mai discese!

IDAMORE  
Dono del Cielo è questo,  
E non de l'uom favor.

ZARETE  
Ahi stolto! (*per andare*) Ormai decisi!..

IDAMORE  
Padre?..

ZARETE  
Tel fui finor.

Là in quelle sacre mura,  
Altri ten diede amor!..  
Là... (*s'ode uno squillo dall'interno del tempio*).  
Ma qual suon? Quai voci?..

IDAMORE  
Del priego è l'ora...

ZARETE (*inginocchiandosi*).  
Ah Nume...

(AKEBARE, BRAMANI, E SACERDOTESSE DEL TEMPIO)  
Salvi, o Nume, e ognuor difenda  
La tua spada,  
Lo stuolo prediletto.  
La tua folgore tremenda  
Piombi, e cada  
Sul Paria maladetto.

ZARETE *sorto il piedi, e preso per mano il figlio*.  
Udisti? Esulta!  
Ad invocar lo scempio  
Di stirpe inulta  
Non vai tu pur nel tempio?..  
Tu delle squadre  
Primo e supremo Duce!  
Sovra tuo padre,  
Su chi ti diè la luce,  
L'empio anatema...

IDAMORE  
Taci! Nè onor, nè trono  
Virtù in me scema!  
Ancor quell'io mi sono  
Che sempre odiai  
Questa de' Numi prole!  
S'io t'obbliai,  
Non più rivegga il Sole!

ZARETE  
Seguimi adunque...

IDAMORE  
E vuoi?..

ZARETE

Trarti da un'empio suolo!  
Indugi?..

IDAMORE

Ahi duro cenno!..

ZARETE

Risolvi.

IDAMORE *fra se*

(Oh pena! Oh duolo!  
Lascerrò colei che adoro?  
Che a me visse ognor fedele?  
Ahi per esser sì crudele  
Non dovrei più core aver!  
Dirle almeno io sol desio  
Qual destino a lei m'invola;  
Una sola - Estrema volta  
Io la bramo almen veder!)

ZARETE

Veggio ben che più del padre  
Caro estimi un folle orgoglio!  
Vivi all'ombra pur del soglio,  
Godi in grembo del poter!  
Moribondo nel deserto  
Cercherà tuo padre il figlio!  
Ed il figlio - in quel momento  
Non potrà nemmeno veder!

IDAMORE

M'ascolta...

ZARETE

Ebben?..

IDAMORE

Ti seguo  
Ma...

ZARETE

Parla.

IDAMORE

Ove di piante

Più folto è il bosco, in breve  
M'avrai...

ZARETE

No - in quest'istante...

IDAMORE

Deh t'arrendi, e mi concedi  
Ch'io le dica solo - addio.  
Ahi! Se pure il labbro mio  
A dir tanto arriverà!..  
Poi fa pur de' giorni miei  
Quel che più t'aggrada e vuoi,  
Sono tuoi, - Ma il fier dolore,  
Credi a me li troncherà!

ZARETE

Tel concedo; ma rammenta,  
Che capace ancor son'io  
Di dar fine al viver mio,  
Se tua fede mancherà;  
E quel suolo che a te porge  
De' mortali il fren supremo  
Fia l'estremo - Ch'io calpesto  
Per me tomba diverrà!

*(Partono dividendosi)*

*Fine dell'Atto Primo*

## ATTO SECONDO

*Bosco come nell'Atto Primo. Notte con luna.*

- SCENA PRIMA -

*Empsaele, ed Akebare.*

EMPSAELE  
Discendi

AKEBARE  
Ed Idamor?

EMPSAELE  
Qui tel vedrai  
(parte)

AKEBARE  
Seggio d'impero! Sol tu puoi ridurmi  
A tanto estremo! Io stesso  
Offerirgli la figlia!.. Ma... sì... è desso.

