

La forza del destino uno e due

di Sergio Sablich

La prima versione della *Forza del destino*, scritta per il Teatro Imperiale di Pietroburgo e ivi andata in scena il 10 novembre 1862, differisce dalla seconda che meglio conosciamo (prima rappresentazione al Teatro alla Scala di Milano, 27 febbraio 1869) in molte parti, ma non può essere considerata alla stregua di una “editio minor”, come è invece per esempio lecito nei casi analoghi del *Macbeth* e del *Simon Boccanegra* (tutt’altro carattere e storia hanno ovviamente i rifacimenti verdiani di opere per Parigi, o di quelle parigine per l’Italia). Si può anzi affermare che le peregrinazioni dell’opera nella mente del compositore e nei maggiori teatri d’Europa lungo quei sette anni decisivi per la carriera di Verdi finirono per avvicinare Milano a Pietroburgo più di quanto Pietroburgo stessa avesse potuto immaginare al primo impatto: in altri termini, la seconda versione della *Forza del destino* non è tanto la realizzazione di quanto nella prima era rimasto compiuto a metà, bensì l’affinamento di una concezione secondo premesse prima eluse, e poi chiaritesi nel corso del tempo come intrinseche ad essa.

Per quanto la nuda cronistoria delle vicende che accompagnarono la nascita dell’opera non consenta ipotesi certe - motivo per il quale i musicologi di stretta osservanza hanno teso a dribblare la questione, forse a ragione - non sembra inessenziale chiedersi, soprattutto di fronte a un esito così sorprendente e sotto certi profili addirittura eccezionale, che cosa spingesse Verdi ad accettare di scrivere una nuova opera per Pietroburgo, e soprattutto quali aspettative che non fossero solo di prestigio e di danaro ne ricavasse. Benché Verdi, dall’alto della sua fama e del suo orgoglio, non temesse alcun confronto, le esperienze precedenti stavano a dimostrare quanto sensibile egli fosse non soltanto alla qualità dell’esecuzione (da cui sapeva dipendere anche il successo esteriore, e che difatti da quando poté curò sempre in modo quasi maniacale), ma anche alle condizioni del luogo per il quale scriveva. E Pietroburgo sotto questo riguardo costituiva per lui una novità assoluta. Chiedersi in che misura egli ne fosse, consciamente o inconsciamente, influenzato, non rappresenta dunque una questione secondaria: essa può anzi aiutare in prima battuta a capire che tipo di opera ne nascesse.

Anzitutto la nuda cronistoria, però. Nel gennaio 1861, mentre Verdi, inoperoso ormai da quasi due anni (la sua ultima opera, *Un ballo in maschera*, risaliva al febbraio 1859) è ancora incerto se accettare, come vorrebbe e otterrà Cavour, o rifiutare la candidatura alle elezioni per il primo parlamento italiano, gli giunge a Sant’Agata attraverso una lettera personale del tenore Enrico Tamberlick (di origine, nonostante il cognome, italiana, ma attivo da anni in Russia) l’offerta di una commissione del Teatro Imperiale di Pietroburgo per scrivere una nuova opera per la stagione invernale 1861-62. Pur perplesso, accetta in via preliminare l’offerta, tanto prestigiosa quanto economicamente remunerativa, forse anche dietro insistenza della moglie Giuseppina Strepponi, stanca di vederlo artisticamente inattivo, e propone un soggetto di Victor Hugo, *Ruy Blas*, che da tempo lo interessava. La direzione del teatro risponde che quell’autore in Russia era vietato dalla censura. Al che Verdi, anziché troncare la trattativa, come aveva fatto altre volte in casi simili, prende tempo, impegnandosi a cercare un altro soggetto di comune gradimento: avvertendo però Tamberlick che nulla avrebbe potuto spingerlo a stipulare un contratto “che potesse più tardi forzarmi a musicare in tutta fretta un soggetto che fosse o no di mia soddisfazione” (1). In aprile il fratello di Tamberlick, Achille, raggiunge a Torino il neodeputato e lo informa che, pur di avere una sua opera, i pietroburghesi sono disposti ad accettare anche *Ruy Blas*. Ma a questo punto è Verdi ad avere cambiato idea e a proporre un altro dramma, il cui titolo diviene noto in giugno alla stesura del contratto: *Don Alvaro, o La fuerza del sino dello spagnolo* Angel de Saavedra y Ramirez, duca di Rivas (1791-1865), rappresentato per la prima volta a Madrid nel 1835 ma letto da Verdi nella traduzione italiana di Faustino Sanseverino apparsa a Milano nel 1850.

Che cosa aveva convinto Verdi a prendere un'altra strada? In una lettera del 20 agosto 1861 a Léon Escudier, suo editore in Francia, Verdi descrisse *La forza del destino* come un dramma "potente, singolare, e vastissimo; a me piace assai: non so se il pubblico lo troverà come io lo trovo, ma è certo che è cosa fuori del comune" (2). Rispetto a Hugo, di cui costituiva un'amplificazione romantica per eccesso nella più pretta specie del picaresco spagnolo, il dramma di Rivas, suddiviso in cinque Giornate e scritto in prosa e in versi, aggiungeva una nuova dimensione: l'inserzione di scene realistiche ambientate tra il popolo e la gente comune si affiancava alla trama principale e animava per contrasto gli eventi drammaticissimi dell'intreccio. Ed era probabilmente questo aspetto ad avere attratto Verdi anche in relazione alla destinazione dell'opera. Su di esso, infatti, verteranno in massima parte le discussioni con Francesco Maria Piave, vecchio collaboratore di Verdi, sull'adattamento del dramma a libretto, sull'ambientazione e sulla caratterizzazione dei personaggi secondari, straordinariamente numerosi e importanti; mentre la linea principale del dramma, pur con le dovute riduzioni, doveva nella sua potenza e nella sua singolarità rimanere pressoché identica all'originale.

Alla fine di luglio Piave si recò a Sant'Agata per definire con il maestro la "scaletta" del libretto. In agosto, mentre Piave procedeva nella versificazione, Verdi decise di inserire nel terzo atto alcune parti del *Wallensteins Lager (Il campo di Wallenstein)* di Schiller, dramma il cui "misto di comico e di terribile (ad uso Shakespeare)" già lo aveva affascinato, e ne chiese, ottenendola, l'autorizzazione al traduttore italiano Andrea Maffei (3). La composizione dell'opera fu iniziata in settembre e già il 22 novembre Verdi poteva annunciare a Tamberlick che l'opera era finita "dal lato composizione; mi resta solo a metter in partitura i due ultimi atti, e l'istrumentazione che farò durante le prove a cembalo". E aggiungeva: "L'opera ha vaste proporzioni, e come ne scrissi a vostro fratello mi abbisognano molti artisti. Due baritoni, due Donne, un tenore, un basso e più una seconda donna, e tre secondi bassi, uno dei quali si potrà, volendo, ridurre a tenore" (4).

All'inizio di dicembre, quando i Verdi partirono per Pietroburgo, l'opera era dunque finita nelle sue linee essenziali, salvo la strumentazione, che il compositore si riprometteva di completare in loco. Ma la prima delle tante disavventure funeste che avrebbero valso al titolo una ben nota fama iettatoria si abbatté impreveduta: l'indisposizione della primadonna per la quale Verdi aveva scritto la parte di Leonora, Emma La Grua, e l'impossibilità di trovare una sostituta all'altezza costrinsero a rimandare la prima. Si convenne che l'opera sarebbe stata data l'inverno seguente, a condizione che tutte le richieste di Verdi fossero rispettate. Il che avvenne, puntualmente. Ma intanto Verdi aveva cominciato a guardarsi attorno, non soltanto per definire il nuovo cast (in febbraio, a Parigi, scritturò personalmente il soprano Caroline Barbot per la parte di Leonora), ma anche per preparare, ora che la partitura era stata completata (non senza dubbi e ripensamenti) e perfino copiata da Ricordi, una rappresentazione a Madrid, sede che evidentemente gli sembrava la più adatta al cammino dell'opera. E Madrid sarà, nel febbraio 1863, dopo la prima di Pietroburgo del 10 novembre 1862, il secondo approdo, non felicissimo, della *Forza del destino*: seguito, nello stesso mese, da un viaggio anche in Italia, a Roma, ma in una versione censurata dai papalini e intitolata Don Alvaro (5).

