

Poliuto, o del fanatismo

«Ce sujet plaît d'autant plus à Donizetti»

Michele Girardi

Considérons le martyr de saint Polyecte. Le condamnation pour sa religion seule? Il va dans le temple, où l'on rend aux dieux des actions de grâces pour la victoire de l'empereur Décus; il y insulte les sacrificateurs, il renverse et brise les autels et les statues: quel est le pays au monde où l'on pardonnerait un pareil attentat?

VOLTAIRE, *Traité sur la Tolérance*, IX, *Des Martyrs*.

Per inquadrare *Poliuto* nel quadro della produzione operistica di Gaetano Donizetti è necessario uscire dai canoni stretti dell'opera italiana del tempo, e dalla gamma di soggetti romantici che furoreggiava, con rare eccezioni, nelle platee degli anni Trenta dell'Ottocento. L'opera fu concepita per il San Carlo di Napoli, dove il compositore aveva conosciuto la vera gloria, insieme al librettista Salvatore Cammarano, con *Lucia di Lammermoor* (1835), ma la destinazione più adatta a quell'argomento, che chiamava in causa con forza l'elemento religioso e, per di più, non tacendo sulla sua componente fanatica, doveva essere la Salle de la Rue Le Peletier a Parigi, sede del Théâtre de l'Opéra et Académie Royale de Musique. Su quel palcoscenico l'opera giunse, in effetti, nel 1840 col titolo *Les martyrs*, il libretto rielaborato da Eugène Scribe e diversi aggiustamenti nella musica, mentre *Poliuto* approdò al San Carlo il 30 novembre 1848, dopo la morte del compositore e, soprattutto, dopo che la rivoluzione in quello stesso anno aveva indotto Ferdinando II a promulgare una costituzione (il 29 gennaio). Un divieto che nel 1838 era stato significativamente formulato dal monarca stesso in questi termini: «i fasti dei martiri si venerano nella Chiesa, e non si

pongono sulle scene».¹ Già, ma di quali «fasti» si tratta? Sia lecito, con Voltaire, nutrire almeno qualche dubbio legittimo.

1. Un *grand-opéra in pectore*.

Basterebbe scorrere la partitura di *Poliuto* per rendersi conto che Donizetti la scrisse con la prospettiva di riadattarla per le scene francesi ma, se ciò non bastasse, ulteriori conferme vengono dalla scelta del compositore che, dopo aver ricevuto nel maggio del 1838 un contratto che lo impegnava con Parigi per un'opera nuova, diede la preferenza per Napoli alla *tragédie chrétienne* di Pierre Corneille *Polyeucte martyr* (1642), ben consapevole che gli strali della censura borbonica non avrebbero tardato a manifestarsi, come accadde di lì a poco (agosto 1838). In un primo tempo Donizetti, oltre a valutare altre possibilità, aveva pensato di rimettere a nuovo *Gemma di Vergy*, ma ben presto si era reso conto come fosse di gran lunga preferibile dedicarsi a un soggetto che, con poca fatica, avrebbe potuto rielaborare per il gusto transalpino. Egli aveva già conosciuto il sistema produttivo francese in occasione della prima di *Marin Faliero* al Théâtre des Italiens il 12 marzo 1835,² ma il rapporto più autentico col *grand-opéra* nacque dalla conoscenza a Venezia di Adolphe Nourrit, incontrato durante le recite di *Maria de Rudenz* al Teatro La Fenice nel gennaio 1838, e dalla loro successiva frequentazione a Napoli. Il grande tenore, invitato dal compositore nella capitale del regno delle due Sicilie, piazza europea di enorme importanza allora, sperava di ricominciare una carriera oscurata dall'avvento del nuovo stile di Duprez a Parigi, con gli estremi acuti emessi 'di petto', e non più secondo l'antico metodo del falsettone.³

A quanto si ricava dalla lettura dell'epistolario del cantante, l'idea di trarre un'opera dal *Polyeucte* di Corneille, da affidare alle abili cure di Cammarano, venne proprio da un suggerimento di Nourrit, e si trovò a combaciare con le aspirazioni di Donizetti, che in una lettera del 21 maggio 1837 aveva raccomandato a Duprez *l'Assedio di Calais*, anch'essa scritta per il San Carlo nel 1836, come «la più studiata, la più confacente al gusto francese e, come tale, cre-

¹ GAETANO DONIZETTI, *Poliuto*, edizione critica a cura di William Ashbrook e Roger Parker (partitura d'orchestra), Milano, Ricordi-Fondazione Donizetti, 2000, p. XIV; su questa fonte è stata condotta l'analisi musicale dell'opera.

