

MICHELE GIRARDI\*

## Un romanzo popolare *in odio del Destino*\*\*

Dalla lettura dei documenti sappiamo che Verdi intendeva chiamare l'opera nuova per La Fenice di Venezia, programmata nella stagione di Carnevale-Quaresima 1850-51, *La Maledizione*, ma dovette ripiegare su *Rigoletto*, per non mettere in primo piano un'idea bollata come blasfema. È per questo che *La forza del destino*, oltre ad una serie nutrita di novità formali e drammatiche, offre all'appassionato e allo studioso l'unico titolo della vastissima galleria verdiana legato a un concetto, e non a un personaggio, o a un luogo oppure a un'azione.

A rileggere il libretto la scelta di Verdi sembra l'unica legittima per rendere sinteticamente la natura del soggetto, che propone il rituale intreccio di contrasti e affetti fra i protagonisti – e al tempo stesso concede uno spazio del tutto inusuale alle masse corali –, ma soprattutto è sottratto ad ogni obbligo convenzionale verso le cosiddette unità (di tempo, luogo e azione).

La causa di tutti gli eventi è la forza del Destino, che manifesta la sua potenza a cominciare dall'ingresso inaspettato quanto inopportuno del Marchese di Calatrava, per finire con la più straziante delle agnizioni tra i due amanti separati da oltre un lustro, che si ritrovano nello stesso luogo dove sono giunti per trovar pace, ma percorrendo strade separate:

Destino avverso,  
come a scherno mi prendi!  
Vive Leonora e ritrovarla deggio  
or che versai di suo fratello il sangue.

Per creare la prospettiva della reale unità d'azione attorno al concetto del Destino Verdi agì in modo analogo al *Rigoletto*, dove aveva destato nell'ascoltatore un'attesa semantica dell'idea di *Maledizione* legata al ritmo puntato, e poi alla parola corrispondente. Gli serviva, però, una sequenza melodica più significativa di un motto musicale, ma meno connotata. La realizzò dipingendo nello spazio acustico una sorta di spirale implacabile all'inizio della Sinfonia:

## ESEMPIO 1

Tr. Cr I, Fag I, Cr I e III, Trbn I  
 Fag II, Cr II e IV, Trbn II e III  
 Cimb  
 VI I e II, Vlc  
 Fag, Trbn, Ob  
 Cl, VI I e II, Vlc  
 VI I e II, Vlc  
 Cl, VI I e II, Vlc

The score consists of two systems of staves. The first system includes woodwinds (Tr. Cr I, Fag I, Cr I e III, Trbn I; Fag II, Cr II e IV, Trbn II e III) and percussion (Cimb). The second system includes strings (VI I e II, Vlc) and woodwinds (Fag, Trbn, Ob). The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Il canto affannoso dei violini sembra solo rispondere al clangore solenne degli ottoni, invece si sviluppa sino a raggiungere le canoniche proporzioni di una sezione monotematica completa (8+34+8 bb.), incorniciata dalla ripetizione dei sei Mi iniziali. Solo apparentemente udiamo nelle sezioni successive, dunque, la prolessi di alcune fra le melodie più importanti dell'opera, che in realtà risultano parte organica di un piano formale dove vengono sottomesse al tema principale, come accade nella seconda sezione (cifra B, dove i legni anticipano

«Le minacce, i fieri accenti» di Alvaro nel Duetto n. 16 del quart'atto):

## ESEMPIO 2

Andantino  
 Fl, Ob, Cl  
 VI I

The score shows two staves. The top staff is for woodwinds (Fl, Ob, Cl) and the bottom staff is for strings (VI I). The music is in 2/4 time and marked 'Andantino'. It features a melodic line in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the strings.

Ogniquale volta spunta un altro motivo, subito viene incalzato dal tema del Destino che s'insinua in contrappunto sino ad emergere: così accade nell'*Andante mosso* (la melodia del «Deh! non m'abbandonar» di Leonora, II.5, cfr. es. 6) e nel conclusivo *Allegro brillante*, che evoca un momento del dramma di poco successivo, quando Leonora gioisce per essere stata accolta come eremita dal Padre Guardiano («Eterno Iddio, tua grazia / sorride alla reietta!», II.9).

