

Donizetti e il grand-opéra: il caso di *Les Martyrs*

MICHELE GIRARDI

La rilettura dell'ampia pubblicistica che tratta dell'enorme quanto multiforme apporto di Donizetti in tutti i generi del teatro musicale del suo tempo, dall'opera seria sino all'opéra-comique, dalla farsa al grand-opéra, offre un quadro vasto e approfondito della personalità artistica e umana del maestro. Al tempo stesso vive l'impressione che dalla ricerca ci si debba aspettare, da un momento all'altro, solo il ritrovamento di titoli perduti, riemersi dagli archivi per la delizia dei numerosi appassionati. Ma al di là del ritmo implacabile, quasi frenetico con cui nascevano uno dopo l'altro i lavori di Donizetti, si configura il profilo di un artista la cui abilità nel trattamento dei soggetti aveva sempre, nonostante inevitabili ripetizioni, riciclaggio di materiali e aggiustamenti pratici, la capacità di cogliere il gusto del proprio tempo e proporre generosamente elementi drammatici atti a costruire il prossimo futuro del teatro musicale.

Risulta evidente dall'epistolario - e numerose volte viene ribadito da William Ashbrook nella sua monografia¹ - che Parigi era la metà cui Donizetti ambiva nella sua piena maturità, dopo anni di successi nei teatri italiani. Egli intendeva uscire, peraltro, dai dorati confini del Théâtre des Italiens, dove in fondo non faceva altro che ripetere i fasti napoletani, per approdare all'unico luogo dove un compositore riceveva la consacrazione ufficiale, la Salle de la Rue Le Peletier, allora sede dell'Académie Royale de Musique. Fu il primo italiano a ottenere una commissione per scrivere un vero e proprio grand-opéra. Non si vuol qui negare che Rossini lo avesse preceduto, né che il *Guillaume Tell* non costituisse la pietra di paragone di tutto il genere venturo, se non un esempio per molti versi già compiuto. Ma il pesarese visse una fase d'affermazione del nuovo stile operistico francese e, pur avendo potuto sfruttare i mezzi che gli venivano offerti, specialmente la disponibilità di un'orchestra, un coro e una macchinistica teatrale allora all'avanguardia, non doveva tuttavia misurarsi con un apparato già consolidato. Né, in fondo, dovette adeguare più che tanto il proprio stile musicale alle esigenze del pubblico francese, bensì soltanto svilupparne adeguatamente alcuni presupposti.

Les Martyrs di Donizetti, rappresentati il 10 aprile 1840, invece, vengono dopo il *Robert Le Diable* (1831), *La Juive* (1835), *Les Huguenots* (1836) di Meyerbeer, cioè quando l'archetipo di Scribe, novello Metastasio, si era imposto con forza come canonico esempio cui rifarsi. Trattato esaurientemente il tema delle fonti letterarie francesi di Donizetti, e visto sotto molteplici angolature il problema della derivazione de *Les Martyrs* dal *Poliuto*, opera in tre atti prevista per Napoli nel 1838,² rimane comunque interessante verificare il modo in cui egli si accostò al modello dram-

¹ Cfr. W. ASHBROOK, *Donizetti and his Operas*, Cambridge University Press 1982; trad. it.: *Donizetti. La vita*, vol. I, EdT, Torino 1986, pp. 116 e segg; *Donizetti. Le opere*, vol. II, EdT, Torino 1987.

² Cfr. F. CELLA, *Indagine sulle fonti francesi dei libretti di Donizetti*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna*, Serie francese, 4, Milano 1966, pp. 343-584; ID., *Il libretto e le sue vicende*, in *Les Martyrs*, programma di sala del Teatro La Fenice, stagione 1977-78, Venezia 1978, pp. 509-528; J. ALLITT, «*Les Martyrs* revived», «The Journal of the Donizetti Society», 2, 1975, pp. 37-67; W. ASHBROOK, *op. cit.*, vol. II, pp. 183-197; G. BARBLAN, *Dal «Poliuto» a «Les Martyrs»*, in *Les Martyrs*, cit., pp. 489-499; R. PARKER, «*Poliuto*: l'edizione critica di un'opera quasi francese», in *Ravenna in Festival*, Ravenna 1992.

matico-musicale del grand-opéra, perché ci consente di cogliere la lungimiranza del compositore nel comprendere i meccanismi che regolavano il successo nel tempio della lirica francese.