² Donizetti giunse nella capitale francese in tempo per assistere alla prima assoluta de *I puritani* di Bellini (25 gennaio 1835), ma ripartì subito dopo il debutto del *Faliero* alla volta di Napoli per riprendere la direzione dei Reali Teatri e l'insegnamento al Conservatorio. Mentre egli partecipò con gioia al successo del collega, Bellini, dopo la tiepida accoglienza tributata al *Faliero*, non perse l'occasione per dimostrare il suo compiacimento perché il suo primato a Parigi non era stato scalfito.

³ La questione di quale emissione si valesse il tenore francese presenta lati controversi: molti dei lavori per Nourrit parrebbero scritti per una voce che saliva con pienezza all'acuto, dovendo reggere orchestrazioni piuttosto pesanti, tali da coprire suoni di volume minore, come quelli emessi con la tecnica del falsettone.

duta da tutti scritta per *Parigi*».⁴ Ma non bastava la volontà per conquistare nuova fama e gloria nella capitale francese (né erano sufficienti le sole esperienze artistiche del compositore), ed è in questa fase che Nourrit giocò un ruolo molto importante. Gioverà rammentare la storia infelice di questo coltissimo tenore (all'occasione anche autore di libretti e scenari), e la crisi profonda che stava attraversando proprio in quegli anni. Egli era stato il tramite di tutte le creazioni più prestigiose del *grand-opéra*, sia nella fase dell'affermazione – Masaniello nella *Muette de Portici* (1828), Arnold nel *Guillaume Tell* (1829) – sia in quella del consolidamento dovuto alla coppia Scribe-Meyerbeer – fu il primo interprete di *Robert le Diable* nel 1831, ma soprattutto di Raul de Nangis negli *Huguenots*, nel 1836 –, con l'intermezzo, potentissimo, di Eléazar nella *Juive* (1835) di Halévy. Scorrendo questo breve elenco emerge il fascino esercitato sugli autori dalla sua predilizione per ruoli dotati di grande spessore psicologico, in cui s'imponesse l'aspetto 'politico' del carattere di un personaggio, tutti elementi in grado di esaltarne le doti di attore, unanimemente riconosciute. Si rammenti come la sua sensibilità drammaturgica lo spingesse a chiedere ai compositori soluzioni più intense: in occasione della *Juive*, egli suggerì a Halévy i tratti salienti della scena-madre solistica nell'atto quarto (oltre che i versi dell'aria, «Rachel, quand du Seigneur»), per il ruolo di padre ebreo perseguitato a causa di motivi religiosi, dunque lontano dal profilo tradizionale di un eroe tenorile, un ruolo che egli stesso aveva reclamato per sé; e non furono meno importanti le sue osservazioni rivolte a Meyerbeer, a proposito del duetto d'amore nell'atto quarto degli *Huguenots*, che indussero il compositore a sostanziali cambiamenti.

2. «Infiamma quest'alma»

Un *fil rouge* lega le opere interpretate a Parigi da Nourrit al nascente *Poliuto*. Per ognuna di esse, a eccezione del solo *Guillaume Tell*, lo sfondo religioso (fra i *topoi* teatrali di Scribe) riveste un'importanza predominante. La morte degli eroi in difesa della propria fede minacciata, come avviene negli *Huguenots* (e poi nel *Prophète*), non viene determinata dall'odio di uno specifico rivale, bensì da un gruppo di individui schierati contro di loro, che fanno parte di un vero e proprio sistema antagonista. In questo contesto è molto importante attribuire un'identità musicale agli schieramenti contrapposti, e Meyerbeer risolse il problema negli *Huguenots* utilizzando all'inizio dell'*Ouverture*, per poi richiamarla nei momenti chiave dell'opera (fino al massacro finale), la melodia di uno fra i più celebri corali protestanti, *Ein feste Burg ist unser Gott* – un canto che, come afferma lo stesso Marcel, i protestanti intonano nel momento del pericolo.