La Sinfonia propone quindi una vera e propria peripezia agita in termini anzitutto musicali – dove il Destino impone la sua legge –, ed offre allo spettatore una prospettiva coerente per lo sviluppo vero e proprio del *drama*, che va al di là dei supporti narrativi tradizionali, permettendo di sviluppare così un nuovo tipo di racconto di taglio romanzesco.

## I.

L'atto iniziale è tra i più sperimentali della drammaturgia verdiana, e funge da prologo della Tragedia. Un prologo densissimo di eventi, dove i due amanti s'incontrano per fuggire insieme, ma non si abbandonano a un duetto d'amore: troppo forte è, per Leonora, il rispetto per il dovere filiale, e la tensione che deve sopportare a causa della

fuga. La sua prima aria («Me pellegrina ed orfana») è vocalmente tinta di un malinconico grigiore, e tocca quindi ad Alvaro, alla sua uscita in scena, rialzare la temperatura del sentimento. Egli esibisce uno slancio vocale travolgente che caratterizza fin dall'inizio il suo eroismo (es. 3, I, n. 3, B), dietro al quale si cela anche l'aspirazione al riconoscimento del suo lignaggio quale figlio «dell'ultima degli Incas», come apprenderemo in seguito:

## ESEMPIO 3

pp  
 E quando il so - le - ni - me del - l'In - dia di mia re - ga - le  
 stir - pe si - gno - re, il mon - do i - non - di del suo splen - do - -  
 re, spo - si o di - let - ta, spo - si o di - let - ta ne tro - ve - rà.

Neanche i più romantici ed immacolati degli eroi tenorili verdiani avevano dovuto sinora affrontare simili cieli (oltretutto sostenuti dalla piena orchestra, che cresce con loro), ed è questo un tratto distintivo dell'animo innamorato di Don Alvaro, che rimarrà tale sino al compimento della catastrofe, nonostante sia lacerato dai flutti del Destino. Lo possiamo constatare saltando per un istante al terz'atto – e ciò è prova ulteriore di quanto sia coerente, al di là delle unità infrante, il trattamento drammaturgico del soggetto. Dopo aver appreso da Carlo di Vargas che Leonora, creduta morta, in realtà è ancora in vita, egli propone all'acerrimo nemico di cercarla insieme, e l'analogo gesto vocale (ascesa verso l'acuto, con salto d'ottava discendente) ci informa che il suo ardore è immutato (III, n. 12, 4 dopo F):

## ESEMPIO 4

pp  
 e s'el - la vive, in - sie - me cer - chia - rno, berchiamo ove fug - gi.

A fronte della sicurezza di Alvaro, che l'invita ad affrettare i preparativi della fuga, Leonora si ritrae, sino a soffocare nel pianto, precipitando sul Do grave dopo una discesa concitata, e proprio mentre gli dichiara il suo sentimento («Alvaro, io t'amo ...»). In questo Duetto n. 3 toccano al tenore tutte le parti liriche («ma d'amor sì puro e santo» – cfr. es. 8b –, «Pronti destrieri di già ne attendono»), mentre il soprano canta sezioni contrastanti in stile concitato, sino a che intona la cabaletta «Seguirti fino agli ultimi confini della terra». Ma l'impeto passionale di questo brano viene inficiato nelle premesse da un'ascesa di lei verso il La bemolle acuto, che s'abbatte in pochi istanti sul Si bemolle grave, ed è una dichiarazione così velleitaria da mettere in luce tutta la persistente irresoluzione della protagonista. Su questa base, ulteriore prolessi del futuro oramai alle porte, le voci s'uniscono nel Si bemolle acuto che sancisce la loro decisione:

## ESEMPIO 5

Leonora: Ti se - guo andiam, di - vi - der - ci il fa - to - no - no, non po - trà.  
 Don Alvaro: Mi se - guo andiam, di - vi - der - ci il fa - to - no - no, non po - trà.