L'idea di trarre un'opera dal *Polyeucte* di Corneille, abilmente adattato da Cammarano, venne da Adolphe Nourrit, e si trovò a combaciare con le aspirazioni di Donizetti, che aveva raccomandato a Duprez, in una lettera del 21 maggio 1837, l'*Assedio di Calais*, scritta per il San Carlo nel 1836, come «la più studiata, la più confacente al gusto francese e, come tale, creduta da tutti scritta per Parigi».³ Ma non bastava la volontà per conquistare nuova fama e gloria nella capitale francese, né erano sufficienti le sole forze del compositore. Nourrit giocò un ruolo molto importante. Molti conoscono la storia infelice di questo eccelso e coltissimo tenore (all'occasione anche autore di libretti e scenari), e la crisi profonda che stava attraversando proprio in quegli anni. Ma occorre ricordare che egli era stato il tramite di tutte le creazioni più prestigiose del grand-opéra, sia nella fase dell'affermazione (Masaniello ne *La Muette de Portici* nel 1828, Arnold nel *Guillaume Tell* nel 1829) sia in quella del consolidamento dovuto alla coppia Scribe-Meyerbeer, con l'intermezzo di Halévy. Fu il primo interprete assoluto di *Robert Le Diable*, di Eleazar ne *La Juive*, ma soprattutto di Raul de Nangis ne *Les Huguenots*. Quest'opera poteva essere direttamente conosciuta da Donizetti, ma è più probabile che sia stato lo stesso Nourrit a renderlo edotto dei particolari, e inoltre, come afferma Ashbrook,⁴ che il cantante abbia collaborato alla stesura del libretto originale del *Poliuto*, suggerendo molte soluzioni poi adottate da Cammarano. Escudier, recensendo la *première* de *Les Martyrs*, giunse ad affermare che Nourrit era l'autore dello scenario, scordando del tutto il librettista italiano.⁵

Donizetti aveva preso contatto con Parigi in occasione della prima di *Marin Faliero* al Théâtre des Italiens il 12 marzo 1835,⁶ ma in ogni caso il suo rapporto autentico col grand-opéra nacque proprio dalla conoscenza di Nourrit, incontrato durante le recite di *Maria de Rudenz* alla Fenice di Venezia nel gennaio 1838, e dalla loro successiva frequentazione a Napoli, città in cui il cantante, invitato dal compositore, sperava di ricominciare una carriera oscurata dall'avvento del nuovo stile di Duprez. Donizetti, in possesso di straordinarie doti d'assimilazione, oltre a partorire idee originali, dovette cercare di rivivere gli ingranaggi del genere francese alla moda. Nei due mesi trascorsi a Parigi nel 1836 egli fu occupato dalle prove dell'opera nuova, mentre in Italia non ebbe certo molte possibilità di vedere dei grands-opéras, prima degli anni che stiamo esaminando: Firenze, che ebbe il primato nell'introdurre il genere nel nostro paese, propose *La Muette de Portici* nel 1836, *Robert Le Diable* nel 1840 e *Les Huguenots* l'anno successivo.

Un *fil rouge* lega le opere interpretate a Parigi da Nourrit a *Les Martyrs*. Per ognuna di esse lo sfondo religioso ha un'importanza enorme, sfondo che è tipico della concezione di Scribe. La morte degli eroi in difesa della propria fede, come ne *Les Huguenots* (e poi nel *Prophète*), non è determinata dall'odio di un rivale, bensì perché gli individui schierati contro di loro fanno parte di un vero e proprio sistema antagonista. In questo contesto è molto importante dare un'identità musicale agli schieramenti contrapposti, e Meyerbeer risolse il problema ne *Les Huguenots* utilizzando prima all'inizio dell'ouverture, poi come melodia del «Récitatif et Choral» n. 3 del primo

³ «Studi donizettiani 1», 35, 1962, p. 40; anche in W. ASHBROOK, *op. cit.*, vol. I, p. 101.

⁴ W. ASHBROOK, *op. cit.*, pp. 118 e segg. La fonte più ampia d'informazioni sono i tre voll. di L.M. QUICHERAT, *Adolphe Nourrit*, Paris 1867, che contengono un'ampia scelta di lettere dall'epistolario del tenore.