Donizetti applicò un'analoga strategia nel *Poliuto*. In quattro punti della partitura impiegò un breve inno corale che identifica pienamente i cristiani come

⁴ «Studi donizettiani 1», 35, 1962, p. 40.

correligionari.⁵ Essa compare per la prima volta nella scena di Paolina, n. 2 dell'atto primo, intonata all'interno della caverna dove si svolge il rito dal neòfita Poliuto – come Marcel negli *Huguenots* di Meyerbeer («Récitatif et Choral» n. 3, «Seigneur, rempart et seul soutien»). Nell'ampio scorcio questa musica viene connotata con forza sia dai versi, sia dalla situazione scenica, focalizzata sul conversione di Poliuto al cristianesimo, che Cammarano addita come evento centrale dell'esposizione, intitolando l'atto primo *Il battesimo*. Fra i motivi per passare alla nuova fede affiora tuttavia anche il tentativo di trovare un nuovo equilibrio interiore da parte del protagonista. Egli infatti vive il credo che *infiamma quest'anima* come antidoto al clima di sospetti e gelosie ch'è sopravvenuto nel suo matrimonio (aria: «D'un'alma troppo fervida / tempra, buon Dio, gli affetti...»). La conversione, dunque, è quantomeno incrinata da una patina di fanatismo che pervade l'eroe, come una sorta di «dubbio ipercompensato», per dirla con Carl Gustav Jung.

Paolina s'avvicina alla caverna poco dopo l'inizio del rito e incontra Nearco, tenore confidente del protagonista (un ruolo analogo a quello di Flavio in *Norma*) e figura di maggior spicco tra i cristiani, che guida con esaltazione accesa. La donna ha seguito il marito, temendo che abbia abbracciato la nuova fede, nella quale vede un pericolo soprattutto per la sicurezza del suo matrimonio, poiché paventa che egli le venga strappato. Immediatamente Nearco traccia un quadro delle minacce che incombono sui nuovi cristiani, prima di raggiungere i suoi compagni all'interno:

Una recente legge non più d'esilio,
ma di pronta morte
i neofiti coglie!

Sola in scena, Paolina, nell'udire la musica proveniente dallo speco, col canto tenorile in primo piano, viene colta da un sentimento arcano di pace, e si commuove. Ma la banda, chiamata a numerosi effetti di musica in scena nel corso dell'opera (aumentando il tasso di spettacolarità dell'azione, soluzione assai gradita in Francia) annuncia con sfarzo l'imminente arrivo del nuovo proconsole, persecutore implacabile dei cristiani in nome dell'Imperatore Decio. Quando la donna apprende che il condottiero è Severo (il baritono, qui antagonista nobile, e non *vilain*), con cui era fidanzata prima del matrimonio (e

⁵ In occasione del rifacimento del *Poliuto* nei *Martyrs* Donizetti scrisse una «Ouverture avec chœurs», in cui anticipò la melodia dell'inno in questione, facendola intonare al coro di cristiani dietro le quinte («O Dio tutelare», *Larghetto*). A questo coro-emblema accenna Nourrit in una lettera alla moglie del 15 maggio 1838: «Donizetti ha già scritto l'introduzione e mi ha fatto provare la preghiera, che dovrò cantare al momento della conversione alla religione cristiana» Siccome poche righe prima aveva definito *Poliuto* «la nostra opera» è lecito dedurne come la relazione fra le varie riprese di quel motivo potesse essere suggerita dal tenore in persona. (WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti and his Operas*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; trad. it.: *Donizetti. La vita*, vol. I, Torino, EDT, 1986, p. 119).

creduto morto), stacca una cabaletta trascinate in Fa maggiore («Perché di stolto giubilo / mi balzi, o cor, nel petto?»), mentre i correligionari, immersi nell'esaltazione, inneggiano al martirio («Sfidar saprem la morte / eterno Dio per te!»).

Fin da questo inizio, dunque, Donizetti e Cammarano si rivelano abili nell'articolare in modo stringente l'intreccio, mescolando l'amor sacro e quello profano, in modo che non prevalga un punto di vista univoco: che cosa motiva realmente la scelta di Poliuto di farsi cristiano, un convincimento reale, oppure la possibilità di ricevere un conforto pietoso alle miserie della sua vita coniugale? E fino a che punto il fanatismo dà impulso alle sue azioni?

