

## Il "Paria" di Donizetti e il suo musicale messaggio di tolleranza

Mentre certi grandi teatri d'opera dimenticano di allestire capolavori come *Anna Bolena*, *Belisario*, *Poliuto* o *Pia de' Tolomei*, accade che di Gaetano Donizetti l'Associazione "Faenza lirica" e il Teatro "Angelo Masini" di Faenza (Italia, Romagna, sulla via Emilia da Bologna all'Adriatico e non lontano da Forlì) abbia avuto l'idea di programmare addirittura *Il paria*, lavoro andato in scena al S. Carlo di Napoli il 12 gennaio del 1829 e presto dimenticato, senza dubbio anche perché superato dall'imminente maturità di *Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia* e così via (8 aprile 2001, in forma di concerto). Ma l'opera, composta da un Donizetti attivo da una decina d'anni abbondante e ormai più che trentenne, non ha molto del modello rossiniano e della convenzione rossiniana allora dilagante. "Eravamo tutti rossinisti", ebbe a scrivere Pacini, e aveva molta, non esclusiva ragione per scriverlo. "Non darei un pezzo del *Paria* per tutto *Il castello di Kenilworth*" scrisse invece Donizetti, e sul piano della drammaturgia aveva piena ragione di crederlo. Fiero del trionfo dell'*Esule di Roma* e della novità di un finale primo in forma di terzetto, il maestro aveva anche deciso che nel giro di un anno avrebbe composto un finale primo in forma di quartetto e risolto un finale ultimo con una scena di morte a modo suo. Non del tutto aderente al progetto, *Il paria* avrebbe chiuso il primo atto con un duetto, avrebbe trasportato il quartetto al finale secondo (e ultimo) e avrebbe mandato a morte, a una morte tristissima ben tre personaggi. *Il pirata* di Bellini, *il Maometto II* e *l'Otello* di Rossini, pochissime altre opere serie del primo Ottocento avevano avuto il coraggio di finire malamente; ma già negli anni Trenta il finale funesto era diventato regolare, con l'ineffabile eccezione dei *Puritani*, e di questa regolarità poi assolutamente verdiana Donizetti doveva essere il protagonista più assiduo, proprio a cominciare dal *Paria* (o dalla precedente *Gabriella di Vergy*, composta ma non rappresentata).

Domenico Gilardoni trasse il libretto da una tragedia di Casimir Delavigne del 1921, *Le paria*, ma certo con la mediazione dell'omonimo libretto che Gaetano Rossi aveva scritto per Michele Carafa (Venezia, 1825-26) nonché di un ballo omonimo di Salvatore Taglioni (Milano, 1827). Delavigne aveva messo in scena la vicenda di un Paria, un giovane indiano appartenente alla casta più bassa e ritenuta infame, che invece era salito a massimi ranghi della gloria, donde doveva essere sbalzato dalla protervia della casta dei Bramani: uomo di fede bonapartista, in quella storia di ascesa e caduta lo scrittore francese aveva forse voluto lasciar intravedere la forza e la bellezza dell'avventura napoleonica, in tanto più in quanto la rappresentazione all'Odéon seguì di pochi mesi la lontana morte dell'ex-imperatore dei francesi. Rossi era stato molto aderente alla tragedia, comprendendo il personaggio di un portoghese amico di Idamore, facendo suicidare Idamore (fuori scena), concedendo la sopravvivenza a Zarete e a una nuova figlia come Neala, in genere riflettendo tutto l'intreccio nel corso di tre atti. Ma Gilardoni, che altrove fu librettista prolisso (e fin troppo amico dei puntini di sospensione, come sa il Murena dell'*Esule di Roma*), qui si impegnò a fondo e concentrò la storia in due atti, finendo con la condanna di Idamore, Zarete e Neala senz'appello, senza ulteriore possibilità (di imprigionamento, di giustificazione, di abiura, almeno di morte bellamente cantata). E se Carafa, obbediente alle regole classiche, ai quattro personaggi principali aveva dato le solite voci rossiniane di contralto (Idamore), soprano (Neala), tenore (Zarete, con aria