⁵ L. ESCUDIER, *Académie Royale de Musique. Les Martyrs*, «La France Musicale» 12 avril 1840: «Nourrit è l'inventore dello scenario di quest'opera; e Nourrit è colui che ebbe l'idea di trasferire sulla scena questo penetrante carattere, Polyeucte, una delle più grandi creazioni di Corneille.» (le traduzioni dei passi dall'originale francese nel presente saggio sono a cura di chi scrive).

⁶ Donizetti giunse nella capitale francese in tempo per assistere alla prima assoluta dei *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.

atto affidata a Marcel, «Seigneur, rempart et seul soutien», infine nella scena del tempio che precede il massacro nell'ultimo atto (n. 27, «Scène et Grand Trio») 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.⁷ Donizetti applicò la stessa tecnica nel *Poliuto*, e in quattro punti della partitura impiegò un breve coro, «O Nume pietoso» («O Dieu tutélaire» nella versione francese), affidato ai cristiani, che li identifica pienamente come correligionari:

Es. mus. I Larghetto

(ritardo speciale)

Paolino

Nearco Felice

Callistene

Cesare

L'esempio riporta la prima occorrenza del brano nella scena di Paolina, n. 4 del primo atto (n. 3c nella partitura francese), in cui la melodia è affidata al neofita Poliuto - come a Marcel in Meyerbeer. Il coro si ritrova poi all'inizio del Finale secondo (in sol bemolle maggiore, cifra 24), quando Callistene addita il cristiano Nearco al tribunale (atto terzo, n. 13, in fa maggiore, Sévère poi Nearque: «Qu'a t il fait? - Adorer son Dieu»), nel preludio al «Recitativo e Duetto», n. 12 del terzo atto (atto quarto, n. 15a), e nel finale ultimo, affidato al coro dei cristiani proveniente dai sotterranei dell'arena.⁸ Due altre citazioni si trovano solo nella partitura francese: l'anticipazione di questo coro da fuori scena durante la Sinfonia che sostituisce la ripresa del secondo tema (unico precedente operistico l'*Ermione* di Rossini nel 1819),⁹ l'altra nel secondo finale dei *Martyrs* durante il breve recitativo in cui Polyeucte ribatte che al di sopra dell'autorità di Cesare «Il est un autre Maître»:¹⁰

⁷ Cfr. G. MEYERBEER, *Les Huguenots* [...], partitura d'orchestra, Paris, Schlesinger s.d., n. ed. M.S. 2134, (rist. New York, Garland 1980, 2 voll.: vol. I, pp.1-2, 96, vol. II, p. 849).

⁸ L'es. 1 è tratto da G. DONIZETTI, *Poliuto*, tragedia lirica in tre atti, opera completa per canto e pianoforte, Ricordi, Milano, s.d., [n. ed. O 53483], p. 35, le altre ricorrenze menzionate si trovano rispettivamente alle pp. 110, 169 e 192. I punti corrispondenti nella partitura d'orchestra francese de *Les Martyrs* [...], Schonenberger, Paris, s.d., n. ed. S 597 si trovano alle pp. 106-108, 396, 502, 556.

⁹ G. DONIZETTI, *Les Martyrs*, cit., p. 29. La sinfonia fu scritta appositamente per Parigi, ma lo spartito Ricordi la riporta ugualmente, come fosse già presente nell'autografo napoletano. Ringrazio l'amico Roger Parker per avermi segnalato l'esatta collocazione di questo brano, e per i numerosi consigli che mi hanno consentito di migliorare il testo originale di questo saggio.

¹⁰ Il passo non figura nella partitura (*Les Martyrs*, cit.) dove l'articolazione del finale secondo è semplificata rispetto allo spartito dell'opera (G. DONIZETTI, *Les Martyrs* [...], Schonenberger, s.d., s. n. ed.; rist. anastatica: Egret House, London 1975) in cui l'es. 2 si trova a p. 117. Tale divergenza e numerose altre discrepanze rendono sempre più preziosa l'edizione critica di questa come di altre opere di Donizetti, di recente avviata da Ricordi.