3. Una strategia di reminiscenze

Vale la pena di rileggere la drammaturgia musicale del *Poliuto* seguendo la traccia lasciata dalle tre riprese dell'enunciato corale nell'arco dell'intera trama, visto che esso rivestirà un ruolo importante sia in un episodio chiave della vicenda, sia nello scioglimento dell'intreccio, poco prima della catastrofe. Il richiamo successivo è in forma di reminiscenza strumentale, e non serve solamente a tener viva la memoria dell'ascoltatore, ma interagisce in modo determinante con altri elementi musicali e drammatici nello sviluppo dell'azione, creando associazioni semantiche importanti per la ricezione dell'aspetto 'politico' dell'intera opera.

Il coro viene intonato nuovamente poco dopo l'inizio del Finale secondo n. 6, dal clarinetto e dai fagotti (in Sol bemolle maggiore, bb. 103-106): lo udiamo per quattro battute sole, ma l'unione fra la musica e la situazione scenica è tra le più pregnanti. Nearco è stato arrestato e viene condotto in catene di fronte a Callistene (basso), gran sacerdote di Giove: lo introduce la reminiscenza del coro, quasi sventolasse nello spazio il vessillo sonoro della fede, e prepara il suo fermo rifiuto di rivelare, a prezzo di qualsiasi tortura, il nome del nuovo battezzato (e anche in questo caso Cammarano mette in rilievo questo dato, intitolando *Il neofito* l'atto secondo).

Questa reminiscenza, nonostante la sua brevità, è importante perché avvia, nel segno della complicità nella fede cristiana, la lunga e complessa scena in cui Poliuto farà irruzione nel tempio, all'insegna del *coup de théâtre*, che rafforza ulteriormente la dimensione spettacolare dell'opera ed è anch'esso elemento adattissimo al *grand-opéra*. Nel dramma di Corneille (III.1) ciò che accade fra le sacre mura viene narrato a Pauline dalla sua confidente Stratonice, mentre nella tragedia lirica il protagonista entra veemente sul palco per salvare l'amico Nearco, e da vero eroe si rivela agli occhi di tutti come quel neofita di cui si cerca l'identità, assumendo le proprie responsabilità di fronte alla comunità, e perseguendo un *topos* del sacrificio che trova numerosi antecedenti nel melodramma romantico.

Alla vista della moglie e del rivale Severo, rinasce la gelosia di Poliuto, costretto ad ammetterla nel grande pezzo concertato in Re maggiore che riunisce solisti e coro:

Dell'iniqua, del protervo,
no, la vista io non sostengo!
Dio, proteggi l'umil servo ...
A morir per te qui vengo,
ma gli affetti della terra
sorgon feri a nuova guerra!
Quel ardore che il sen m'infiamma
tutto ardore del ciel non è!

Ma quando la moglie, mossa unicamente dal desiderio di salvare il marito, si rivolge prima al padre, Felice, che ne sdegna la supplica, poi a Severo, la rabbia di Poliuto esplode nel «Tempo di mezzo» del Finale (*Allegro*):

Sciolgo, esecro il nodo infame
onde un giorno a te m'ha stretto,
questo dio bugiardo, infame ...

A questo punto il protagonista, seguendo il modello storico stigmatizzato da Voltaire, sorge con impeto a rovesciare l'altare di Giove, causando lo sdegno dei convenuti («Alle fiere il reo, l'audace»). Anche se Cammarano e Donizetti motivano il gesto violento con la prevalenza degli affetti terrestri (l'atto di sottomissione di Paolina all'antico amante), la loro scelta non è certo priva di conseguenze per la sfera religiosa, dunque le preoccupazioni della censura non erano del tutto campate in aria. Si rileggano le considerazioni di Voltaire sul martirio di San Poliuto qui apposte in glossa, e vi si aggiunga la sua opinione sul fanatismo, espressa all'inizio della voce apposita del *Dictionnaire philosophique*:

C'est l'effet d'une fausse conscience qui asservit la religion aux caprices de l'imagination et aux dérèglements des passions.

