

MUSICA

a cura di Eleonora Negri

La Traviata (Roma, 9 aprile 2021), *Adriana Lecouvreur* (Firenze, 27 aprile 2021), *La forza del destino* (Firenze, 4 giugno 2021).

GIUSEPPE VERDI, *La Traviata*. Teatro dell'Opera di Roma (9 aprile 2021). Nuovo allestimento, in collaborazione con RAI Cultura. Direttore Daniele Gatti; regia e scene Mario Martone; maestro del Coro Roberto Gabbiani; coreografia Michela Lucenti; costumi Anna Biagiotti; fotografia Pasquale Mari.

Interpreti: Lisette Oropesa (Violetta Valéry); Anastasia Boldyreva (Flora); Angela Schisano (Annina); Saimir Pirgu (Alfredo Germont); Roberto Frontali (Giorgio Germont); Rodrigo Ortiz (Gastone); Roberto Accurso (Barone Douphol); Arturo Espinosa (Marchese D'Obigny); Andrii Ganchuk (Dottor Grenvil); Francesco Luccioni (un Commissionario); Leo Paul (Domestico di Flora); Giuseppe Michael Alfonsi (Chiarot).

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Roma. Performers Balletto Civile.

Si prevedeva che ineguagliabile sarebbe risultata la messinscena del *Barbiere di Siviglia* realizzata da Mario Martone, in regime di coronavirus, per conto del Teatro dell'Opera di Roma e di RAI Cultura. E di fatto va detto che, con tutti i suoi pregi, non è arrivata a eguagliarla la messinscena della *Traviata* che è succeduta al *Barbiere*, a cura dello stesso regista, con lo stesso mirabile direttore d'orchestra Daniele Gatti, nel quadro della programmazione dello stesso Teatro e nel perdurante regime pandemico.

Il Barbiere di Siviglia e *La Traviata*: due eccellenze nazional-popolari del nostro repertorio operistico. Di esse *Il Barbiere* è opera buffa al grado più alto, è gioco sublime. E che Mario Martone sia un giocherellone di sovrano talento va da sé. In questa singolare congenialità, in effetti, vedremo consistere l'eccellenza del suo *Barbiere*. Ma è innegabile che il segno della sua intelligenza anche *La Traviata* lo ha affermato: opera più che seria, dolorosissima; sublime essa pure. È la storia – lineare e atroce – di un «atro morbo».

Le realizzazioni di entrambi i capolavori denunciano il regime di pandemia nel quale vedono la luce. La messinscena del *Barbiere* lo arrovescia nella più sfrontata allegria. Quella della *Traviata* vi si immerge compostamente.

Si annota subito che l'espressività di Daniele Gatti non si è fatta meno intensa sotto la mascherina di prammatica, a cominciare dall'*ouverture*: somnessa e dilatata nel ritmo; assaporata. Ma poi sempre la sua direzione

la si è sentita appassionata e, insieme, controllatissima: intimamente aderente ai modi e ai moti di una partitura quanto mai variegata: magistrale e insieme rischiosamente popolare, immediata.

Sintomatica della profonda serietà dell'approccio con cui Daniele Gatti l'ha affrontata è la fedeltà al testo integrale cui si è attenuto. È questo un ulteriore titolo di merito della presente edizione del capolavoro verdiano: finalmente restituito indenne dai tagli e taglietti che ne hanno inficiato (ingegnosamente magari) la alluvionale fortuna esecutiva. Quando la filologia si fa vita, restando grande e palpitante teatro.

Accanto a Daniele Gatti diciamo dei cantanti: dei tre principali. E diciamo che tutti e tre si sono mossi a quota ragguardevole: Lisette Oropesa è stata una Violetta sempre convincente nel canto e nella scena, incantevole nei momenti salienti; il tenore Saimir Pirgu un Alfredo espressivo nella sua corrucciata serietà; Roberto Frontali un Germont del più nobile spessore.

Comunque, la connotazione di maggior spicco di questa *Traviata* è stata nel suo parametro spettacolare: film-opera secondo una inesausta continuità, che non ha ammesso interruzioni fra un atto e l'altro.

Analoga a quella del *Barbiere* era l'impostazione attualistica; la *location* di base era sempre il teatro Costanzi: palcoscenico, sala e adiacenze.