Es. mus. 2

Maestoso

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».¹¹ 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, mentre Donizetti, a sua volta, aveva già sperimentato la forma della sinfonia con cori nella *Cantata in morte di Maria Malibran* del 1837 (ma senza le implicazioni strutturali qui dominanti). Dai documenti sappiamo come il musicista fosse già consapevole che la materia della sua nuova opera sarebbe stata oggetto delle pericolose attenzioni della censura, e le recite probabilmente vietate. Così fu, infatti. Ed è questa un'ulteriore conferma che il processo compositivo, nelle linee generali fosse già indirizzato a Parigi, anche a scapito delle legittime attese di Nourrit. Le funzioni drammatiche dei richiami corali nei passi corrispondenti dei *Martyrs* vennero mantenute identiche, quelle aggiunte rendono ancora migliore l'articolazione dell'opera. Anzi, il superiore talento del bergamasco nel motivare le cause dell'effetto rende l'uso di quest'inno più complesso ed efficiente, in linea anche con la tradizione italiana. Nel *Poliuto* Paolina sente la preghiera cristiana prima di cantare la sua aria, mentre nella versione francese ode la voce del marito intonare «O Dieu tutétaire» dopo. L'effetto della musica in scena, che le agita l'animo e procura turbamento, ne risulta potenziato e conviene meglio alla diversa caratterizzazione del personaggio: da donna sospettosa circa le intenzioni religiose del consorte (lo manifesta in un colloquio con Nearco) diviene nel mutato contesto solo una persona improvvisamente posta di fronte alla situazione, e subisce il fascino dell'idea del perdono.¹²

Il parallelismo tra *Martyre Huguenots* non si esaurisce nello sfondo religioso e nell'adozione di un coro come emblema musicale. L'amore contrastato fra persone di diversa religione domina le relazioni tra i protagonisti delle due opere: il protestante Raul de Nangis e la cattolica Valentine de Saint-Bris, il cristiano Polyeucte e la pagana Pauline. In entrambi i casi i padri della eroine femminili hanno un ruolo analogo. Un cambiamento significativo rispetto al *Poliuto* si verifica nel finale francese. Nella versione napoletana 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. Il coro-emblema s'ode provenire dall'esterno, l'arena che s'intravede sul fondo, e il sipario si chiude sui due amanti che escono a condividere la sorte dei correligionari. Si può solo supporre che il padre (qui un tenore) ne rimarrà quantomeno stupito. Nei *Martyrs* Félix, registro di basso, ha un ruolo molto più ampio: di fronte al cedimento gene-

¹¹ Cfr. W. ASHBROOK, *op. cit.*, vol. I, p. 119.

¹² La definizione del termine «musica in scena» e una disamina delle sue funzioni nell'ambito della drammaturgia di Verdi si trova in M. GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani», 6, 1990, pp. 99-145.

roso di Sévère mantiene fede al suo ruolo d'inflessibile tutore della legge da lui stesso emanata, e condanna il genero a morire. Ma offre a Pauline la possibilità di salvare lo sposo dandole accesso alla prigione perché lo convinca ad abiurare. Tutta la prospettiva scenica del finale ne risulta rovesciata. Dopo l'episodio del carcere, col Duo dei protagonisti, ci troviamo nel peristilio dell'arena, con Callisthènes e i sacerdoti, Sévère e il governatore Félix assisi in tribuna.¹³ Il padre manifesta preoccupazione per la mancata presenza della figlia, e la comparsa di lei al fianco del marito è un colpo mortale per tutti, salvo che per il prete. E' un grande effetto alla Scribe. Il coro-emblema, con versi mutati: «Gloire à toi, notre Père», rafforza da fuori scena la fermezza della decisione del martirio, e l'arpa, anch'essa all'esterno come un simbolo di voce celeste e sonora metafora religiosa, accompagna la ripresa del canto trionfale dei due martiri («O sainte mélodie»). Félix, in modo più evidente rispetto a Felice, è dunque causa della fine della figlia.

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.