- SCENA SECONDA -

*Akebare, ed Idamore.*

IDAMORE

Fra l'ombra de la notte,  
E in questo loco, a se Akebar mi chiede?

AKEBARE

Quell'Akebar, che tuo nemico credi.

IDAMORE

Quai detti!

AKEBARE

Or t'offre quanto di più caro  
S'abbia.

IDAMORE

Che mai?

AKEBARE

La figlia.

IDAMORE (*deponendo la sua dignità*)

Tu?.. Neala?..

AKEBARE

Ov'è pago il tuo core,  
Lei consorte a te rendo al novo albore.

IDAMORE

*stringendogli, e quasi baciandogli la mano*

Ah che bramar potrei di più? » Tel sappi,

» Dà primi miei trionfi,

» Amore a lei m'avvinse,

» Quando del serto il crin sua man mi cinse!

AKEBARE

A tanta pompa adunque

Le schiere ancor fian pronte.

(Piegasti pur superbo a me la fronte!)

*(si ritira)*

IDAMORE

Ei la figlia mi dona...

E il padre?... Ahi lasso! Per fuggir m'attende.  
Ch'io qui venia seppe Neala intanto...  
Ed or la rivedrò? Che mai risolvo?..  
Ah sì... Paria svelar mi deggio a lei...  
E certo io son che allor meco Neala...

- SCENA TERZA -

*Idamore, e Neala.*

NEALA

Idamor? Sul tuo labbro era il mio nome?  
Se il padre...

IDAMORE (*confuso*)

Non temer, compie i tuoi voti.

NEALA

Che! Ti spiega?

IDAMORE (*freddamente*)

Tuo sposo me destina.

NEALA

Ciel! Fia vero? Idamor? Sei mio? Tu taci!  
» Figgi lo sguardo al suol? Nè il tuo sembiante  
» Tanta scoperse mai  
» Tristezza quanta or che mia destra avesti  
» Ravvisarne mi è dato?..

IDAMORE

Neala?..

NEALA

Parla...

IDAMORE

È immenso

L'amor che per me nutri?

NEALA

E tu? Chieder mel puoi? » Spenta financo  
» Io sempre t'amerò,  
» Più che t'amai finora,  
» S'è vero che s'ama oltre la tomba ancora.

IDAMORE

Nè perchè de' guerrieri il prence or sono  
M'ami?

NEALA

Amo Idamor. Del caso è l'opra

La tua grandezza, e di volubil sorte  
Schiavo è il grande - Virtude è sol tesoro,  
Ch'eterno vive. Io tua virtude adoro.

IDAMORE

Adunque tu pietade avrai puranco  
De l'uom che per ventura  
Nacque di lor, che senza colpa alcuna,  
A viver son costretti  
Miseri, erranti, dispregiati, abbietti!

NEALA

» Di che favelli mai?

IDAMORE

» De l'infelice,  
» Che al mondo i rai dischiuse,  
» E forza, non ragion dal mondo escluse!

NEALA

Cielo! Forse!..

IDAMORE

Del Pa...

NEALA

Deh taci - Ah taci -  
Miseri noi se nel recinto sacro  
La maledetta casta il piè volgesse!  
Vedresti il ciel fosco - sanguigno farsi!  
Spalancarsi il terreno,  
E seppellirne entrambi entro 'l suo seno!

IDAMORE

» E s'un di loro ignoto vien fra voi,  
» Pugna, vince, trionfa,  
» E col proprio suo sangue il vostro salva?

NEALA

» Svelandosi non mai  
» La vita in premio avria,  
» Sempre trafitto egli cader dovria!  
» Io stessa, io stessa, me l'impone il nume,  
» Dargli morte dovrei,  
» Se mel vedessi innanzi agli occhi miei!

IDAMORE

Un d'essi, ahì pur s'aggira  
Fra queste piante!

NEALA *abbracciando Idamore*  
Ah ch'io nol vegga...