Non è difficile constatare come il gesto d'esaltazione posto al centro di questo scorcio rifletta nella sostanza la definizione del filosofo francese. Nel malintendere l'atteggiamento della moglie, scambiando il suo amore e la sua devozione autentica per tradimento, Poliuto cede alla sregolatezza delle proprie passioni e si nega alla ragione.⁶

⁶ La Paolina di Cammarano e Donizetti sembra quasi rispettare il senso del dovere, prevalente anche sulla passione carnale, che domina la Pauline di Corneille: «PAULINE. Je l'aimerois encor, quand il m'auroit trahie; / et si de tant d' amour tu peux être ébahie, / apprends que mon devoir ne dépend point du sien: / qu'il y manque, s'il veut; je dois faire le mien. / Quoi? S'il aimoit

Il messaggio, per il tempo e per il luogo (la Napoli borbonica), sarebbe stato davvero fra i più coraggiosi, ma non avrebbe certo sfigurato nella patria di Voltaire.

4. «Il suon dell'arpe angeliche»

L'atto terzo è intitolato *Il martirio*, l'evento che realizza, negli schemi drammatici, la catastrofe posta a sigillo dell'opera. La penultima ripresa dell'inno coincide col preludio in Do maggiore all'amplissimo finale ambientato nella prigione del circo (n. 8 della partitura), che accompagna un'immagine scenica significativa: mentre i legni, seguiti dai corni e poi dall'orchestra, rammentano la sua conversione, Poliuto, immerso nel sonno, pronuncia due parole eloquenti («Donna! Malvagio!»). Stavolta la musica dell'inno si distende a lungo (33 battute), mentre udiamo il protagonista che, destatosi, descrive la «Vision gradita» del sogno in un breve e toccante arioso («Bella, e di sol vestita»). Il significato di questi richiami incrociati è complesso: Poliuto identifica la pace con l'inno, ch'è al tempo stesso presagio di morte (si oda il lugubre pedale ostinato del timpano screziare una serenità solo apparente), e la moglie appare nuda nei suoi pensieri («di sol vestita») in segno di purezza – addirittura, in una raffinata comparazione metaforica: «qual puro, incesto degli altari, / al ciel salia la sposa».

Tuttavia il consorte scaccia da sé ogni miraggio, ed è la moglie che riguadagna sul campo fiducia e amore. Persuasa dalla forza trascendente della fede (ricordiamo che è stata la prima a udire l'inno del neofita Poliuto), Paolina accetta gli strazi del martirio, pur di dividerli col suo uomo. Giunti al culmine dell'esaltazione i due si lanciano in una cabaletta in Mi maggiore di grande effetto, i cui versi dipingono un'estasi che li congiunge in un unico afflato, a coronare un costante crescendo drammatico ch'è caratteristica precipua dell'intera opera:

Ah! Il suon dell'arpe angeliche
intorno a me già sento!
La luce veggo splendere
di cento soli e cento!
Di me non ho che l'anima!
Già son del nume al piè!

Qui l'amore terreno si trasfigura nel supplizio, e i versi chiamano in causa l'arpa, che prontamente risponde alle loro voci, come metafora sonora di un'ascesi mistica.

L'arpeggio ostinato proietta entrambi verso la scena ultima: si aprono le porte lasciando intravedere l'anfiteatro colmo di spettatori ed entra Severo, seguito da

ailleurs, serois-je dispensée / à suivre, à son exemple, une ardeur insensée? / Quelque chrétien qu'il soit, je n'en ai point d'horreur; / je chéris sa personne, et je hais son erreur».