Preannunciato dai due amanti sfortunati, il Destino fa il suo ingresso nelle vesti del Marchese di Calatrava e il tema fatale riappare in risposta al gesto di Alvaro che, preparandosi al suicidio, estrae la pistola. L'atteggiamento del padre punitore è fondamentale per far risaltare

un aspetto essenziale del carattere tenorile: l'orgoglio impotente per le sue nobili origini indie. Il colpo parte accidentalmente, infatti, quando egli getta la pistola ai piedi del Marchese, invocando una morte da pari a pari, e sdegnando il patibolo che questi gli prospetta. La maledizione finale, che il padre scaglia contro la figlia, apre quindi la prospettiva del prosieguo: il gesto anticipa infatti il carattere dell'implacabile Don Carlo, che perseguirà la vendetta senza mai cedere agli affetti familiari, incarnando quel Destino di lontananza e morte che si spalanca, per divorare le aspirazioni dei due amanti.

## II.

Quando il sipario si alza nuovamente, il mutamento di clima non potrebbe essere più radicale: da un ambiente chiuso e soffocante si passa a un'animatissima osteria, dove si beve, si mangia e si danza la seguedilla. Ma a ricordarci che la vicenda è avviata su un binario obbligato provvedono subito i sei Mi iniziali degli ottoni (cfr. es. 1), che paiono alludere a uno studente spiritato che subito palesa, in un *a parte*, il suo scopo di vendetta («Ricerco invan la suora e il seduttore ... / perfidi!»), stabilendo una piena continuità con le premesse del racconto. Ma più di Carlo di Vargas in questo primo quadro il vero protagonista è la massa in cerca di fortuna, dalla quale emergono, con straordinaria vivezza, le seconde parti, sempre al centro dell'azione. È novità di estrema rilevanza, che solo la scena nell'antro di Ulrica nel *Ballo in maschera* poteva lasciar presagire: il venditore ambulante Trabuco, tenore di grazia, si rivela più nobile dell'interlocutore Pereda (*alias* Carlo), che lo tormenta con domande continue sull'identità di un ambiguo pellegrino, ch'è Leonora di Vargas, fino a costringerlo a dormire con le sue mule per evitare fastidi ulteriori. Dal canto suo la gitana Preziosilla intona una canzone, sul filo del ritmo del tamburo, invitando la comitiva in sosta ai campi di battaglia in Italia, dove si combatte contro i tedeschi. Tutte occasioni che Verdi trasforma in pezzi di carattere, imponendo tale forma espressiva anche al perso-

naggio di rango che, assorbito dal contesto popolare, intona una ballata per narrare in terza persona la sua vicenda («Son Pereda, son ricco d'onore»). Ma è storia truce, aborrita dagli astanti, e soprattutto non convince Preziosilla che, in vesti d'indovina, intuisce – in realtà grazie al buon senso di popolana (di cui aveva dato prova anche la maga Ulrica) – che Pereda sta mentendo sulla propria identità. La sua risposta è quel «Gnaffe a me non se la fa», argentina risata con cui si prende gioco di lui e del suo mondo cupo di vendetta (ed è quasi uno sberleffo che una popolana rivolge a una nobiltà esangue e corrosa). Leonora completa poi il suo cammino d'espiazione andandosi a rinchiodere da eremita nel Convento di Hornachuelos. Non la rivedremo più sino al quadro conclusivo, ma il suo temporaneo congedo è affidato a un'aria intensa («Son giunta! ... grazie, o Dio!», n. 5), e formalmente sfaccettata in diverse sezioni che riflettono il suo stato d'animo cangiante, tra la consapevolezza della colpa (inesorabilmente ricordata dal tema del Destino), il desiderio di espiazione e il conforto della fede, risvegliato in lei dal coro di frati impegnati nel mattutino. A sigillare l'assolo viene l'invocazione, riaffermata con forza travolgente (II, n. 5, 8 dopo F):

### ESEMPIO 6



La scena successiva propone per pochi istanti il contrappunto comico del Frate Melitone che, dopo aver ricevuto la penitente, viene congedato dal Padre Guardiano. Anche costui è un popolano, e tra le pieghe del suo canto (es. 7a, n. 6, B) possiamo cogliere una chiara eco del servo scaltro per eccellenza (e della tradizione buffa italiana), cioè il Figaro del *Barbiere* rossiniano (es. 7b, n. 2):

## ESEMPIO 7

(a) Melitone  
(Sempre se-gre - ti! E que-sti san - ti so-li han da sa - per-li!)