IDAMORE

Troppo

Si tenne occulto. A te mostrarsi ei vuole.  
Egli è già presso.

NEALA

*passando all'altro lato d'Idamore, ed afferrando il suo pugnale.*  
Ov'è?.. L'altro tuo ferro  
Meco unito brandisci.  
Feriamo!

IDAMORE *gittandosi a uoi piedi.*  
Ebben - Lo sposo tuo ferisci!

NEALA

*le cade il pugnale, rimane immobile, e senza guardarlo.*  
Ei stesso!!!

IDAMORE

A un culto barbaro  
Il tuo consorte immola!

NEALA

Ah fuggi, e i Numi s'abbiano  
Il sangue di me sola!

IDAMORE

Sangue gli Dei non bramano.

NEALA

Gli Dei non l'han prescritto?

IDAMORE

No - Legge rea, tirannica,  
Ne presta all'uomo il dritto!

NEALA

Vero fu il sogno! Involati...  
Ch'io porti altrove il piè.

IDAMORE

*sorge Idamore, e trattenendola, le prende la mano, e dice*

Parti? E un sol guardo ed ultimo,  
Nemmeno aver da te?  
La mano tua, deh vedi;  
Or che concedi,  
Ch'io stringa al core di te sola amante;  
Non trema, si disserra,  
Manca la terra!  
Non di sanguigne nubi il ciel si covre!  
Nè dal celeste regno  
Voce di sdegno  
A noi parlò!  
Non fulminò!  
Tutta tranquilla e pura,  
Mira, è natura,  
Vè come intorno è cheto ogni palmeto;  
Come financo arride,  
E a me sorride  
L'astro di notte con l'argenteo raggio.  
E tu crudel soltanto  
Condanni al pianto  
Chi t'adoro?  
Te sol' amò?

NEALA

Ahi come a quell'accento,  
Svanire io sento  
L'orror che di sua stirpe avea finora...  
Ahi che lasciarlo oh Dio!  
No. Non poss'io...  
Assai soave in cor scende il suo detto!  
Non più. Di me disponi.  
Che vuoi? Lo imponi  
Sì. Tua sarò  
Con te vivrò.

IDAMORE

Tu? Mia?

NEALA

Tel giuro.

IDAMORE  
Il sei,  
Ove compiuto il rito,  
Che a te mi rende unito,  
Meco fuggir...

NEALA  
Fuggir!..

IDAMORE  
No! puoi?..

NEALA  
Che udii!..

IDAMORE  
Rimanti.  
Io sol...  
(*per andare*).

NEALA  
T'arresta...

IDAMORE  
E spero?

NEALA  
Vincesti!..

IDAMORE  
Oh ciel! Fia vero?  
Lo sposo tuo seguir!..

NEALA  
Ahi come non seguirti,  
Se il cor più mio non è...

IDAMORE  
Ahi quale, nell'udirti  
Contento io provo in me!

A 2  
Sarai tu sempre, o cara/o,  
Il solo mio pensiero;  
Ognor dal tuo volero  
Il mio dipenderà,

E se fra le tue braccia  
Avvien che un giorno io mora,  
Bella la morte ancora  
Allor per me sarà!

IDAMORE  
All'ara andiam mio bene,  
Amor ci annoderà!

NEALA  
Su le deeserte arene  
Amor ci guiderà!