Callistene alla testa dei sacerdoti e dalle guardie; qui esplode l'ennesimo *coup de théâtre* con la rivelazione della conversione di Paolina, e vani sono gli appelli di Severo a ritrattarla. Ma Donizetti ha in serbo un'altra grande sorpresa, e nel momento in cui tutto sta per compiersi sorge ancora una musica in scena: tromboni sul palco simulano gli squilli di richiamo nell'arena, perché abbia inizio il macabro spettacolo, le guardie circondano la coppia, ma a esse si contrappone l'ultima ripresa dell'inno, tornato al Do maggiore della prima comparsa, e poco prima ribadito nel preludio, ma soprattutto intonato dalle voci dei correligionari («Signore, a te sia gloria! / Lieti moriam per te!»). La musica proveniente dalle prigioni dà agli sposi *in mortem* la forza per affrontare la prova estrema, che in un'ulteriore crescendo riprendono, con grande effetto, la cabaletta del duetto («Il suon dell'arpe angeliche»), a cui si contrappuntano le minacce dei sacerdoti e le voci dall'arena. Il quadro scenico, con la massa impegnata da fuori per riservare la scena ai protagonisti, ha tratti davvero grandiosi, quali di rado si potevano cogliere nell'opera italiana del tempo, mentre ben più frequenti erano simili crescendo musicali nella staticità visiva in Francia, abituata alla tecnica del *tableau* (vasto affresco per soli e coro).

Il parallelismo tra *Poliuto* e *Huguenots*, che abbiamo tenuto come motivo di fondo di queste riflessioni, non si esaurisce nello sfondo religioso e nell'adozione di un corale come emblema musicale. L'amore contrastato fra persone di diversa religione, classica *mésaillance*, domina le relazioni tra i protagonisti delle due opere: il protestante Raul de Nangis e la cattolica Valentine de Saint-Bris, il cristiano Poliuto e la pagana Paolina.

In entrambi i casi i padri dell'eroina hanno un ruolo analogo. Nel *Poliuto* la scena si svolge nel carcere, e Severo tenta invano di convincere Paolina a rinunciare alla fede cristiana abbracciata da qualche istante, facendo appello allo strazio del padre. Anche Valentine di Saint-Bris tenta di salvare dal martirio Raul de Nangis cercando di convertirlo al cattolicesimo, ma di fronte al suo fermo convincimento abbraccia la religione protestante. E anche in quest'occasione s'ode il corale-emblema di Lutero provenire dal tempio, intonato con effetto dalle voci femminili in Sol bemolle maggiore. Così, nella scena conclusiva, il Conte di Saint-Bris alla testa di un gruppo di archibugieri durante la notte di San Bartolomeo non riconosce la figlia e dà l'ordine d'ucciderla.

5. Fortuna postuma del *Poliuto*

Soffermarsi sulla convergenza di alcuni schemi drammatici fra *Les Huguenots* e *Poliuto* era necessario per chiarire come al di là degli aggiustamenti che Donizetti sapeva necessari per lo stile parigino, dai versi alle situazioni dello spettacolo – e una lettera dell'8 aprile 1839 in cui li descrive minutamente al Maestro Mayr lo

prova ampiamente⁷ –, egli si recò per conquistare la capitale francese con una partitura in mano che era già in gran parte confacente allo scopo.

Nell'adattare il *Poliuto* Eugène Scribe, principe dei librettisti francesi, conservò i nodi dell'originale, eliminando i tratti più melodrammatici del soggetto, come il tema della gelosia del tenore, che dà origine a una malinconica aria in Fa minore del protagonista («Fu macchiato l'onor mio», II.3, n. 5) che è una delle gemme della ricchissima e ispirata partitura napoletana. Ma Donizetti sapeva che sarebbe stato un delitto perdere un brano tanto riuscito, e utilizzò il bellissimo spunto per il momento in cui Pauline, all'inizio dell'atto quarto, si prostra davanti a Sévère implorando clemenza. È una scelta toccante e impeccabile, come tante altre decisioni prese dal bergamasco, drammaturgo fra i maggiori di ogni tempo.

Nell'utilizzo spettacolare dei contrasti religiosi, è certo indifferente il problema della fede praticata, senza pretesa di coerenza ideologica,⁸ che invece si affaccia per un istante nei versi anticlericali che Cammarano mette in bocca al Gran Sacerdote Callistene all'inizio dell'atto terzo (n. 7), lasciando intravedere un paesaggio verdiano:

Alimento alla fiamma si porga
tal che incendio vorace ne sorga
Il poter degli altari che langue
col terrore afforziamo, col sangue:
ed agli occhi del mondo insensato
l'util nostro util sembri del Ciel.