(b) Figaro  
Col-la don - net - ta, col sa - va - lie - re,

Egli rappresenta il lato più mondano della religione, contrapposto a quello ascetico del Guardiano che accoglierà Leonora come eremita, nonostante sia una donna, e alla visione sanguinaria che ne ha la stirpe maledetta dei Vargas. Dopo la fiera invettiva dei frati, il sipario cala su «La Vergine degli Angeli», che ci regala un ultimo lacerto di speranza e pace.

## III.

Dalle mura di un Convento si salta, nell'atto successivo, ai clamori di un campo militare spagnolo in Italia, all'insegna di quella contrapposizione continua e radicale di situazioni e sentimenti ch'è cifra della *Forza del destino*. Se Leonora, sia pure a caro prezzo, ha raggiunto una sorta di equilibrio nella rinuncia, non altrettanto capita a Don Alvaro che, non appena si dirada il frastuono della marcia iniziale, s'avanza al proscenio in uniforme da capitano, mentre gli echi di soldati che giocano a carte ne mettono ancor più in luce la profonda solitudine. In un lungo assolo di clarinetto, scritto per l'amico Cavallini, Verdi disegna la trama di pensieri che s'accalcano nella sua mente, e sviluppa estesamente il motivo ricorrente nella scena che precede l'aria (es. 8a, n. 8, 2 dopo C); esso trae origine dal cantabile rivolto a Leonora nel duetto dell'atto I (es. 8b, n. 2, A), segno ulteriore della forza del suo amore per lei, che ora può solo rimembrare:

## ESEMPIO 8

(a) Clit  
Don Alvaro  
Si - vi - glià!... Leo - no - ra!... o rimem - brami!...

(b) Don Alvaro  
Ora d'a - mor si - pu - ò re - san - to

Alvaro ripensa anche alle radici lontane della sua infelicità, che affondano nell'infanzia trascorsa in un carcere, vittima di una sorte avversa che lo perseguita da quando è nato: nobile, perché figlio dell'ultima degli Incas, tuttavia 'diverso', perché mulatto.

Ma il Destino bussa ancora alla porta, e a questa appassionata riflessione del protagonista fa seguito una concatenazione di episodi brevi, che culmina nel primo duello fra tenore e baritono. Alvaro conosce Carlo salvandolo da un alterco al gioco: i due si giurano eterna fede, poi escono a fronteggiare l'attacco tedesco, ma il tenore rientra in lettiga, ferito gravemente. Ne segue uno dei brani più popolari di Verdi, il duettino in due tempi conosciuto dagli appassionati come «duetto della barella», coll'accompagnamento zoppicante dei contrabbassi nella prima sezione («Solenne in quest'ora», *Andante sostenuto*), e l'abbandono sereno alla morte in quella successiva («Or muoio tranquillo», *Andante*).

La Scena e aria n. 10 di Don Carlo è la prima nella «solita forma» quadripartita dell'aria (secondo Basevi: «1. Scena 2. Adagio 3. "Tempo di mezzo" 4. Cabaletta»), il che attesta ulteriormente l'attenzione di Verdi per evitare soluzioni consuete. L'articolazione, peraltro, è la più adatta ai fini espressivi: nell'*Andante sostenuto* («Urna fatale») Car-

lo si arrovela di fronte allo scrigno che custodisce il segreto, che ha giurato (pur nel sospetto) di mantenere, ma nel «Tempo di mezzo» scorge il ritratto della sorella, e contemporaneamente gli arriva la notizia che il rivale è salvo, il che gli dà motivo di slanciarsi in una cabaletta selvaggia, il cui afflato viene direttamente dai cosiddetti «anni di galera».