Soffermarsi sulla convergenza di alcuni schemi drammatici fra *Les Huguenots* e *Les Martyrs* 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 la famosa lettera dell'8 aprile 1839 in cui li descrive minutamente al Maestro Mayr lo prova ampiamente¹⁴ -, egli si recò per conquistare la capitale francese con una partitura in mano che era già in gran parte adatta allo scopo. Non solo, che questo riuscitissimo esempio fu prodotto da uno degli artisti che in tutti i tempi seppero meglio comprendere, con fulmineo talento, il mercato dello spettacolo. Ancora uno straniero, dopo Cherubini, Spontini, Auber, Rossini e Meyerbeer, alla conquista di Parigi, e ciò non sfuggì all'astio di Berlioz che, oltre a testimoniare il suo nazionalismo nel «Journal des Débats» del 16 febbraio 1840 - «Il signor Donizetti ha l'aria di volerci trattare da paese conquistato» - bollò la situazione dell'Opéra nella gestione Duponchel in una lettera a Marc Suat del marzo 1840:

Si prepara una catastrofe all'Opéra; questo teatro, come tutti gli altri, è rovinato per tre quarti dall'imbecillità dei suoi dirigenti; contano su *Les Martyrs* di Donizetti come si contava sulla voce di Mad. lle Falcon. [...] Occorre sperare che il regno del cretinismo musicale non durerà in eterno [...].¹⁵

Donizetti rispose con la sua consueta e ammirabile signorilità. Queste critiche non intaccarono le sue certezze, né tantomeno incrinano il valore dell'operazione. Nell'adattare il *Poliuto* Scribe lavorò sul velluto, ma comunque migliorò le situazioni, rendendole più logiche e consequenti, meglio concatenandole rispetto all'originale, anche perché eliminò il tema della gelosia del tenore, che dà origine a una malinconica aria del protagonista («Fu macchiato l'onor mio»: una delle gemme della 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 del

¹³ Per verifiche più puntuale si rimanda a *Les Martyrs*, Livret de mise en scène, Paris, Agence théâtrale ... Duverger père, s.d. [1840], redatto da Palianti. Il bozzetto della scena finale di Ciceri per l'Opéra si può vedere in N. WILD, *Décors et costumes du XIX^e siècle*, tome I, Opéra de Paris, Bibliothèque nationale, Département de la Musique, 1987, p. 176.

¹⁴ Cfr. G. ZAVADINI, *Donizetti. Vita, Musiche, Epistolario*, Bergamo 1948, lett. n. 319, pp. 494-495.

¹⁵ *Correspondance Générale de Berlioz*, vol. II, 1832-1842, pp. 635-636. Il riferimento alla Falcon, come mi fa notare puntualmente William Ashbrook (che ringrazio per questo consiglio e per mille altre ragioni), va motivato per comprendere meglio l'ironia di Berlioz. Il 14 marzo 1840 il soprano era tornata all'Opéra dopo un'assenza di due anni passati a Napoli con la speranza di risistemare la voce danneggiata, per cantare due atti de *La Juive* e il quarto de *Les Huguenots*, ma l'esito era stato così disastroso da indurla al ritiro, alla giovane età di ventisei anni.

quarto atto si prostra davanti a Sévère implorando clemenza.¹⁶ E' una scelta perfetta, toccante, impeccabile, come tante altre decisioni prese dal bergamasco.

Se Donizetti ha certamente soggiaciuto alle regole della declamazione coturnata e alle esigenze dello spettacolo (malvolentieri nei ballabili, e si sente), non ha tuttavia rinunciato a una sola virgola dell'ossatura musicale della partitura progettata con tanta lungimiranza, curando maggiormente il dettaglio orchestrale, piegando con scaltrezza lo stile melodico e armonico all'amore dei francesi per ritardi e appoggiature. E certo fu l'ultimo a dispiacersi che il dramma avesse guadagnato in compattezza mediante motivazioni più coerenti, anche perché la sostanza del suo stile e il livello musicale erano rimasti quelli di sempre, e per molti aspetti di superiore qualità rispetto a quello delle immense partiture di Meyerbeer.

Nell'utilizzo spettacolare dei contrasti religiosi è certo indifferente il problema della fede praticata, senza alcuna pretesa di coerenza ideologica.¹⁷ Che invece si affaccia per un istante nei versi anticlericali che Cammarano mette in bocca al Gran Sacerdote Callistene nel terzo atto:

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.¹⁸

Ma è l'unico rimpianto che ci si può consentire. In fondo nelle grandi scene di massa dei *Martyrs*, opera superiore al *Poliuto*, non c'è solo l'idea di aderire al mercato dello spettacolo, ma come sempre indicazioni per tutti i compositori che avrebbero preso la posizione dominante che Donizetti deteneva con merito pieno. Si sa dalle cronache quanto il finale terzo avesse sedotto il pubblico parigino. Ebbene, lì domina una melodia trascinante intonata da Polyeucte («Feu divin, sainte lumière», es. 3a) che Verdi, con lievi cambiamenti, affiderà ad Azucena nella «Scena e duetto» n. 6 con Manrico nella seconda parte del *Trovatore* (es. 3b), e che, con qualche ulteriore ritocco, riapparirà durante l'interrogatorio della zingara («Scena e terzetto» n. 10, es. 3c) nella terza parte:¹⁹

Es. mus. 3a

Es. mus. 3b

Es. mus. 3c

¹⁶ G. DONIZETTI, *Les Martyrs* [...] partitura, cit., Duo n. 14, p. 468 e segg.