La platea (senza sedie) è ora coperta da una plumbea moquette. Il grande lampadario sontuosamente imperverserà; non meno del grande letto a due piazze.

Il lampadario funziona a meraviglia per le due scene di festa e di ballo che *La Traviata* impone. Al terzo atto esso sovrasta un vasto tavolo da gioco coperto di panno verde.

I balli tendono ad esondare oltre le pur copiose pagine propriamente 'ballabili'. Così al prim'atto, quando – alla fine della festa – il coro prende commiato dalla padrona di casa («Si ridesta in ciel l'aurora») è tutto una parossistica danza. E Violetta stessa partecipa della frenesia generale: piccola menade, sopraffatta – alla fine – dalla consueta, patologica tosse.

Il grande letto dalla coltre scarlatta è emblema professionale ed esistenziale della protagonista: del suo essere 'traviata' e del suo essere destinata a morte amarissimamente prematura.

Il letto, oltre tutto, è buono perché sia lei che Alfredo, gettandovisi sopra, possano dare sfogo alle rispettive infelicità.

E drammaticamente metaforico è l'incalzante accumularsi di scuri soprabiti maschili sopra di esso, durante la cabaletta di lei («Sempre libera degg'io»), a chiusura del primo atto.

N.B.: la cabaletta ha il suo bravo 'a capo'. Come l'aveva avuto l'aria («Ah forse è lui che l'anima»; e quale trucida drammaticità possiede la seconda strofa di Francesco Maria Piave, che di solito viene tagliata).

Benemerita integralità: che felice bilanciamento rispetto alla generale, fantasiosa libertà dello spettacolo.

All'inizio del secondo atto: la cabaletta in coda al recitativo e aria di Alfredo («Lungi da lei per me non v' ha diletto [...] Dei miei bollenti spiriti») si dispiega con il suo 'a capo': interiorizzato, serrate le labbra del tenore, nel mentre che lui corre in carrozza a Parigi a rimediare i guasti di una contabilità imperdonabilmente trascurata: «O mio rimorso, o infamia!».

Il letto, si diceva. Esso figura perfino nel *plein air* di questo secondo atto, in mezzo agli alberi e alla verzura dipinta su quinte. Siamo in campagna. Alfredo ha parlato dei suoi «bollenti spiriti», armato di tavolozza e pennello, dall'interno di un palco del teatro, intento a ritrarre quel piccolo paesaggio fittizio, scenografico, prima che esso precipiti.

Precipiterà durante il rovinoso dialogo Violetta-Germont: quando l'illusione di una raggiunta felicità penosissimamente crolla.

E in vero, che cosa ci può essere di più desolato di un palcoscenico pieno soltanto di quinte avvoltoiate, a destra e a sinistra (sarà cura dei cantanti non inciamparci), in disposizione simmetrica. Crudamente a vista i canapi di sostegno.

Il secondo atto è l'atto dell'«Amami Alfredo!» Vale a dire dell'allocuzione più romanticamente accesa che l'opera italiana abbia mai espresso. Ora, che Violetta si trovi a cantarla in una *mise* così poco romantica (e dopo aver trotterellato attorno al grande letto) ci è parsa cosa francamente incongrua: la *mise* del soprano Lisette Oropesa era in pantaloni e panciotto in pelle. Poteva forse essere plausibile con la spensieratezza dell'inizio d'atto: non lo è con il suo fatidico culmine espressivo.

Al confronto, non altrettanto incongruo (anzi coerente con la generale ambientazione *up to date* all'interno del Teatro dell'Opera) ci è parso lo sfrecciare di automobili davanti alle Terme di Caracalla, dove Martone ci fa assistere al duello di Alfredo e del Barone: licenza integrativa, filmico-televisiva, musicalmente calibrata con il più apprezzabile tempismo.

A parte la *mise* di Violetta al secondo atto (i pantaloni e il panciotto su cui si è recriminato), i costumi provvidenzialmente sono storici, ottocenteschi (e smaglianti); ma le sforature contemporaneistiche non mancano nel corso dello spettacolo. Per esempio – diremmo – in fatto di effigi; e cioè: quando papà Germont, con l'assoluta mancanza di tatto di cui è campione, rinfaccia a Violetta la purezza di quell'angelo della sua figliola, ecco che tira fuori una fotografia (un gruppo di famiglia, per quanto si fa in tempo a cogliere): una fotografia di quelle che si possono tenere nella tasca interna della giacca o magari nel portafoglio. E – peggio – al finale dell'opera, l'immagine dei suoi «passati giorni», che Violetta morente affida ad Alfredo

con pateticissima, commovente, funebre solennità, non è il canonico, sacrosanto medaglione, ma ancora una feriale istantanea.

