

La genesi dell'opera

Nel dicembre del 1860 Verdi, che non compone da due anni, si lascia tentare da una lettera del tenore Enrico Tamberlick, che gli propone di scrivere una nuova opera per il Teatro Imperiale di San Pietroburgo.

Anche se in un primo momento si mostra poco incline ad accettare, accoglie gradualmente l'idea, sente risorgere in sé l'impulso creativo e inizia a valutare possibili soggetti. In un primo momento pensa a *Ruy Blas*, l'intrigante dramma di Victor Hugo; ma la censura russa pone subito il veto. Verdi ripiega allora su un lavoro che lo attirava da tempo: *Don Álvaro, ó la fuerza del sino* del popolare drammaturgo spagnolo Ángel de Saavedra, rappresentato con successo a Madrid nel 1850. Punti di forza del lavoro di Saavedra erano un intreccio principale fortemente drammatico e la presenza di numerose scene di popolo, che il compositore avrebbe potuto sfruttare per ampie scene corali dalla tinta realistica.

Deciso il soggetto, Verdi affida la stesura del libretto a Francesco Maria Piave, che lavora sotto la sua stretta sorveglianza. Chiede all'amico di vecchia data Andrea Maffei il permesso di utilizzare una scena di un dramma da lui tradotto, *Il campo di Wallenstein* di Schiller, che intende trasformare nell'episodio dell'accampamento presso Velletri. Con l'opera terminata, anche se non ancora orchestrata, Verdi parte per Pietroburgo ai primi di dicembre del 1861. Ma l'imprevisto è in agguato: la primadonna Emilia La Grua, che avrebbe dovuto vestire i

panni di Leonora, si ammala e la rappresentazione è rinviata all'inverno successivo.

Verdi non può far altro che interrompere la strumentazione dell'opera e ripartire per l'Italia. Nel settembre del 1862 si mette di nuovo in viaggio, con la partitura ormai pronta; questa volta tutto fila liscio, e l'opera è rappresentata al Teatro Imperiale il 10 novembre. Il pubblico tributa al nuovo lavoro verdiano un successo caloroso, appena incrinato dalle contestazioni dei nazionalisti russi e del "partito" musicale filotedesco, pregiudizialmente ostili all'opera italiana (per motivi che nulla hanno a che fare con la musica di Verdi).

Verdi stesso, in ogni caso, non era del tutto soddisfatto del suo nuovo lavoro. Qualche anno dopo la "prima" di Pietroburgo, nel 1867, rimise mano all'opera con l'intenzione di rivedere il finale e altre soluzioni drammatiche che considerava poco soddisfacenti. Non potendo contare sulla collaborazione di Piave, ormai paralizzato, incaricò Antonio Ghislanzoni (il futuro librettista di *Aida*) di rivedere il vecchio libretto; rifece così ampie parti della partitura, modificando – oltre alla musica – anche l'ordine delle scene e la successione degli eventi, in modo da influire sulla sostanza drammatica dell'opera. La modifica più vistosa riguarda il finale. La

versione di Pietroburgo segue il dramma originario: Alvaro, schiacciato dalla maledizione del vecchio marchese di Calatrava, si getta da una rupe tra l'orrore generale, impreca contro cielo e terra. Nella nuova versione assiste invece alla morte di Leonora che gli si rivolge serena, promettendogli un amore ultraterreno; esortato poi alla fede e alla pietà dal Padre Guardiano, Alvaro accetta la volontà divina, resiste allo sconforto e si prepara alla redenzione. Una sorta di catarsi dunque, nella quale la figura del padre vendicatore cede il posto a quella di un padre consolatore; una chiusa nel segno di una luce spirituale che segna un marcato allontanamento dal tradizionale melodramma romantico, tutto imperniato sulla logica della vendetta e sul senso dell'onore, e costruito attorno a personaggi privi di ambivalenza o di complessità psicologica.

In questa nuova versione, *La forza del destino* fu presentata al Teatro alla Scala il 27 febbraio 1869, con un successo vivissimo. Qualche voce di dissenso, in realtà, si sollevò anche questa volta: fu la commistione fra tragico e comico a suscitare qualche riserva; a questa mescolanza, percepita come un'infrazione alla legge della coerenza drammatica, non erano abituati né il pubblico né la critica italiana. In realtà, questa commistione è solo uno dei modi in cui si manifesta la ben nota tendenza verdiana a rappresentare la realtà umana a tutto campo, superando gli schematismi del melodramma romantico; ma è anche funzionale all'idea portante del dramma, cui tutta l'opera ruota intorno: che il destino, inesorabile, condiziona l'agire dei personaggi e ne determini la sorte.

Verdi, perciò, la difese sempre. La commistione stilistica tra comico e tragico, d'altro canto, è ciò che rende *La forza del destino* una tappa importante nel processo della maturazione artistica verdiana. Il compositore vi mette in campo una pluralità di linguaggi musicali, che vanno dallo stile della commedia nelle scene della locanda e dell'accampamento e in personaggi come Fra Melitone (anche le parole di Piave, qui, sono improntate a un tono realistico che è profondamente estraneo alla tradizione librettistica italiana) allo stile magniloquente del *grand opéra* nell'episodio della chiesa. Non mancano pagine orchestrali importanti, come quella che descrive la battaglia nel terzo atto. Né pagine corali imponenti: *La forza del destino* si distacca, a questo riguardo, dall'oleografia tradizionale per fare del coro un personaggio autentico, capace di esprimere sentimenti differenziati e complessi. L'esempio farà proseliti in terra russa: tra gli altri se ne ricorderà, di lì a qualche anno, Musorgskij nelle grandiose pagine corali del *Boris*.