¹⁷ La tematica del martirio cristiano era stata proposta agli inizi dell'Ottocento da Chateaubriand, ne *Les Martyrs* (1809), all'interno del suo ciclo letterario dedicato al cristianesimo.

¹⁸ G. DONIZETTI, *Poliuto*, cit., n. 11 «Coro scena e aria», pp. 234-235.

¹⁹ Gli esempi sono tratti da G. DONIZETTI, *Les Martyrs* spartito cit., p. 172 (3a), G. VERDI, *Il Trovatore*, partitura, Milano, Ricordi cop. 1913 (rist. 1978), p. 165, 267 (3b, 3c). Il tema viene dal *Larghetto* del Finale primo di *Maria de Rudenz*. Ashbrook,

Invece «O sainte mélodie!», prima attaccata da Pauline nel Duo con l'accompagnamento dell'arpa

Es. mus. 4a

Allegro vivace

The score shows a dynamic range from *p* (pianissimo) to *f* (fortissimo). The vocal part is supported by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes on the VII Cl and Viole Conn. The VII II Arpa provides harmonic support with sustained notes.

e poi ripresa nell'a due con Polyeucte che precede gli accordi conclusivi del finale, fungerà da telaio per l'empito di sublimazione religiosa di Leonora nella *Forza del destino*, prima anticipata nella sinfonia, stessa tonalità di mi maggiore, clarinetto con due arpe

Es. mus. 4b

Allegro brillante

The score shows a dynamic range from *p* (pianissimo) to *f* (fortissimo). The instruments play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, creating a sense of energy and movement.

poi, con uguali modalità, nella conclusione della «Scena e duetto» col Padre Guardiano, n. 6 del II atto, «Tua grazia, o Dio, sorride alla rejetta»:²⁰

a sua volta, vede in questa melodia un'anticipazione di «Ah ! l'amor, l'amor ond'ardo» del Conte di Luna (*op. cit.*, vol. I, p. 178). Sempre in tema di coincidenze musicali anche il coro «Celeste un'aura» (*Poliuto*, *cit.*, p. 101) - Hymne a Jupiter «Dieu de tonnerre» nei *Martyrs* (*partit. cit.*, atto terzo, n. 13, p. 396 e segg., richiamato anche nell'introduzione orchestrale all'atto quarto) -, momento grandioso che precede il giudizio di Nearco, verrà echeggiato nel coro iniziale della scena del trionfo in *Aida* («Gloria all'Egitto e ad Iside»)

²⁰ G. DONIZETTI, *Les Martyrs*, spartito, *cit.*, p. 233 (4a), G. VERDI, *La forza del destino*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi 1985, p. 15, p. 253 (4b, 4c). Per un elenco dettagliato di melodie donizettiane citate o riecheggiate da Verdi cfr. W. DEAN, *Some echoes of Donizetti in Verdi's operas*, in *Atti del III Convegno internazionale di studi verdiani*, Parma 1974, pp. 122-147.

Es. mus. 4c

Più mosso

$\text{♩} = 144$

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Harp (H). The second staff is for Flute 1 (Fl 1). The third staff is for Alto (A). The fourth staff is for Leonora, with lyrics written below the staff: "Tua grazia o Dio sorridi alla sciata". The bottom staff is for Bassoon (B). The key signature is A major (three sharps). The tempo is indicated as "Più mosso" and the time signature is common time. The dynamic for the harp is "pp" (pianissimo). The dynamic for the bassoon is "pizz." (pizzicato).

Se nel caso del *Trovatore* il riutilizzo non ha specifiche relazioni con la scena, in quello della *Forza* 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 della drammaturgia musicale di Donizetti anche in un genere che affrontava per la prima volta?