Sembra che già allora Verdi non fosse soddisfatto della partitura così com'era. A non convincerlo era soprattutto la conclusione, con le sue tre morti violente: teatralmente forse efficace, ma musicalmente irrisolta. Nel maggio 1863 scrisse al suo editore Tito Ricordi:

"Si dice che la *Forza del destino* sia troppo lunga, e che il pubblico sia spaventato dei tanti morti! D'accordo: ma una volta ammesso il soggetto come si trova altro scioglimento? Il terzo atto è lungo! Ma quale è il pezzo inutile? L'accampamento forse? Chi sa! Messo in scena come si deve non riuscirebbe inferiore alla scena dell'osteria" (6).

Un'autocritica conseguente alla verifica pratica, anche se il successo (di pubblico più che di critica) non era mancato? Non è dato saperlo. Fatto sta che, oltre a lasciar cadere le richieste da parte della direzione dell'Opéra di un'edizione appositamente rivista per Parigi (dove di lì a qualche anno sarebbe invece nato *Don Carlos*), Verdi non smise di arrovellarsi non soltanto sul finale (rivolgendosi anzitutto a Piave, affinché trovasse "il modo di evitare tante morti"), ma anche su problemi di aggiustamenti interni per la fine del terzo atto: soprattutto sulla collocazione del "duetto della sfida" fra don Alvaro e don Carlo. Ora l'attenzione tendeva a spostarsi dalle parti di contorno a quelle principali: come se l'idea originaria - la compresenza di due dimensioni, una corale e una individuale, di commedia e di tragedia - dovesse risolversi a favore di quest'ultima, ma nel segno non di un trionfo della morte, bensì di una catarsi. Soltanto dopo aver fatto una sorta di prova generale con la seconda edizione del *Macbeth* (Parigi, Théâtre Lyrique, 21 aprile 1865) ed essersi sgravato del *Don Carlos* (Parigi, Opéra, 11 marzo 1867), Verdi riconsiderò la vecchia proposta di Tito Ricordi di presentare *La forza del destino* alla Scala: ponendo però di nuovo il problema degli aggiustamenti. La situazione era sempre quella enunciata in una lettera del settembre 1864:

"Non bisogna arrischiare la Forza del destino come è, ma il difficile sta nel trovare questo maledetto scioglimento. Non è il pezzo di musica a farsi che mi dia fastidio: è un affare di due, tre, quattro o cinque giorni; ma bisogna cambiare in modo che il nuovo non sia peggiore del vecchio" (7).

Passò altro tempo. Finalmente l'opera venne annunciata alla Scala per la stagione 1868-69. Piave, gravemente ammalato, venne sostituito da Antonio Ghislanzoni (il futuro librettista di *Aida*), che nel tardo autunno del 1868 elaborò una soluzione per il "maledetto scioglimento", approvata da Verdi: risparmiando la vita ad Alvaro, lo scoglio della catastrofe fu aggirato e il finale virò verso una chiusa trasfigurata. Con queste modifiche, una nuova Sinfonia e gli accomodamenti previsti per il terzo atto, l'opera trionfò alla Scala - dove Verdi mancava da oltre vent'anni - il 27 febbraio 1869, diretta da Angelo Mariani e con Teresa Stolz e Mario Tiberini nei ruoli dei protagonisti.

Prima di vedere da vicino le differenze tra le due versioni, è utile ritornare alla domanda sopra lasciata in sospenso: in che misura la prima destinazione influenzò, se le influenzò, le scelte compositive di Verdi? Per quanto non fosse nella sua natura lasciarsi condizionare dall'ambiente, è lecito presumere che Verdi dovesse riflettere su che cosa significasse comporre una partitura che potesse funzionare sul palcoscenico di Pietroburgo. Dove esisteva, è vero, una lunga tradizione di opera italiana, risalente addirittura all'epoca del regno di Caterina II, ma di tutt'altro tipo, e comunque non del genere che perseguiva Verdi nel secondo Ottocento. Come non è dato sapere che cosa Verdi conoscesse veramente dell'opera nazionale russa, così non siamo al corrente di quali esperienze egli maturasse nei due periodi trascorsi in Russia, soprattutto durante il secondo, dal settembre al dicembre 1862, che sembra aver messo in moto il processo di insoddisfazione e di autocritica. Verdi non aveva fatto uso di vere e proprie melodie popolari, come erano soliti fare i russi, per la semplice ragione che non ne usava mai. E' invece possibile che la struttura drammatica a quadri staccati, per blocchi giustapposti, con vasti cori, danze e canti ora nostalgici ora popolareschi, e il tono misto, alto e basso, ideale e realistico, di commedia nella tragedia, tipico di quest'opera, potessero essere influenzati da un'immagine magari astratta del carattere russo: personaggi come Preziosilla, Mastro Trabuco, Fra Melitone, per non dire il Padre Guardiano (voce e figura, questa, di basso profondo, davvero alla russa), potevano corrispondere in larga misura, *mutatis mutandis*, a questa visione. Vero è che per la scena dell'accampamento militare Verdi si rifece al modello del *Wallenstein* di Schiller: ma l'idea che scene siffatte potessero valere anche in prospettiva russa non era affatto peregrina. Altrettanto possibile che l'energia di un destino

inarrestabile, rappresentato in modo così drastico dal dramma spagnolo, potesse impressionare l'immaginario russo: un destino primitivo e imperscrutabile, ma in sovrappiù colorato anche in maniera esotica. Non pare però dubbio che la dimensione corale e la realistica varietà d'assieme fossero chiamate a rendere più accessibile una vicenda che viveva di eccessi passionali e di coincidenze tanto sfortunate quanto irreali. In questo contesto anche l'assurdo poteva funzionare: ma quando Verdi si domandava se il pubblico lo avrebbe capito, era normale che ritenesse il pubblico russo meno sottile e sofisticato di quello italiano o francese. E anche questo potrebbe spiegare la sua decisione di intervenire in seguito su libretto e partitura in alcuni snodi fondamentali. Non occorre sottolineare di quali punti nevralgici si trattasse: la Sinfonia, l'atto terzo e il finale. Ossia l'inizio, il centro e la conclusione.

Quando *La forza del destino* fu rappresentata a Pietroburgo, il Teatro Imperiale era la sede principale dell'opera italiana e francese, che coesisteva senza conflitti con i primi prodotti della scuola russa. Altri fermenti agitavano però la capitale. Proprio in quell'anno, il 1862, Anton Rubinstein aveva fondato il Conservatorio di musica (la prima scuola musicale pubblica in Russia), facendone il centro di una tendenza occidentalizzante, il che voleva dire germanofila. E sempre in quell'anno era nato in casa di Milij Balakirev il movimento nazionalista russo, da cui si sarebbe sviluppato il cosiddetto "gruppo dei Cinque". Tutto ciò viveva ancora a uno stato embrionale: ma è significativo che dall'una e dall'altra parte si levassero critiche all'opera di Verdi, e per motivi opposti (8).

Scrivere la storia con il senno di poi è una tentazione spesso insidiosa. Non vi ha resistito neppure il maggior studioso di Verdi, Julian Budden, affermando apoditticamente:

“Qualunque sia il giudizio finale sulla *Forza del destino*, esiste senza dubbio un capolavoro straniero che ha verso di essa un debito incalcolabile. Senza il suo esempio il *Boris Godunov* non avrebbe mai potuto assumere la forma che ha oggi. La processione di devoti pellegrini che fa inginocchiare in preghiera tutti i presenti; il monaco che è figura da commedia; il lamentoso tenore di carattere maltrattato dagli astanti, in una parola Varlaam e l'Innocente, non hanno precedenti se non rispettivamente in Melitone e Trabuco. Non vi è nulla di simile nelle opere di Glinka e di Dargomyzskij. *Ruslan e Ludmilla* abbraccia un arco di tempo e di spazio più ampio della maggior parte delle opere tradizionali, ma rimane un dramma di soli individui; per la visione panoramica di *Boris Godunov*, che tocca gli strati più alti e più bassi della società in un alternarsi di scene contrastanti, solo *La forza del destino* poteva fornire il modello” (9).