Non c'è dubbio alcuno che dichiarazioni come questa identifichino lo schieramento dei personaggi negativi, tuttavia nemmeno chi si precipita in un tempio dove si prega agisce per il bene, ma, come ha rilevato Voltaire a proposito di Polyeucte, in preda al fanatismo. E non si riesce a cancellare il dubbio che dietro questi preti pagani Cammarano e Donizetti abbiano celato la pianta della tradizione controriformista italiana, così come avrebbero fatto Verdi e Ghislanzoni, nascondendo i riti di quella tradizione dietro la facciata del clero egiziano nell'*Aida*. Sottrarre alla trama il nodo della gelosia ha fatto sì che *Les martyrs* perdessero una parte del messaggio che *Poliuto* trasmetteva: dietro a ogni fanatismo si celano ragioni più radicate nella sfera degli affetti umani, che motivano più logicamente «les dérèglements des passions»..

Così i due sposi trovano nella trascendenza l'unica strada da percorrere perché la loro unione si celebri al di là del tempo e dello spazio. Si avviano al martirio come mèta della loro felicità, ma non propriamente mossi da un'autentica

⁷ Cfr. GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, pp. 494-495.

⁸ La tematica del martirio cristiano era stata proposta agli inizi dell'Ottocento da Chateaubriand, nei *Martyrs* (1809), all'interno del suo ciclo letterario dedicato al cristianesimo.

professione di fede – alla stessa maniera con cui tanti altri eroi del melodramma avevano affrontato, e tanti altri dopo di loro, la morte, fino ai due protagonisti dell'*Andrea Chénier* (1896), e oltre. Si pensi, investigando i precedenti, sia alla costellazione dei personaggi sia, soprattutto, al finale di *Norma* (1831), e poi all'ambiente neoclassico di quel capolavoro, anch'esso determinato dalla 'romanità' imperiale (qui la Gallia, l'Armenia nel *Poliuto*), oltre che al nodo della gelosia, declinato al maschile da Cammarano e Donizetti, e al femminile da Romani e Bellini; anche Norma, nella conclusione, sceglie il martirio che il suo uomo divide con esaltazione, e sale sul rogo con Pollione in un crescendo orchestrale che rimane a lungo nelle orecchie dell'ascoltatore. Ma si guardi anche al futuro, per constatare che si potrebbe mettere insieme un nutrito catalogo di echi del *Poliuto* da parte di Verdi, sempre rivolti a coincidenze drammatiche e musicali, come il coro «Celeste un'aura» (Finale secondo, n. 6), momento grandioso che precede il giudizio di Nearco, rievocato nel coro iniziale della scena del trionfo in *Aida* («Gloria all'Egitto e ad Iside»). Ma in particolare si pensi al «suon dell'arpe angeliche», intonata da Paolina del duetto, ripresa nell'*a due* col marito che precede le battute finali dell'opera e la si confronti, per la tipologia melodica, ma anche per l'accompagnamento orchestrale, con una tra le più celebri, e a ragione, melodie verdiane, che fungerà da telaio per l'empito di sublimazione religiosa di Leonora nella *Forza del destino*, prima anticipata nella sinfonia (come accade nella sinfonia con cori per *Les martyrs*, ma non nella partitura napoletana), nella stessa tonalità di Mi maggiore, clarinetto con due arpe, poi, con uguali modalità, nella conclusione della «Scena e duetto» col Padre Guardiano, n. 6 dell'atto secondo («Tua grazia, o Dio, sorride alla rejeta»). È evidente che Verdi ha anche ripensato a una situazione d'esaltazione religiosa in una partitura che, a quanto pare, doveva conoscere molto bene. Quale migliore riconoscimento della vitalità del teatro musicale di Donizetti?

Nel guardare ai modelli del passato, Donizetti, da vero innovatore, poneva le premesse per soluzioni drammaturgiche future e, a suo maggior merito, precedette Verdi con l'intuito del teatrante di razza, sulla strada della fusione dei generi, tra stile italiano e francese, rivivendo e potenziando l'impianto grandoperistico anche grazie al contatto con Nourrit. Nell'affrontare in un'ottica 'parigina' l'impegno col San Carlo nel 1838, Donizetti e Cammarano vararono una drammaturgia ricca di chiaroscuri, dove la bellezza melodica di pretta italianità anima un contesto ideologico variegato, e lancia impliciti appelli alla tolleranza. Il monito contro i rischi del fanatismo, a quanto pare, non ha certo perduto la sua attualità.