*(Partono)*

- SCENA QUARTA -

*Antichissimo Tempio diruto, e formato nell'incavo d'un monte - Sui massi si scorgono scolpite le stragi de' Paria.*

*Zarete; infine Coro di Sacerdoti.*

ZARETE

Notte, ch'eterna a me parevi, eterna  
A che per me non fosti?..  
A tal ridotto or non sarei, che fuggo  
La luce, e par ch'ella m'insegua ovunque!  
Gente appressar mi parve,  
E forza fu di nuovo uscir dal grembo  
De la foresta, dove attesi indarno  
Il fi... No... Che mai dico!..  
Il traditore! Il mio più fier nemico!..  
Ma dov'io trassi il piede? Ove mi trovo?  
Numi!!! Ahi ben ti ravviso,  
Alla scolpita roccia,  
Ricinto infame di delitti pieno!..  
In dì sacrato a strage d'ogni Paria,  
Mel rammento, di qui con la consorte,  
Solo in fuggir trovai scampo alla morte!..  
Quest'è il terren che bevve  
Per man Sacerdotal sangue innocente!  
Ahi di fatale! Ancor mi sei presente!  
Qui pel figlio una madre gridava -  
Nol ferite! Me sola uccrdete! -  
Là pel padre donzella esclamava -  
Deh salvatelo, e me trafiggete -  
Pel germano la suora moriva;  
Per la sposa il consorte si offriva...  
E spietato il Braman furibondo,  
Sordo al pianto, e col ferro alla mano,  
Di sangue avido e ognor sitibondo,  
Padre, figlio, consorte, germano,  
Sotto l'empio e sacrilego acciar,  
Esultava in vederli spirar!

CORO DI LONTANO

Mai fulgido così  
L'aurato crin dal mar...

ZARETE

Alcun s'inoltra?.. Ah sì...  
Fia d'uopo ognun schivar

*(Zarete si nasconde dietro un masso. In questa andando verso il tempio il coro de' Sacerdoti, e recando la corona per Idamore, e l'onda lustrate dice):*

Mai fulgido così  
L'aurato crin dal mar,  
Nel ricondurre il dì,  
Spiegò l'astro maggior.  
Vogliamo al tempio il piè,  
E voli ad annodar  
Indissolubil fè  
Neala ed Idamor.

*(Si perdono di vista attraversando la Scena).*

ZARETE

Che intesi! Oh Cielo! E v'ha  
Maggior del mio martir?  
Cotanta crudeltà  
Nel figlio scoprir!  
Fra' nemici un Idamor  
Come mai poter gioir!  
E spietato, il genitor  
Obbliare e fin tradir!..  
Questa adunque o figlio ingrato,  
Dopo il corso di tanti anni,  
Spesi in lagrime ed affanni,  
Questa adunque è la mercé?  
Ma se il padre abbandonasti,  
E il rendesti disperato!  
Godi appieno o figlio ingrato,  
Lo vedrai spirarti al piè!  
Il sacro, io varcherò  
Augusto limitar!  
Me Paria svelerò  
Al barbaro Akebar!

- SCENA QUINTA -

*Atrio maestoso, ed ombreggiato di palme. In fondo l'interno del Tempio di Brama cui si ascende per vasta scalinata.*

*Entra tutto l'esercito. E dall'interno del Tempio vengono i Sacerdoti, e le Sacerdotesse.*

CORO

Brama, autor de l'universo,  
Che dal soglio etereo, augusto,  
Dolce speme ispiri al giusto,  
Ai colpevoli terror;  
Sol, che flutti, e prati, e selve,  
Monti, e piani, e valli inostri,  
Quando al mondo sciogli e mostri  
La irradiante chioma d'or;  
Gange, o tu che al guardo umano  
Il tuo nascere nascondi,  
Ed i campi ognor fecondi  
Col fuggente e ricco umor;  
Tutti, o Numi quì scendete,  
E avvincete - In nodi immoti  
I guerrieri, e i Sacerdoti,  
La beltade, ed il valor.

- SCENA SESTA -

*Idamore, e detti.*

Quanto di lieto qui sorride e brilla  
Al guardo mio divien tristo, funebre!  
Invan mi trassi al designato loco  
Il padre ad avvertir, che di me donna  
Appena fusse d'Akebar la figlia,  
Giunto lo avrei!.. Trascorsa l'ora ci vide,  
E chi sa dove incauto il piè rivolse!  
» Ei potria d'un sol detto  
» Offrir de' suoi nemici al ferro il petto!  
» Oh pensier che d'orror m'invadi e ingombri!  
Che non soffre per te, Neala... Oh cielo!  
Eccola - È dessa - Ahi benda nuziale,  
Non sei su quella fronte in tal momento  
Che ferale per me atro ornamento!