Peccato che questa affermazione non sia suffragata da alcuna prova. Musorgskij, se vide l'opera, il che non è certo, non ne parlò mai nei suoi scritti; e molti anni lo dividevano allora ancora dal *Boris*, che fu composto e orchestrato tra il 1868 e il 1869, e rappresentato solo nel 1874 (con tutti i problemi che sappiamo). Senza contare un altro fatto: il modello di Musorgskij, come ognuno sa, è il patrimonio etnico della tradizione russa, rispecchiato nella vita e nella storia del popolo.

Eppure, ciononostante, alcune coincidenze sembrano davvero singolari.

Da escludere è invece la possibilità inversa: che cioè sia stato Verdi a essere influenzato dall'opera russa. Gabriele Baldini, nel suo libro incompiuto intitolato *Abitare la battaglia*, troncato proprio sulle pagine dedicate alla nostra opera, riserva proprio a questo aspetto della *Forza del destino* alcune osservazioni illuminanti.

“Quando Verdi giunse a Pietroburgo la prima volta, tutto il teatro lirico russo che noi associamo alla rinascita dell’opera russa era di là da venire. Le uniche figure di operisti che potevano apparire cospicue all’orizzonte erano quelle di Glinka, di Dargomyzskij. [...] D’altro canto, si potrebbe pensare che Verdi, durante almeno il primo soggiorno a Pietroburgo nell’inverno 1861-62, potesse ascoltare in qualche teatro - sappiamo anche di un viaggio a Mosca - opere di Glinka e di Dargomyzskij, ma sappiamo anche che la *Forza del destino* era già concepita e scritta, mancandovi solo la strumentazione, nell’estate del 1861, a Sant’Agata frastornata dal caldo e dalle cicale. Ora non c’è dubbio che tra tutte le opere di Verdi la sola che abbia un carattere russo è proprio la *Forza del destino*, e ciò non per elementi in qualche modo ovvii che avrebbero potuto venire in testa a chiunque – come l’adozione di temi popolari: Verdi non li adottava, semplicemente perché era capace di crearsi da sé – ma proprio nel segreto della looseness, nella libertà e come anarchia della struttura, che si vieta una visione unitaria ed equilibrata della materia – com’era stato supremamente per il *Trovatore* e per il *Ballo*, conscia e superba eredità mozartiana – ma prevede bensì una serie di pezzi staccati non necessariamente correlati fra di loro e in sostanza plurime azioni musicali e drammatiche parallele, che vengono sorprese neppure nelle loro punte decisive, ma anzi un poco a caso, secondo che permettano le occasioni drammatico-musicali sollecitate. [...] La cosa più straordinaria è che Verdi, adottando quegli informi principii per la sua nuova opera – che lo facesse non ci può essere dubbio, perché, quanto alla struttura, la *Forza del destino* non somiglia nessuna opera di Verdi, e nemmeno nessuna opera alla francese, e men che meno alla tedesca, mentre ricorda in modo fin troppo impudico per l’appunto l’opera russa – non venne tanto adeguandosi a un costume quanto addirittura adoperandosi a diffonderlo” (10).

Fulminante la conclusione:

“Se il direttore e il pubblico del Teatro Imperiale di Pietroburgo si aspettavano da Verdi un’opera italiana, furono, per qualche aspetto, defraudati, perché egli diede loro, per una curiosa anomalia che resta uno dei misteri più insondabili della carriera di Verdi, solo un’opera russa *ante litteram*” (11).

Baldini riconosce il problema d’origine della *Forza del destino* in “una sorta di eccesso di mimetizzazione”. Potremmo estendere questa espressione anche a molti altri suoi aspetti.

La trama della *Forza del destino* passa a ragione per essere la più strampalata e inverosimile che si possa immaginare. Ciò che di picaresco, di sanguigno e di surreale vi era nel dramma spagnolo, e che poteva renderlo avvincente in una tradizione che aveva alle spalle pur sempre *Don Chisciotte* e *La vita è sogno*, si stempera nel libretto, per lasciare il posto a una sequenza di avvenimenti incredibili e improbabili. Proviamo a raccontarla nelle sue linee essenziali.

L’azione si svolge verso la metà del XVIII secolo (questa indicazione è tratta dalla traduzione italiana del dramma; nell’originale manca). Occupa in tutto, più o meno, una diecina d’anni: tanto che nelle *Ordinazioni* accolte nella *Disposizione scenica* pubblicata da Ricordi nel 1862, che contengono all’inizio una tavola assai dettagliata dei “caratteri” dei personaggi, si avverte che “gli artisti abbiano cura di non dimenticarlo mascherandosi” (12). I luoghi sono Spagna e Italia. Sfondo storico è la guerra combattuta anche in Italia dai franco-spagnoli contro gli austriaci. Ma neppure con tutta la buona volontà si

potrebbe credere a una catena di eventi così illogica. A meno di non intenderla come mera convenzione, nella sua incongruenza essa stessa mimetica.

Atto primo. Nella casa dei marchesi di Calatrava, a Siviglia. Leonora, figlia del marchese, si appresta segretamente a fuggire con don Alvaro, di cui è innamorata: un giovane di stirpe regale ma di sangue misto, indio, invisito al padre di lei. Irrompe, armato, il marchese. Alvaro proclama l'innocenza della fanciulla e si consegna a Calatrava: in segno di resa getta lontano da sé la pistola ma questa, cadendo a terra, lascia partire un colpo accidentale che ferisce a morte il marchese. Il marchese muore maledicendo la figlia. I due fuggono, separandosi.

Atto secondo, quadro primo. E' trascorso un anno e mezzo. A sera, nell'osteria del villaggio di Hornachuelos, don Carlo di Vargas, fratello di Leonora, travestito da studente, narra ai presenti una fosca storia in cui afferma di essere stato suo malgrado coinvolto: il padre di un suo amico è stato ucciso dall'amante della figlia ed egli ha accettato di seguirlo sulle tracce dell'assassino. Leonora, giunta anche lei in incognito, ascolta atterrita la storia, nella quale riconosce la propria: apprende che Alvaro, che credeva morto, vive, e comprende che il fratello, fingendosi un altro, è animato da propositi di vendetta. I primi piani si alternano con gli sfondi, lasciando emergere nitidamente i personaggi secondari: l'Alcade, il mulattiere mastro Trabuco, la giovane zingara Preziosilla, la quale incita i presenti ad abbandonare la miseria del villaggio e a cercare fortuna in Italia, nella guerra contro i tedeschi; mostrando poi di non credere affatto al racconto dello studente. Il passaggio dei pellegrini che vanno al giubileo spinge tutti a un fugace momento di raccoglimento.

Atto secondo, quadro secondo. All'alba, davanti al convento della Madonna degli Angeli, nelle vicinanze di Hornachuelos. Leonora, affranta, chiede ospitalità ai frati. Il Padre Guardiano, commosso dalla sua supplica, accetta di accoglierla in un eremo vicino al convento, dove ella in isolamento espierà la sua colpa.

Atto terzo, due quadri. Alcuni anni dopo, in Italia presso Velletri. Don Alvaro, divenuto capitano dei granatieri spagnoli di stanza in Italia per la guerra contro gli austriaci, ripensa al suo triste destino: crede Leonora morta e non desidera che seguirne la sorte. Grida di aiuto lo distolgono dai suoi cupi pensieri. Alvaro accorre e trae in salvo un uomo da una rissa: questi, che è poi don Carlo sotto mentite spoglie, gli giura riconoscenza, aiuto in battaglia e amicizia eterna. Infuria la battaglia. Alvaro è gravemente ferito. Affida a Carlo un segreto, una valigetta e delle lettere, pregandolo di distruggerle qualora morisse. Mentre Alvaro è sotto i ferri del chirurgo, Carlo, colto da un sospetto, apre la valigetta e scopre il ritratto di Leonora: subito l'amicizia si muta in furore e desiderio di vendetta. Quando il chirurgo annuncia che Alvaro è salvo, Carlo esulta: finalmente potrà riscattare l'onore della famiglia. Sebbene Alvaro, apprendendo che Leonora vive, chieda pace, la sfida a duello è inevitabile, implacabile l'odio. Così sarà. Anche in quest'atto, che come vedremo differisce considerevolmente nelle due versioni, scene di colore, animate e vivaci, buffe e luttuose, si alternano alla vicenda principale nell'accampamento militare. Su tutto vigila occhiuto il destino, mentre spirano venti di guerra.