finale per quel signore della scena che era Domenico Donzelli) e basso (Akebare), Donizetti fu moderno, romantico, degno compagno di Bellini e di Verdi: la passione sopranile poteva restare a Neala, lo squillo tenorile doveva passare a Idamore, lo spessore del basso doveva estendersi e anzi accentuarsi su Zarete, e il decoro contraltile poteva ormai venir meno. In più, il poeta e il maestro seppero sfruttare ampiamente il nucleo umanitario, democratico, post-rivoluzionario della vicenda, conferendo al testo un significato drammatico molto originale; e riuscirono a costruire un'opera schietta, essenziale, unitaria, diritta e anzi precipitosa verso il finale funesto.

Dunque breve (un atto di sette e un atto di otto scene), ispirato all'unità di tempo (da un'alba all'alba successiva) e di luogo (davanti e dentro al tempio di Brama), *Il paria* è alquanto vario, mobile e sfumato nelle scene recitative di raccordo, ma in fondo consta appena di un preludio, un'introduzione solistico-corale, una cavatina per soprano, una cavatina per basso, una cavatina per tenore, un duetto per tenore e basso (come finale primo), un duetto per soprano e tenore, una cavatina per basso, un coro e un quartetto finale (con due bassi). La forma dei numeri è bipartita, e solo i duetti, al solito, sono tripartiti. Nei particolari, sono da notare l'aria di Neala che è il racconto di un sogno raccapricciante, la prima aria di Zarete che ha come cantabile una preghiera, quella di Idamore che comprende anche un bel preludio e un recitativo fornito di patetico arioso, la seconda di Zarete che nel tempo di mezzo inserisce un coro interno; un coro interno divide anche il duetto di Idamore e Zarete, e tripartito è anche il lungo quartetto finale. Il quale segue un ampio coro in Do magg., comincia come terzetto per soprano e tenore (cantanti "Da sì caro e dolce istante" sulla melodia che sarà di Eleonora nel primo duetto di *Torquato Tasso*) con intervento successivo del basso Akebare, si sofferma su varie occasioni recitative, si leva al vertice dell'eloquenza drammatica e musicale allorché Zarete difende coraggiosamente i poveri Paria (come lui e il figlio), finisce con tanta rapidità quanto stringente cabalettismo sulle parole "La sorte di noi miseri" (sulla melodia della stretta del finale secondo di *Torquato Tasso*). Un'altra, magnifica scena di accorata protesta di tolleranza civile e religiosa è quella che sta in mezzo al duetto d'amore, per la voce accorata di Idamore alle parole "La mano tua, deh vedi". Siccome nel melodramma, tuttavia, non c'è propaganda che si regga senza l'appoggio di una musica adeguata, ecco che a tali istanze Donizetti reagisce da par suo, con la sua musica schietta e ispirata: sono le energiche cabalette "Ah che un raggio di speranza" e "Fin dove sorgono", gli squisiti cantabili "Lontano, più l'amai" e "Qui pel figlio una madre gridava", i preludi alla cavatina di Neala e all'aria di Zarete poi passati in due scene di *Anna Bolena*, i cori giammai esornativi e i recitativi lunghi, articolati, ragionevoli. E' un'autentica tragedia lirica, questo *Paria*, dimenticata forse anche perché parodiata da Donizetti stesso in partiture ulteriori, dalla *Romanzessa* fino al *Duca d'Alba*, e certo anche perché poi eclissata dalle vicende più teatrali, sentimentali, domestiche e dalle musiche più belle e vivaci di *Lucrezia Borgia* e *Maria di Rohan*; ma degnissima di sopravvivere nel difficile interregno fra la superba *Semiramide* di Rossini e la superiore *Norma* di Bellini. E del tutto meritevole di rinascere ora, 172 anni dopo la sua nascita oscura: se poi il concerto faentino diventasse messinscena, grazie a qualche teatro di buona volontà, e la messinscena circolasse in un qualche manipolo di teatri di volontà ottima, allora il centenario verdiano-belliniano avrebbe un motivo in più per darsi vanto, risparmiando dalla morte un *Paria* interessante e valente come questo.

Piero Mioli