- SCENA SETTIMA -

*Akebare con la figlia per mano, seguito da Bramani, e detti.*

AKEBARE

Di profanar tai sacro-sante soglie  
Se ad un Paria venisse il reo talento  
Cada trafitto, e vi rimanga spento.

NEALA

(Io l'ascolto e non spiro!)

IDAMORE

(Io temo - E fremo!)

AKEBARE

Sacersoti, guerrier, popoli, udite:  
Come Brama concesse ad uom Neala,  
Ognuno lo apprese - Io la tribù de l'armi  
Elessi a darle sposo. E in lei prescelsi  
Quei che al trionfo la guidò = Idamore.  
Obbedirmi ei giurò dinanzi al Nume.

*qui vien portata, l'ara da' custodi.*

E 'l serto vincitor mentre sul capo  
Ad imporgli discendo,  
In un consorte a lui la figlia io rendo.

*Idamore, e Neala inginocchiati innanzi all'ara.*

A 2

Da sì caro e dolce istante,  
Che consorte a me tu sei,  
A te sacro i giorni miei,  
A te giuro eterna fe'.

AKEBARE

Dal celeste e divo impero,  
Voi dell'Indo eterni Dei,  
Accogliete i voti miei,  
Che...

- SCENA OTTAVA -

*Empsaele ansante, e detti.*

EMPSAELE

T'arresta...

AKEBARE

Oh Ciel! Perché?

EMPSAELE

Profanato è il rito!.. Un Paria

V'ha fra noi!..

*quadro analogo di sorpresa generale.*

TUTTI

Gran Dio! Che orrore!

NEALA

(Idamore!)

IDAMORE

(Il genitore!)

AKEBARE

Dov'è mai?..

EMPSAELE

Sul limitar...

AKEBARE

L'uccidete...

EMPSAELE

È già qui tratto

Dà custodi...

- SCENA ULTIMA -

*Zarete tratto dal popolo, e detti.*

TUTTI  
Oh vista! Moia!

NEALA  
(Lo straniero!)

IDAMORE  
(Oh suol m'ingoa!)

TUTTI  
Non s'indugi al trucidar!  
Morte...

ZARETE (*subito*)  
Morte vogl'io  
Mi è d'uopo. Non la temo. Io la desio.  
Ma tu, sommo Bramano,  
Che in tanto errore avvolgi il core umano,  
In che diverso sei  
Dai Paria che tu vuoi proscritti, e rei?  
Forse non abbiam noi  
Un sangue ne le vene al par di voi?  
O pur vedesti mai  
Oscurarsi per noi del Sole i rai?  
Od arretrarsi il flutto,  
E su la pianta inaridirsi il frutto?  
Sei polve qual son' io -  
Tutti siam prole d'uno stesso Dio;  
E s'eguale n'è il merito,  
E 'l Sacerdote e 'l figlio del deserto,  
Là nell'asilo eterno  
Eguale ognun sarà!  
E tutti al sen paterno  
Il Nume accoglierà!

AKEBARE  
(E un Dio gli porge ascolto!)

CORO  
(Nè crolla il tempio, e vi riman sepolto!  
Non sorge orrenda face,

Che spenga e incenerisca il labbro audace!  
Maligno spirto è in lui,  
Ma in breve scenderà ne' regni bui!  
Sotto il più fier tormento  
La spoglia sua cadrà!  
E sparsa in brani, il vento  
Gli avanzi spergerà.