Atto quarto, quadro primo. E' passato oltre un lustro. Fra Melitone, che avevamo inopinatamente incontrato cinque anni prima in missione pastorale all'accampamento presso Velletri, è ritornato al suo convento di Hornachuelos, e distribuisce la minestra ai poveri. Anche Alvaro, giunto da poco, ha chiesto e ottenuto asilo in convento, dove si fa chiamare padre Raffaele: il Padre Guardiano lo stima per la sua sofferenza e la sua umiltà, mentre Melitone ne è spaventato per il suo strano sembiante. Giunge uno straniero a chiedere imperiosamente di padre Raffaele: Carlo, naturalmente. Ancora una volta sfida il rivale a duello, questa volta all'ultimo sangue; Alvaro rifiuta, invoca il suo amore per Leonora e l'abito che porta, ma Carlo è irremovibile: lo provoca, lo schernisce e ottiene di battersi. I due si precipitano fuori dal convento con le spade sguainate.

Atto quarto, quadro secondo. Una grotta fra rupi inaccessibili nelle vicinanze di Hornachuelos. Leonora non ha trovato pace nella solitudine dell'eremo. Ripensa con dolore ad Alvaro, di cui ignora la sorte. La sua meditazione è interrotta da uno strepito: un uomo chiede di entrare. E' Alvaro, stravolto e sporco di sangue. Le dichiara di aver ucciso, lì vicino, Carlo in duello: con orrore Leonora si precipita dal fratello. Si ode un grido: Carlo ha colpito la sorella a morte. Alvaro, impreca contro il destino, disperato, vorrebbe uccidersi. Si uccide? O è Leonora, prima di morire, a indicargli un destino diverso, più elevato?

Morire o vivere? Il destino o Dio? Ecco il problema della *Forza del destino*.

Il primo atto, identico nelle due versioni del libretto, ha luogo in Siviglia (in realtà nei dintorni di Siviglia, nella residenza di campagna dei Vargas: Calatrava è il nome dell'ordine cavalleresco di cui il Marchese è insignito). Esso sintetizza le scene quinta, sesta, settima e ottava della Giornata Prima del dramma di Saavedra, abolendo gli antefatti (l'allusione all'amore contrastato di Leonora e don Alvaro fatta da alcuni personaggi minori, fra cui la giovane zingarella Preziosilla) e ponendo la vicenda subito in azione: il congedo di Leonora dal padre (scena prima), il dialogo tra Leonora e la sua cameriera Curra (scena seconda), l'arrivo di don Alvaro (scena terza), l'improvvisa irruzione del Marchese, la fatale uccisione e la sua maledizione (scena quarta). Musicalmente le differenze sono minime, e riguardano adattamenti della parte vocale, nonché alcuni passaggi di collegamento e di accompagnamento.

Anche il secondo atto, che si svolge nel villaggio d'Hornachuelos e vicinanze (siamo in Andalusia, nella Spagna meridionale), non differisce nelle due versioni del libretto se non per poche varianti verbali e precisazioni sceniche. Come nel dramma, di cui segue la Giornata Seconda con qualche necessaria riduzione (l'identificazione dello studente, che nel dramma è personaggio autonomo, con don Carlo), ma anche con qualche aggiunta (il recupero di Preziosilla e Trabuco), è suddiviso in due quadri, uno interno (la cucina d'una osteria), uno esterno (una piccola spianata di fronte alla facciata della chiesa della Madonna degli Angeli). Nella prima scena d'insieme, che inizia con un coro inframmezzato da un ballabile (Seguidilla), si presentano tre personaggi nuovi. Due sono caratterizzati da numeri musicali chiusi, strofici: Preziosilla da una Canzone, lo studente Pereda (che altri non è che don Carlo travestito, in cerca della sorella e del seduttore) da una Ballata; il terzo, Mastro Trabuco, mulattiere e intraprendente rivendugliolo, introduce invece di passaggio una nota comica, straniante e spiritosa. Al centro di questo quadro si staglia la Preghiera dei pellegrini che vanno al giubileo, scenicamente sviluppata in un grande quadro corale; simmetricamente, il quadro si conclude con la ripresa della danza iniziale.

Un percorso per così dire inverso segue il quadro successivo. Dopo che Leonora, nascosta in abiti virili, ha cantato la sua aria "Madre, pietosa Vergine", entrano in scena prima Fra Melitone, figura umoristica e diversiva, poi il Padre Guardiano, con cui Leonora rimane sola, svelando la sua identità, la sua angoscia e le sue intenzioni. Gran parte di questo duetto, pur rimanendo intatto il testo, nella seconda versione fu modificato nel canto, al fine di renderlo più incisivo e scolpito (in esso Leonora rivela a brandelli la sua storia). Del tutto nuovo rispetto al dramma è invece il finale d'atto (Finale secondo), la consacrazione di Leonora davanti alla chiesa con "La Vergine degli Angeli", intonata dal Padre Guardiano, da Melitone e dal coro e poi da lei ripresa.

Con l'atto terzo siamo trasportati di colpo in Italia, presso Velletri (Giornata Terza del dramma; volendo essere per una volta pignoli, ricorderemo che a Velletri il 10 agosto 1744 l'esercito austriaco guidato dal generale Lobkowitz venne sconfitto dai franco-spagnoli guidati da Don Carlo di Borbone). Il libretto del primo quadro è identico nelle due versioni. A una scena musicale statica, di espressione intima ma di grande respiro (romanza di don Alvaro), segue una progressiva intensificazione. Don Alvaro salva don Carlo da un alterco al gioco (breve duettino); i due non fanno in tempo a giurarsi

eterna amicizia che già scoppia la battaglia; don Alvaro viene ferito a morte e implora l'amico di distruggere un documento segreto; don Carlo, improvvisamente reso sospettoso da questa richiesta, scopre il mistero: don Alvaro è il seduttore di sua sorella, ch'egli crede morta: giura di vendicarsi se il ferito vivrà (scena e aria). Quando il chirurgo annuncia la sua salvezza, don Carlo manifesta la sua gioia con una vivace cabaletta. Poi parte rapidamente.

La seconda parte del secondo atto ("Accampamento militare presso Velletri") presenta invece modifiche sostanziali nella seconda versione: testuali, musicali e drammaturgiche. Oltre a comporre musiche nuove (la Ronda che apre il quadro nella versione 1869; la scena IX, in cui accorre la Pattuglia a dividere i due contendenti per impedire il duello), Verdi rimescolò l'ordine delle scene. Vediamo come si presentava la versione del 1862:

- 1) Coro e Strofe: a) "Lorché pifferi e tamburi" (coro); b) "Venite all'indovina" (Preziosilla).
- 2) Scena ed Arietta di Trabuco ("Sortita del Rivendugliolo"): a) "Qua, vivandiere, un sorso"; b) "A buon mercato chi vuoi comprare".
- 3) Coro "Pane, pan per carità".
- 4) Coro - Tarantella: a) "Nella guerra è la follia"; b) Danza generale.
- 5) Scena ed Aria buffa di Fra Melitone: "Toh, toh!... Poffare il mondo" ("i versi [di Melitone] appartengono alla splendida versione del Wullenstein di Schiller fatta dall'illustre Cavaliere Andrea Maffei": didascalia originale del libretto).
- 6) Rataplan (Preziosilla e coro).
- 7) Scena e Duetto (don Alvaro e don Carlo).
- 8) Scena ed Aria - Finale III (don Alvaro): "Qual sangue sparsi!... Orrore!".