Quando ricompare, dopo che la Ronda n. 11 ha rappresentato temporalmente il tempo della guarigione, Don Alvaro è ancor più mesto e preda del flusso di pensieri (puntualmente richiamati dal motivo dell'es. 8a), ma Carlo esce in scena apostrofandolo malamente (razzismo? semplice condanna di un nobile verso un inferiore? «Messaggio non v'inviava Don Alvaro l'indiano» sono le sue parole). Questo gesto porta nel vivo della grande scena e duetto n. 12, e suscita l'accensione eroica più formidabile del capitano: tutto lascia intuire fin da questo momento che, nei piani del Destino, il più nobile è anche il più forte, e vincerà ogni sfida con le armi. Ed ecco riemergere il richiamo all'onore tradito nell'*Agitato cantabile* (es. 9a, n. 12, C), grazie alla semifrase ripresa dal precedente duettino, quando Alvaro aveva richiesto il giuramento di lealtà (es. 9b, n. 9, H). Il passaggio mette in enfasi la totale mancanza di scrupoli del nobile:

ESEMPIO 9

(a)  
Don Alvaro  
Non io, fu il de-sti - no che il pa - dre v'ha ucci - so;

(b)  
Don Alvaro  
So - len - ne in quest'o - ra giu - rar - mi do - vo - te'

La temperatura dello scontro, dopo l'offerta ingenua del tenore (cfr. es. 4), cresce sino al parossismo quando Carlo minaccia di morte Leonora, e Alvaro snuda la spada. Lo scontro li trascina in una cabaletta teissima («Ov'io non cada esanime»), ma quando la temperatura

drammatica raggiunge il culmine una pattuglia separa i contendenti, primo *coup de théâtre* di una serie formidabile (che ha molto contribuito alla celebrità dell'opera). Subito dopo, infatti, Alvaro, smarrito, trova una soluzione ai suoi mali nel chiostro, e l'impeto eroico con cui prende la decisione, gettando al suolo la spada, la fa vibrare dell'eroismo della rinuncia:

ESEMPIO 10

Don Alvaro  
Al chio - stro, al le - re - ro, al mon - ti si ta - ni - ti.  
- ni. Po - bli - o, la pa - ce - chieg - ga il guerrier...

La relazione precisa che questa situazione propone, dal punto di vista drammaturgico-musicale, coi due quadri finali del *Ballo in maschera*, svela una prospettiva latente d'autore, condivisibile peraltro dall'appassionato. La decisione di recarsi alla festa per rivedere l'amata presa da Riccardo viene tradotta in un gesto vocale di slancio verso l'acuto (come fa Alvaro), e seguita dal cambio di scena senza soluzione di continuità con l'apparire dei convitati, come accade qui quando irrompe la folla del campo militare di Velletri. Il parallelismo ci dice che, sia pure inconsapevolmente, Alvaro va tragicamente incontro all'amore.

Il vasto affresco del mondo degli umili che chiude il terz'atto fu aggiunto sull'impianto del dramma originale del Duque de Rivas da Verdi, che indicò la fonte a Piave nel *Wallenstein Lager* di Schiller, e ciò dimostra quanto egli tenesse ad accentuare la presenza attiva del popolo. Il compositore avvertiva la necessità di mostrare nuovamente la stessa folla che avevamo visto nella scena dell'osteria nel II atto, per mettere in luce l'intreccio fitto tra destini collettivi e sorti individuali.

La guerra viene vista con gli occhi di chi la combatte solo perché versa in cattivo stato, e deve quindi mantenersi rischiando la vita. Allo scintillante inizio del coro a tutta forza («Lorché pifferi e tamburi») seguono infatti episodi di vita minuta, e il mondo che ruota intorno ai soldati assume gradatamente fisionomia. Fra essi s'aggira Trabuco, che fa i suoi affari comprando e vendendo minutaglie con tono lamentoso, mentre Preziosilla, oltre a consolare le giovani reclute, pratica il suo mestiere di indovina.

Questa folla non ha certo tempo da perdere con un frate venuto lì per convertirli, contestandone i costumi licenziosi. Melitone funge da *traît d'union* per lo snodarsi delle vicende, poiché collega il mondo del Monastero di Hornachuelos al campo di battaglia. Inoltre l'elemento buffo, dopo tanta tragedia, serve a dare il necessario respiro a una narrazione dal passo implacabile.