NEALA (*guardando Idamore*)  
(Ei trema! Impallidisce!)  
A lui parlar vorria - Ma non ardisce!  
Ai forse il conosca!  
E se quegli lo svela? Ahi quale idea!  
Vittima ei pur cadria!  
E di Neala, oh Cielo, allor che fia!  
Ah sì - Quel ferro istesso,  
Che a me lo involerà,  
Vibrando ov'egli è impresso,  
Unirmi a lui saprà).

IDAMORE  
(La sua morte è sicura!  
Qual tumulto in me desta amor, natura!  
Deh mi consiglia, oh Cielo,  
Parlo? Taccio? Mi scopro? O ancor mi celo?  
In così rio periglio,  
Difesa può negare al padre un figlio?  
Ahi che nel mentre il core  
Frenarsi più non sa!  
Pur mi rammenta amore  
Aver di lei pietà!)

IDAMORE  
*apprensandosi a Neala, e di soppiatto indicando Zarete*  
(Salvalo).

AKEBARE (*a Zarete*)  
Scellerato!

NEALA (*a Idamore*)  
(Tu lo conosci?)

IDAMORE  
(Assai)

ZARETE (*guardando Idamore*)  
(Fugge il mio guardo! Ingrato!)

AKEBARE (*alle guardie*)  
Quell'empio pera ormai!

NEALA (*gettandosi subito ai piedi di Akebare*)  
Deh... un... folle... ardir perdona...  
Trionfi... in... te:.. pietà...

AKEBARE  
Ed osi?.. Oh quale orrore!  
Tu d'implorar?..

ZARETE (*alle guardie*)  
Ferite!..

IDAMORE (*alle stesse*)  
Fermate!..

AKEBARE  
E tu... Idamore!  
Olà - Me solo udite.  
Svenate!

IDAMORE  
(*facendosi scudo a Zarete, e gettando il ferro a piedi delle guardie*)  
Ebben - Svenate  
Col padre il figlio...

TUTTI  
Ah!!!

IDAMORE  
Ma un sangue ch'io versai...  
La patria per salvar  
Pietade...

AKEBARE  
Un Paria mai  
Non può pietà sperar...  
Gli Dei v'han maladetti!

TUTTI  
Ahi mi si gela il cor!  
(A quei profani aspetti)

(A quei tremendi detti)  
Io manco! Ah! quale orror!

AKEBARE

De la cittade tratti fuor le porte  
S'abbiano atroce abbominevol morte!

*(Nel mentre Idamore e Zarete sono per esser condotti fuori del Tempio,  
Neala cerca unirsi al suo consorte, ma vien trattenuta da Akebare. Intanto).*

ZARETE, IDAMORE

La sorte di noi miseri,  
Le stragi e tanti orrori,  
Ai tardi e colti posteri  
Il tempo additerà!  
E legge così barbara,  
Scudo degli oppressori,  
Distrugeranno i popoli  
De le future età.

NEALA

La benda ch'io mi lacero,  
E premo nel terreno,  
A tutti fia memoria,  
D'amore e fedeltà!  
E sciolto il crine, e pallida,  
Volando a morte in seno;  
La tomba a lui serbandomi  
Il nodo eternerà.

AKEBARE

Morrai tu ancora, o perfida,  
Se spegnere non sai  
L'amor che per un Paria  
È colpa ed empietà!  
E fra l'eternie tenebre  
Il fallo piangerai,  
Fuggir vorrai dai reprobì,  
Ma tardi allor sarà!

ZARETE

Sommo Braman v'è un Dio!  
Paventa! A morte io vo!

IDAMORE

Parto, o Neala, addio  
Mai più ti rivedrò!

NEALA

Teco bell'idol mio,  
In breve io pur sarò!

AKEBARE

(Regno! L'impero è mio!  
Di più bramar non so!)

TUTTI

Giorno sì fiero e rio  
Su l'Indo mai spuntò!

*Fine del Melo-Dramma*



**Arti Grafiche Faenza**  
Marzo 2001