Ed ecco come si presenta invece il quadro dopo la revisione del 1869:

- 1) Ronda: coro "Compagni sostiamo" [brano nuovo, su versi di Antonio Ghislanzoni].
- 2) Scena e Duetto don Alvaro - don Carlo [ex 7, ma modificato].
- 3) Scena IX : detti e coro (didascalia: "Accorre la Pattuglia del campo a separarli") [brano nuovo, su versi di Antonio Ghislanzoni].
- 4) Coro e Strofe a) "Lorché pifferi e tamburi" (coro); b) "Venite all'indovina" (Preziosilla) [ex 1, ma con musica nuova].
- 5) Scena ed Arietta di Trabuco [ex 2, immutata].

- 6) Coro “Pane, pan per carità” [ex 3, immodificata].
- 7) Coro – Tarantella [ex 4, immodificata].
- 8) Predica [sic] di Fra Melitone [ex 5, immodificata salvo il titolo].
- 9) Rataplan (Preziosilla e coro) [ex 6, ora fine dell’atto terzo].

Il mutamento più appariscente, tale da capovolgere interamente la drammaturgia del quadro, riguarda lo slittamento di tutto il gruppo di scene militari e parentesi buffe dall’inizio (1-6) alla fine (4-9), con conseguente spostamento del duetto tra don Alvaro e don Carlo all’inizio e soppressione della scena, aria e cabaletta finale di don Alvaro, che nella prima versione chiudeva “di slancio” l’atto dopo un duello fuori scena, da cui il tenore rientrava convinto di aver ucciso il rivale. Il nuovo coro di Ronda posto all’inizio ha la funzione di staccare le scene in cui Alvaro e Carlo ignorano le rispettive identità e quelle in cui la loro inimicizia è svelata, dopo la guarigione del ferito (nel dramma di Saavedra lo stacco era realizzato facendo terminare la Giornata Terza e iniziare la Quarta). La scena del “duetto della sfida” diviene così più strettamente legata a ciò che precede, come tappa del corso incalzante del destino; ma al tempo stesso viene lasciata in sospeso, con tensione drammatica inesplosa, al suo culmine. Essa inizia e finisce con Alvaro solo in scena, in preda al rimorso; anziché scontrarsi mortalmente, i due contendenti vengono divisi: Carlo è trascinato via e Alvaro getta la spada chiedendo pace e oblio a un “chiostro” (inconsapevolmente intuisce, anela a ricongiungersi a Leonora?). L’effetto che hanno le scene dell’accampamento cambia a questo punto totalmente di significato: è come se il dramma continuasse a volteggiare nell’aria stabilendo collegamenti lontani e ricevesse da questa posposizione un nuovo carico di tragica attesa. Ora, in un certo senso, il dramma privato si riverbera nella cornice collettiva, interrompendosi senza annullarsi, per espandersi con deliri di guerra verso il quarto e ultimo atto.

Atto quarto. Siamo nuovamente nelle vicinanze di Hornachuelos, al convento della Madonna degli Angeli. Là è rimasta Leonora, sotto lo sguardo protettivo del Padre Guardiano. Intuiamo che l’epilogo la riguarderà, ma non sappiamo in che modo. Teoricamente, sarebbe persino possibile una riconciliazione generale, o un lieto fine a metà (a Verdi fu suggerita anche questa soluzione, che scartò decisamente). Forse neppure Verdi aveva certezze. E sul finale si interrogò a lungo, sempre più allontanandosi dal dramma originale, giunto intanto alla Giornata Quinta.

Le prime cinque scene dell’atto sono sostanzialmente identiche nelle due versioni: salvo l’inizio della quinta (Scena e Duetto fra don Carlo e don Alvaro), che presenta una differenza conseguente alla diversa soluzione data nell’atto terzo allo scontro tra i due. Verdi agì anche musicalmente per conferire a questo duetto (il secondo nell’opera, e dunque da differenziare) un carattere più arioso e movimentato, fin dall’ingresso di Carlo nel convento, affidato a un recitativo bellissimo, plastico nei nuovi versi del Ghislanzoni.

Carlo Invano Alvaro ti celasti al mondo

E d’ipocrita veste

Scudo facesti alla viltà. Del chiostro

Ove t'ascondi m'additar la via

L'odio e la sete di vendetta; alcuno

Qui non sarà che ne divida; il sangue,

Solo il tuo sangue può lavar l'oltraggio

Che macchiò l'onor mio:

E tutto il verserò, lo giuro a Dio.

Da questo momento l'azione torna a farsi stringente. Le scene precedenti, infatti, erano soltanto una preparazione che toccava corde parentetiche, proprio al fine di far risaltare la resa dei ponti tra Carlo e Alvaro: il coro dei pezzenti che chiedono la carità, l'aria buffa, della minestra di Vlelitone, la scena e il duetto tra Melitone e il Padre Guardiano.

Dopo la grande romanza di Leonora "Pace, pace mio Dio" (scena sesta, indicata nello spartito come *Melodia*), la seconda versione si discosta decisamente dalla prima e quindi anche dal dramma. La prima versione iniziava con un breve squarcio di temporale, cui seguiva il duello in scena, con Carlo che, ferito a morte da Alvaro, chiedeva il conforto della confessione. Poi l'arrivo di Leonora e il riconoscimento dei due innamorati, la morte di Leonora per mano di Carlo e il suo perdono: infine la scena ultima, con la maledizione e il suicidio di Alvaro, scena che riportiamo per intero anche con le didascalie.

SCENA ULTIMA [I versione]

Il tuono muggia piucché mai, i lampi si fanno più spessi, si odono i Frati cantar Miserere. All'avvicinarsi di questi DON ALVARO torna in sé, e corre sopra un rupe a sinistra. Giunge il PADRE GUARDIANO e tutta la Comunità con fiaccole dalla destra, e ognuno rimane stupefatto.

GUAR. Gran Dio!... sangue!...cadaveri! la donna Penitente! ...

TUTTI Una donnal... Cielo!

GUAR. Padre

Raffaele...

ALV. (dall'alto della rupe)

Imbecille, cerca il Padre

Raffaele... Un inviato dell'inferno

Son io...

MEL. L'ho sempre detto...

ALV. Apriti o terra,

M'ingoi l'inferno!... precipiti il cielo...

Pera la razza umana... (ascende più alto e si precipita in un sottoposto burrone) TUTTI Orrore!
... Onore! ...

Pietà, misericordia, Signore!!!

Fine

Tutt'altra la soluzione del finale nella seconda versione, talmente nota da non dover essere neppure trascritta. Tutto avviene qui nel segno della trasfigurazione: l'atmosfera si rasserenava (tuoni e lampi scompaiono, la luna appare splendidissima), il tempo degli eventi si acquieta, il senso di disfacimento attira vertiginosamente al cielo. Leonora si rivolge tranquilla ad Alvaro, promettendogli un amore ultraterreno; esortato alla fede e alla pietà dal Padre Guardiano, Alvaro accetta la volontà divina. L'addio di Leonora morente sembra infondergli nuova speranza. Musicalmente il nuovo finale si caratterizza con un Terzetto nel quale il Padre Guardiano assume il ruolo di esorcista della forza del male, indirizzandola non soltanto verso una catarsi (che proprio i mezzi purissimi della musica innalzano al sublime), ma anche verso un vero e proprio superamento della sventura. Il potere del destino si arresta nel momento in cui viene riconosciuto il valore della Provvidenza, ossia di un superiore disegno non insensato né maligno. "Morta!", esclama Alvaro; "Salita a Dio!", corregge il Padre Guardiano. L'opera si spegne in un pianissimo diafano, irreali, sui suoni eterei dell'arpa e degli archi in tremolo, rimanendo di fatto aperta. Verdi sapeva come nessuno che il vero effetto tragico dipendeva non soltanto dal morire bene in scena, ma anche dall'accettare il tormento del sopravvivere con rassegnazione.