Nella «Predica» (così in partitura, «Toh, toh!... Poffarre il mondo!... oh, che tempone!») fustiga i costumi licenziosi dei soldati: «E invece di vestir / cenere e sacco / qui si tresca con Venere e con Bacco». Tanto fa che questi l'inseguono e l'unico modo di sottrarre loro la preda lo escogita Preziosilla, evidentemente esperta di psicologia di massa, visto che riesca a catturare l'attenzione collettiva: al suono del tamburo intona il «Rataplàn», straordinario pezzo di carattere per coro, quasi tutto a cappella (e debitore dei suoi colori alla cabaletta degli *Ugonotti* «Piff paff»), che chiude l'atto con un crescendo irresistibile.

#### IV.

Anche il quadro iniziale del IV atto si apre con una scena dove il popolo è protagonista, ma stavolta non c'è più un briciolo d'allegria, solo fame. Siamo tornati nel Convento di Hornachuelos, dove già si trovano, ma l'uno all'insaputa dell'altra, Alvaro e Leonora, e dove di lì a poco giungerà Carlo, per ritessere le fila della sua vendetta. Verdi non perde di vista i dettagli utili al fine dello sviluppo del dramma dei singoli, e al tempo stesso li mescola ai tratti della vita collettiva. Così

tra la gente si propaga il rimpianto del misterioso padre Raffaello, che non stava a discutere le razioni come fa Melitone. Per questo sant'uomo i poveri sono «Pezze più di Lazzaro, sacchi di pravità», come dice in un'aria buffa vera e propria («Il resto, a voi, prendetevi»), e farebbero meglio a mettere il cilicio, come lui fa, per non procreare. Tanto quanto il procedimento del racconto, negli atti precedenti, aveva divaricato gli assi del dramma, tanto ora l'incrocio spazio-temporale è fulmineo. Quando risuona nuovamente, per l'ultima volta, il tema del Destino, introducendo Leonora dopo tanto tempo, il senso di essere giunti alla fine di un percorso è nettissimo, a riprova dell'efficace strategia narrativa adottata da Verdi. Nostalgia e passione sempre viva per l'amante d'un tempo ispirano la «Melodia» n. 17, «Pace, mio Dio!», preghiera accompagnata dalle arpe ch'è un'invocazione di morte, come quelle che l'amante aveva in precedenza elevato, nel pieno della sofferenza.

Ma dal fondo giungono clangori di spada, e l'ultima scena segue senza soluzione di continuità: dal pendio salgono i contendenti, sull'eco della «Maledizione» scagliata da Leonora: i tre protagonisti sono finalmente riuniti per qualche istante. C'è ancora spazio per un istante di tragica ironia blasfema, dettata dalla visione: gli amanti sono entrambi in abito talare, ma sul saio di Don Alvaro brilla il sangue, ed è ancora sangue della famiglia Vargas.

Fra i due rimane solo il tempo per un breve contatto, tanto che Alvaro può solo riassumere fulmineamente la situazione («Chiusi i miei di nel Chiostro, ei mi raggiunse ... m'insultò ... l'uccisi ...»), prima che Carlo compia inesorabilmente la sua vendetta trafiggendo la sorella, e rimanga solo il tempo del congedo, sussurrato da Leonora, «Lieta poss'io precederti». Dove? In cielo, naturalmente, ma dietro quel cielo c'è un universo di sofferenza predeterminata, che non ha risparmiato nessuno, neppure il tormentato assassino vendicatore. L'ascesi proposta dal terzetto finale, tra le più significative pagine verdiane nel suo genere, viene dopo che il Destino ha fatto girare sino in fondo la sua ruota, e gli inviti alla prostrazione, che Leonora e Padre Guar-

diano rivolgono ad Alvaro, aumentano la pena per l'eroe impotente, condannato a vivere.

V.