Ciò non significa automaticamente riconoscere in questo scioglimento tratti cristiani, per così dire – ed è stato detto più volte – "alla Manzoni". Se osserviamo l'intero tragitto dell'opera, ci accorgiamo che l'insoddisfazione di Verdi non nasceva da problemi di contenuto, bensì di forma. Avendo scelto la strada della dilatazione, era inevitabile che il problema del finale si ponesse non nell'ottica di un'unica soluzione data, bensì di più soluzioni possibili. Il finale della prima versione era un finale chiuso, del tutto coerente e comprensibile nel contesto di un dramma fosco e sanguinoso: nel quale il protagonista era Don Alvaro, perseguitato, anche per la sua razza impura, da un destino crudele che si rifletteva irreversibilmente su tutti gli altri personaggi e che trovava naturale conclusione nel suicidio dell'eroe (la maledizione del marchese di Calatrava alla figlia si ritorceva così su di lui, ed egli la scagliava a tutta la razza umana). Il finale milanese è invece un finale aperto, sospeso: suggellato dalla musica, con la sua autonomia di definizione. Protagonista ne è il destino in quanto tale, forza astratta e invincibile, ma neutralizzata in virtù dell'intervento di una entità superiore, per mistica illuminazione. Qui l'incarnazione tragica del destino non è più l'eroe perseguitato, ma la rinuncia e l'innocenza del sacrificio rappresentato da Leonora, colei che ripristina l'equilibrio: ed è a lei che si riferiscono sempre, nei momenti cruciali dell'opera, i motivi musicali del destino.

Può darsi che Verdi accogliesse i consigli di chi temeva che l'opera fosse troppo lunga e lugubre. Di fatto non accorciò l'opera in sede di revisione, anzi, e dette al finale un significato utopico, in un certo senso più complesso e articolato, ma soprattutto più ricco di risvolti musicali. Ciò rende le due versioni della *Forza del destino* non una peggiore e una migliore, ma alternative l'una all'altra rispetto a uno stesso problema drammaturgico-musicale.

La forza del destino rappresenta la punta più avanzata di una drammaturgia nuova per Verdi, lontana tanto dal melodramma vecchio stampo (a cui curiosamente fu invece dopo accostata; ma nel frattempo erano nati *Aida*, *Otello* e *Falstaff*), quanto dal grand-opéra (i tentativi di assimilarla a questo genere furono scartati da Verdi, nonostante le richieste del sovrintendente dell'Opéra di Parigi Perrin). Si direbbe che Verdi operasse qui in due direzioni: da un lato tessendo una tela, dall'altro disfacendola. Il "fare svelto", la "stringatezza", la "parola scenica", la "tinta unitaria", tratti distintivi del suo stile, vengono diluiti in una miscela di elementi eterogenei, ora puri ora composti. Episodi collaterali e situazioni incidentali, a prima vista estranei al nucleo essenziale dell'azione, vengono sviluppati in maniera abnorme, senza apparentemente servire da contenitori del dramma: l'osteria, il convento, il campo di battaglia, l'accampamento, sono cornici che divengono quadri a sé stanti; al pari delle parti musicali che li riempiono, la predica, la preghiera, la tarantella, il Rataplan. Anziché stringere i nodi per correre fulmineo allo scioglimento del dramma, l'azione si dilata e si espande secondo una tecnica di scene, più che contrapposte, giustapposte. Si avvicendano, accanto ai personaggi principali, figure secondarie, ora tratteggiate da coprotagonisti (Preziosilla e Melitone, per non dire il Padre Guardiano), ora emergenti da scene di massa popolate di pellegrini, viaggiatori, carrettieri, frati, soldati, rivenduglioli, vivandiere, reclute, questuanti e quant'altro: una folla di varia umanità, che sembra vivere sospesa tra la follia della guerra, a cui inneggia, e l'ansia di sopravvivere a ogni costo e con ogni espediente. Il pessimismo di un destino ineluttabile e imperscrutabile si riversa anche in questa visione di un mondo che sembra aver perduto la ragione e la speranza.

Ma a colpire ancor più è la commistione di sacro e di profano, di tragico e di comico, di serio e di buffo, di sublime e di triviale, che attraversa l'opera da cima a fondo, in una misura inedita per Verdi. Par di avvertire una sorta di atteggiamento, lucidissimo nella sua modernità, di distanziamento e di selezione, di intermittenza e di oggettivazione, insieme coinvolto e leggero. Molte pagine sono all'insegna della parodia dichiarata, esibita con intenzione: tutt'altro che ingenua o immediata, frutto anzi di una determinazione squisitamente intellettuale, se non intellettualistica. Da questo punto di vista il Verdi della *Forza del destino* è lontanissimo da quello di tutte le sue opere precedenti, anche là dove sembrerebbe somigliargli. Ne è un esempio il famigerato Rataplan, soprattutto se collocato, come nella seconda versione, alla fine dell'atto. La volgarità spudorata di questo brano non ha nulla a che fare con il Verdi elementare e giovanile, è per così dire una volgarità di secondo grado, al quadrato: musica triviale nel senso in cui lo sono le marce e le fanfare di Mahler, se non, per tornare in Russia, di Sostakovic. L'atteggiamento di fondo è lo stesso: fissare il mondo, o una parte di esso, attraverso la lente del linguaggio, per inserirlo in una visione di valenza universale, oltre ogni barriera culturale, contrapponendo la degradazione al suo contrario, il sublime. In questo senso gli estremi non soltanto si toccano, ma sono l'uno lo specchio dell'altro: sacro e profano, sublime e triviale, tragico e comico, serio e buffo sono parti di un tutto che rappresenta la vita e Verdi, astenendosi dal giudicare, la osserva con complicità. Non è anche questo un tratto che lo avvicina singolarmente ai russi? Ma la complicità a Verdi non basta. Su questo mondo reale, con le sue ascese e le sue cadute, incombe la minaccia di un cieco furore, incontrollato e incontrollabile, che conduce al fanatismo e annulla ogni possibilità di conciliazione. Quanto più i personaggi anelano a liberarsi, tanto più falliscono: amore, amicizia, comprensione, perdono, sacrificio, tutti questi sentimenti e ideali vengono distrutti da una forza ostile e ostinata, questa sì indistruttibile. A salvarsene sono soltanto gli umili, coloro che hanno rinunciato alle passioni, come Preziosilla, o che sanno arrangiarsi nel caos, come Trabuco, e gli uomini di religione; ma perfino nell'ambito della religione gli scettici come Melitone fronteggiano con argomenti forti, sia pur comicamente atteggiati, gli incrollabili Padri Guardiano.

Unica via d'uscita a questa visione del mondo permeata di profondo pessimismo è l'identificazione del destino non con una forza cieca e insensata, bensì con un disegno provvidenziale che ne sia la giustificazione. In altre parole, la scommessa della fede. E' la scelta a cui Verdi, uomo di dubbi sentimenti religiosi, pervenne nella seconda versione, chiudendo l'opera con una trasfigurazione e ponendola su un diverso piano concettuale e artistico.

Elemento di coesione formale di quest'opera sperimentale e di crisi, cresciuta nella mente di Verdi come un laboratorio di ricerca, è il concetto di "ironia tragica", inteso nel più ampio senso filosofico e retorico. Ironico è l'atteggiamento di colui che pone domande al suo interlocutore - in questo caso il "destino" - fingendo di ignorarlo e tuttavia accettandolo, facendolo così cadere in contraddizione per tenerlo in scacco. Questa metafora può aiutare a rappresentare la struttura di un'opera piena di incongruenze logiche e di assurde concordanze, anarchica e pluralistica, frantumata negli episodi, nei tempi e nei luoghi, nell'azione beffardamente incurante di principi unitari e di regole aristoteliche. L'ironia di Verdi è però "tragica", e combina il concetto di "tragedia" con quello di "destino". E "l'ironia del destino tragico" ha bisogno di tempo e di spazi per compiere interamente il suo corso; non solo: ha anche bisogno di pause e di diversioni, che ne facciano risaltare per contrasto il fatale incedere. Così inteso, si spiega il piano drammaturgico dell'opera, bilanciato tra momenti nei quali il destino agisce e momenti nei quali apparentemente tace, mentre in realtà continua a tessere la tela sotterraneamente, a distanza.

Osserviamo questa distribuzione di pieni e di vuoti nella prima versione:

Atto primo: attesa e primo manifestarsi del destino (l'accidentale colpo di pistola che uccide il Marchese di Calatrava quando Alvaro ha deciso di consegnarsi). I personaggi si disperdono. Passano circa diciotto mesi.

Atto secondo: pausa e diversione (scena d'insieme, danza e inno alla guerra); parodia del destino (Don Carlo travestito da Studente narra le vicende della sua famiglia, fingendo di esserne stato solo spettatore); breve pausa (coro e ripresa della danza). Stacco. Effetto tragico del destino su Leonora, che chiede di essere sottratta al mondo e chiusa in un eremo. Passano alcuni anni.

Atto terzo: evocazione del destino (Romanza di Alvaro); azione dell'"ironia del destino" (Alvaro salva Carlo, i due si giurano eterna amicizia; Alvaro viene ferito; Carlo scopre la sua identità e giura di ucciderlo). Stacco. Lunga pausa e diversioni (scena dell'accampamento). Ripresa dell'azione del destino (Duetto Alvaro-Carlo; i due si battono e Alvaro crede di avere ucciso il rivale). Passa oltre un lustro.

Atto quarto: pausa e diversione; ritorno ciclico del destino (duetto Carlo-Alvaro); pausa di apparente sospensione del destino (Romanza di Leonora); ultimo compimento del destino (Carlo, ferito a morte da Alvaro, uccide Leonora, mentre Alvaro si suicida).

Questa alternanza di pieni e di vuoti denota non soltanto una architettura sapiente, ma anche una perfetta realizzazione del concetto di ironia tragica: i "tempi morti" e le scene di diversione servono appunto ad accrescere la forza dell'azione del destino, che impregna di sé anche questi intervalli, necessari al suo montare, e deborda di luogo in luogo, quasi seguendo le peregrinazioni dei personaggi per cercare una impossibile via di fuga. Da questo punto di vista la prima versione è, secondo la sua logica circolare di moltiplicazione delle morti, un modello di coerenza e di consequenzialità.

I mutamenti interni alla seconda versione, indotti dalla volontà di dare all'opera un finale parzialmente diverso, contraddicono questa logica rendendola, da perfettamente circolare quale era, prima centripeta, poi centrifuga. Nel terzo atto, riconcepito su due grandi blocchi contrastanti, l'azione del destino prima si comprime (i due Duetti sono avvicinati, separati soltanto dalla Ronda), poi si dilata a dismisura. L'effetto è teatralmente accresciuto, ma altera quella disposizione originaria che dava all'opera il

carattere contemplativo di un grande affresco, con pieni e vuoti alternati. Viceversa, il finale sospeso e aperto tende a una soluzione centrifuga, per così dire spostata al di fuori della scena, in un al di là del destino stesso: la “forza del destino” si esaurisce per un intervento esterno, divino, interrompendo la catena dell’ironia tragica e risolvendosi nella catarsi. Cacciato dalla porta, il vecchio rientra dalla finestra: ma ammantato di una candida veste tutta musicale, con un colpo d’ala purissimo.

Sul piano musicale, la *Forza del destino* è, nella carriera di Verdi, un’opera che oscilla tra passato e futuro, di apertura di una crisi formalmente risolta in se stessa, ma ricca di lasciti e di ammaestramenti. *Don Carlo*, *Aida*, ne saranno gli esiti maturi nel segno di una drammaturgia più coesa e messa ulteriormente a punto nella sua ambizione di pensare in grande; alcuni semi – la musica di Melitone, per esempio, e s’intende non tanto la linea vocale quanto la caratterizzazione orchestrale, puntualissima e pungente – daranno frutti imprevedibili nel *Falstaff*, con crescita esponenziale; e non meno importanti dei frutti saranno gli spurghi, grazie ai quali lo stile di Verdi uscirà definitivamente purificato. Tappa importante, dunque, e affascinante proprio per la compresenza in essa di elementi tradizionali e innovativi: melodramma e opera insieme, sorta di carrellata su un’epoca della storia del teatro musicale “europeo”, spinta verso la modernità. Non è un caso che la sua riscoperta nel Novecento avvenisse nell’ambito della *Verdi Renaissance* tedesca, come un fenomeno di cultura, grazie a letterati come Franz Werfel e direttori come Fritz Busch. Dopo la rappresentazione da lui diretta a Dresda nel 1926, sulla “Allgemeine Musik-Zeitung” si poté leggere: “Verdi è per noi tedeschi per così dire lo Shakespeare dell’opera. Della riscoperta della *Forza del destino* dovremmo rallegrarci esattamente come se la scena teatrale tedesca avesse recuperato un dramma assai poco noto di Shakespeare” (13).

L’eterogeneità linguistica, la varietà dei toni e dei livelli di scrittura, nonché di poetica, possono davvero ricordare Shakespeare, porto quasi inevitabile dell’ultimo Verdi. Esse informano i cori e i pezzi d’insieme, che costituiscono ben più di un tessuto connettivo, non meno che i brani solistici. Leonora, che si presenta nel primo atto con una romanza convenzionale (“Me pellegrina e orfana”), riappare nel secondo con un’aria di trascendentale elevazione (“Madre, pietosa Vergine”), s’innalza ancor più con la “Vergine degli Angeli” e, del tutto assente nel terzo atto, ritorna protagonista nel quarto, prima per intonare la melodia eccelsa “Pace, pace mio Dio”, poi per esalare, in una purezza quasi monteverdiana, il suo ultimo respiro di rinuncia e di sacrificio. Si è già detto che la sigla dei motivi del destino e della trasfigurazione le assegna il ruolo di filo rosso nella trama dell’opera. A lei ben più che ad Alvaro, almeno nella seconda versione: amputata dell’aria (peraltro audace, almeno nel cantabile “Qual sangue sparsi”) che originariamente chiudeva il terzo atto, la sua parte per così dire sdoppiata ha un momento vertiginoso nella scena e romanza che apre il secondo (“O tu che in seno agli angeli”, con la preparazione malinconica del clarinetto), ma si definisce soprattutto nei duetti, prima convenzionalmente in quello con Leonora, poi sempre più incisivamente nei due con Carlo, che dell’azione del destino sono il cuore pulsante. E’ qui che si rende plausibile, anche per la diversa caratterizzazione musicale, la rinuncia alla maledizione e al suicidio e la rassegnazione attonita nel Terzetto finale della seconda versione. Ma lo stesso vale anche per Carlo, definito musicalmente e psicologicamente, più ancora che nei diversi stati d’animo dei suoi pezzi solistici - una ballata (“Son Pereda, son ricco d’onore) e un’aria di vendetta (“Urna fatale del mio destino”) - dalla sua monolitica partecipazione ai duetti della sfida e della morte: quest’ultimo magnificamente scolpito, a significare il comune legame in un nodo fatale, dagli accenti del tema del destino.

Se questi personaggi si evolvono nel corso dell’azione, quasi assorbendone il veleno mortale, gli altri, che a mala pena si possono definire secondari o comprimari, disegnano fisionomie nette e immutabili. L’intrigante Mastro Trabuco è appena una macchietta, d’accordo, ma di tipo originale, spiritoso, che muove irresistibilmente al sorriso; la zingarella Preziosilla, con il suo cinguettare che ricorda il paggio Oscar del *Ballo in maschera*, è una figurina brillante e civettuola, con tutte le proprietà della sua specie, capace di rendere spensierati perfino gli inni esecrabili in lode della guerra; Fra Melitone, ben oltre il

tono caricaturale di buontempone alquanto iracundo, è invece una figurona densa e robusta, insieme cartone preparatorio di Falstaff e specchio del buon senso popolare, cui Verdi era molto attaccato; d'altro formato il Padre Guardiano, sorta di Fra Cristoforo dalla fede incrollabile, nobile, ieratico e solenne, imperturbabile e saggio: canta poche ma decisive parole su poche ma decisive note, come il mi bemolle ripetuto che scandisce perentoriamente l'ascesa in cielo di Leonora.