L'opera, nella prima versione per Pietroburgo del 1862, non terminava così (oltre a comportare percorsi drammaturgici talora divergenti nelle parti precedenti). Come l'Alvaro del Duque de Rivas, il frate «dell'inferno» si gettava da un burrone, maledicendo il cielo:

Aperti terra, m'ingoi l'inferno  
Precipiti il ciel,  
Pèra la razza umana

Un gesto nichilista, che probabilmente poté essere recepito come tale dal pubblico russo. Tra essi, a capeggiare una contestazione alla terza replica, vi era il cosiddetto «Gruppo dei cinque» (Balakirev, Borodin, K'j'ui, Musorgskij, Rimsk'ij-Korsak'ov), ma crediamo che almeno il ventitreenne Musorgskij fosse rimasto in silenzio ad ascoltare, allora, con le orecchie ben tese. Non potevano sfuggire le novità dell'opera verdiana a chi si batteva per la nascita di un nuovo stile nazionale, mediante il tentativo di creare un diverso rapporto, nello stile e nel contenuto, fra l'elemento popolare e quello colto.

Si pensi al *Boris Godunov*, dove il popolo affamato è in perenne agitazione, tramortito dal conflitto politico tra uno Zar nevrotico e infanticida e un'aristocrazia senza scrupoli, e lo si confronti con la carovana spagnola itinerante de *La forza del destino*, che parte dal villaggio di Hornachuelos. *La forza del destino* è dramma popolare, dove s'intrecciano passioni, eroismo, e persino comicità, e anche Musorgskij puntò sulla mescolanza di diversi elementi che escono direttamente dalla massa, prevalentemente ad intonare pezzi di carattere; inoltre impiegò due gesuiti per caratterizzare il grottesco, oltrepassando Melitone, ma certo avendolo a modello di frate untuoso ed ipocrita. In qualche modo Verdi aveva scritto un'opera russa *ante litteram*, po-

tenziando quel carattere di racconto per pannelli della fonte spagnola, cui garantisce amalgama soltanto l'agire dei protagonisti in uno spazio e in un tempo antiaristotelici – decisamente più tipici del grande romanzo ottocentesco – e la presenza costante del popolo che, nella sua parabola, si ritrova all'ultimo affamato, e alle prese per giunta con la carità pelosa del frate Melitone.

Nonostante la nuova poetica conclusione, in stile quasi manzoniano, le recenti riprese della versione 'russa' hanno dimostrato tutta la forza drammatica della prima *Forza del destino*: in quella veste pessimista e decisamente anticlericale, dominata da quel Destino che trascina singoli e massa compendosi con logica feroce, la morte disperata e blasfema dell'eroe è conclusione più consona con i presupposti e il trattamento del dramma.

\*MICHELE GIRARDI, nato a Venezia, è professore associato di Storia della musica moderna e contemporanea alla Facoltà di musicologia dell'Università di Pavia. Le sue ricerche vertono principalmente sulla musica del secoli XIX e XX, e in particolare sul teatro musicale *fin de siècle* (saggi su Puccini, Berg, Verdi, Boito e altri). La sua opera più recente è la biografia critica *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Marsilio, Venezia 1995, 2000<sup>2</sup>, 512 pp.), che ha vinto il primo premio letterario «Massimo Mila» nel 1996, ed è apparsa in traduzione inglese (versione riveduta e ampliata) con il titolo *Puccini: His International Art* (The University of Chicago Press, Chicago 2000).

\*\* Fino al paragrafo IV compreso mi occupo della seconda versione della *La forza del destino*, data alla Scala nel 1869. Ho fatto riferimento ai numeri musicali e alle cifre della partitura d'orchestra pubblicata da Ricordi (Milano, 1985, P.R. 151). La teoria sulla «solita forma» prende avvio dalla monografia di ABRAMO BASEVI (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, tip. Tofani, 1859). Per la formulazione di una terminologia relativa alla struttura formale dei numeri chiusi nel melodramma verdiano si veda il saggio di HAROLD POWERS. «*La solita forma*» and «*the uses of convention*» (e in particolare: «*Melodramatic Structure*». Three Normative Scene Types», e la tavola 1, p. 106), in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma/Milano, Istituto di studi verdiani/Ricordi, 1987, pp. 74-109 (anche in «*Acta musicologica*», LIX/1, 1987, pp. 65-90).