Spettatori coscienti o inconsapevoli della tragedia che li circonda, essi continueranno a vivere come sono, anche a tela calata. Su di loro il destino non ha la forza.

In entrambe le versioni della *Forza del destino* il finale guarda indietro verso l'ouverture. Sembra che Verdi avvertisse l'esigenza di collegare l'inizio e la fine in una specie di rispecchiamento che fosse anche cornice entro cui racchiudere tutta l'azione dell'opera. Ed è significativo che, cambiato il finale, cambiasse anche l'ouverture.

L'introduzione orchestrale della versione del 1862 si intitolava *Preludio* e constava di 96 misure. Vi figuravano, dopo il motto di apertura dei tre mi di ottoni e fagotti ripetuti due volte, tre temi dell'opera nettamente distinti: del destino (motivo principale, archi in 3/8 "Allegro agitato e presto", che tornerà più volte, per lo più associato a Leonora, a sottolineare i momenti più drammatici dell'azione del destino); della inascoltata richiesta di perdono ("Andantino" in 2/4 ai legni, che riudremo inequivocabilmente nell'ultimo duetto fra don Alvaro e don Carlo sulle parole "Le minacce, i fieri accenti"); dell'implorazione di Leonora ("Andante mosso" in 4/4 ai violini, parte conclusiva dell'aria di Leonora "Madre, pietosa Vergine"). Dopo l'esposizione di questi motivi, una coda tumultuosa a piena orchestra di 19 misure (simile, per intenderci, a quella del *Rigoletto*) connetteva direttamente il Preludio all'inizio dell'opera.

Ben diversa, come è noto, la forma della Sinfonia - questo il suo nome - della versione del 1869. Diversa non soltanto nelle dimensioni (ampliate a ben 263 misure), ma anche nell'articolazione: dove non soltanto i tre motivi sono vigorosamente intrecciati (i primi due già nell'esposizione, diversamente da quanto accadeva nel Preludio) in un poderoso sviluppo di marca prettamente sinfonica, ma vengono anche introdotti nuovi elementi tematici. E tutti sono in qualche modo riferiti al Padre Guardiano: uno ("Allegro brillante" in 4/4, clarinetto e legni sul movimento in terzine delle arpe) lo ascolteremo, intonato da Leonora, sul finire del secondo atto, quando il Padre Guardiano decide di accoglierla nel convento ("Tua grazia, o Dio, sorride alla reietta"); un altro, introdotto da caratteristiche fanfare di ottoni che esplicitamente rimandano immagini di guerra (sempre in tempo "Allegro brillante"), sfocia in un solenne corale, il cui tema è lo stesso che, nel secondo atto, intona il Padre Guardiano alle parole "A Te sia gloria, o Dio clemente". Ed è dalla combinazione di questi motivi con l'onnipresente tema del destino che la Sinfonia, spalancando squarci guerreschi, si infiamma fino alla corrusca coda: in un certo senso anticipando, senza ancora renderlo esplicito, il nuovo finale. In realtà era stato proprio il cambiamento del finale, con il rilievo assunto dal Padre Guardiano nello scioglimento della catastrofe, ad aver determinato retrospettivamente la nuova forma della Sinfonia.

Non solo questo, naturalmente. Nel Preludio, infatti, il materiale tematico enunciato - l'incombente presenza del destino, l'ansia di riconciliazione di don Alvaro rifiutata da don Carlo, l'invocazione a Dio di Leonora - riguardava soltanto i tre personaggi principali della vicenda e prefigurava scabramente un esito inappellabile. Nella Sinfonia, invece, la vicenda principale si connetteva a un contesto più complesso, nel quale venivano evidenziati da un lato la presenza minacciosa della guerra (altra metafora del contrasto delle passioni individuali), dall'altro la figura risolutiva del Padre Guardiano come portatore di una redenzione. E per questo i temi della Sinfonia - temi che poi verranno tutti richiamati nel corso dell'opera - non potevano più vivere come fenomeni isolati, ma dovevano entrare a far parte

di un più vasto e articolato contesto sinfonico (il che vuoi dire sviluppato anche sinfonicamente), che riflettesse la realtà circostante e annunciasse la catarsi.

I due diversi finali della *Forza del destino* sono dunque perfettamente rispecchiati nelle due diverse ouvertures. Se quella del 1862 è di nome e di fatto un semplice Preludio, quella del 1869 è una vera e propria Sinfonia nella quale tutti gli elementi della vicenda sono ricomposti in un grandioso sviluppo strumentale attraversato da cima a fondo dal tema del destino: sintesi poderosa dell'opera come "dramma scenico-musicale", non a caso del tutto autosufficiente anche in ambito concertistico. Resta semmai da notare un paradosso, certo né il primo né l'ultimo in quest'opera singolare. Il Preludio "aperto" del 1862 conduceva a una vicenda che aveva un finale "chiuso"; viceversa, il finale aperto del 1869 era in certo modo smentito da una Sinfonia introduttiva di forma chiusa, perfino autosufficiente nella sua autonomia. Rispetto alla concezione per blocchi e giustapposizioni dell'azione, basata proprio sulla negazione della sintesi, questo suggello sinfonico costituiva una chiara contraddizione. Naturalmente nessuno si sognerebbe di rinunciare alla Sinfonia della Forza del destino così come la conosciamo. E' però significativo che *La Forza del destino* sia l'ultima opera di Verdi ad avere una Sinfonia: le successive non l'avranno più. Anzi, più precisamente, Verdi comporrà un'altra Sinfonia per la prima rappresentazione italiana dell'*Aida* (Milano, Teatro alla Scala, 1872); ma nel corso delle prove la sostituirà con il Preludio che aveva scritto per la prima del Cairo del 1871. Un processo esattamente inverso a quello della *Forza del destino*.

Tutta la storia della *Forza del destino* uno e due si può riassumere in una formula. Alla ricerca di un equilibrio globalmente impossibile, Verdi aveva perfezionato l'opera sul piano musicale, anche a rischio di renderla scenicamente utopica. Anche da questo punto di vista con essa aveva imboccato una strada senza ritorno.

NOTE

(1) Lettera del 5 marzo 1861, in Carlo Gatti, *Verdi*, Milano 1931, II, p. 47.

(2) In Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, 1959, II, p. 652

(3) Lettera di fine agosto 1861 di Andrea Maffei, in Abbiati, cit., II, p. 656. Si veda anche Eduardo Rescigno, *La forza del destino di Verdi*, Milano, 1981, pp. 127 e sgg.

(4) George Martin, *Lettere inedite. Contributo alla storia della "Forza del destino"*, in "Verdi", bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani, II, 2, 1962, p. 1094.

(5) Le principali tappe successive della *Forza del destino* saranno: Reggio Emilia, Senigallia e Trieste (1863); New York (1864); Firenze, Vienna e Genova (1865).

(6) In Abbiati, cit., II, p. 733.

(7) Lettera dell'8 settembre 1864, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913, p. 613.

(8) Si veda su questo argomento il saggio di R. Sadychova, *La forza del destino. Il destino dell'opera in Russia*, nel presente catalogo.

(9) Julian Budden, *Le opere di Verdi, II: Dal Trovatore alla Forza del destino*, Torino, 1986, p. 554.

(10) Gabriele Baldini, *Abitare in battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, 1970, pp. 318-320 (rist. 1983).

(11) *Ibidem*, p. 321.

(12) *La forza del destino, opera del maestro Giuseppe Verdi. Libretto di F. M. Piave* Ordinanze e Disposizione scenica, Milano s.d. (ma 1862). Ristampa in facsimile, Edizioni Scala, Milano 1978.

(13) Citazione da Marcello Conati, *Una scintilla per San Pietroburgo*, nel programma di sala *La forza del destino* per la stagione 2000-2001 del Teatro alla Scala, Milano 2001, p. 77.

La forza e il destino. La fortuna di Verdi in Russia. Editrice Compositori; IBC, Istituto Beni Artistici Culturali e Naturali, Regione Emilia Romagna, 2001