La disinvoltura con cui si utilizza lo spazio del Teatro dell'Opera mette a fuoco la spietata platealità con cui Alfredo umilia a morte Violetta, gettandole in faccia i denari vinti al gioco; *coram populo*: «Or tutti a me! / Questa donna conoscete?» Alfredo e Violetta sul palcoscenico e il coro che accorre, affollando la sala al di là dell'orchestra.

Peccato soltanto – a nostro avviso – che lo stupendo concertato che segue, intriso di una pietà non meno che religiosa, veda decentrata Violetta che ne è l'anima, appostata dietro il sipario: «Alfredo, Alfredo, di questo cuore...».

All'ultimo atto non ci sarebbe spazio per traslocazioni di sorta. Ma Mario Martone, per tener fede a se stesso, ne escogita qualcuna. Durante l'*ouverture* ci fa vedere Annina che dorme su di una sedia, in ribalta, di contro al sipario chiuso. Sarà lei ad aprirlo nell'atto di dare «accesso a un po' di luce», dietro la richiesta di Violetta, che si è appena svegliata dopo una notte in cui ebbe «tranquillo il sonno» (come tra poco dirà lei stessa al dottor Grenville).

Nel testo – non dimentichiamolo – il sipario si vuole che venga aperto all'inizio dell'*ouverture*, la quale si fa pertanto celestiale veglia funebre della protagonista: distesa sul letto, nella penombra della camera. È stata l'ultima notte della sua vita; ha appena ricevuto l'olio santo («Mi confortò ier sera un pio ministro»).

Nella nostra edizione televisiva – nel proseguito – appropriata è l'evocazione del 'passato', durante lo struggente «Addio» che ad esso rivolge Violetta, con la visione di un valzer danzato con leggerezza da gente giovane e lieta: una folata.

L'entrata di Alfredo è dalla platea, dove Violetta lo raggiunge, scendendo a fatica i pochi gradini di raccordo. E farà tenerezza vedere lei nella sala vuota lanciare l'appello della propria disperazione («Gran Dio, morir sì giovane») e poi i due – ripresi molto dall'alto – piccoli, abbracciati sulla moquette, sognare insieme «Parigi o cara (Parigi o caro) noi lasceremo».

Non si dà conto del tornare di Violetta sul proprio letto. Ma è su di esso che lei ha da morire.

Si ricorda non senza un lieve senso di raccapriccio che non molti anni fa, alla Scala, la povera fu fatta morire su di una seggiola.

FRANCESCO CILEA, *Adriana Lecouvreur*, LXXXIII festival del Maggio Musicale Fiorentino, opera inaugurale (27 aprile-6 maggio 2021). Nuovo allestimento. Direttore Daniel Harding; regia di Frederic Wake-Walker; scene di Polina Liefers; costumi Julia Katharina Berndt; luci Marco Faustini; coreografia di Anna Olkhovaya. Interpreti: María José Siri (*Adriana Lecouvreur*); Martin Muehle (Maurizio, Conte di Sassonia); Ksenia Dudnikova (la principessa di Bouillon); Nicola Alaimo (Michonnet); Paolo Antognetti (l'abate di Chazeuil); Alessandro Spina (il principe di Bouillon); Chiara Mogini (M.lle Jouvenot); Valentina Corò (M.lle Dangeville); Davide Piva (Quinault); Antonio Garès (Poisson); Michele Gianquinto (un maggiordomo). Danzatori; Anna Olkhovaya, Chiara Ferrara, Erika Rombaldoni, Giulia Mostacchi, Sebastiano Marino, Matteo Zorzoli. Coro e Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Maestro del Coro Lorenzo Fratini.

In grazia della mia anagrafe, ho ben chiaro nella memoria il tempo in cui i cartelloni del Maggio Musicale Fiorentino disdegnavano di ospitare Giacomo Puccini. A rompere l'ostracismo ci vollero Dimitri Mitropulos e il «sinfonismo» – come si diceva – della *Fanciulla del West*. Ci volle Francesco Siciliani alla direzione artistica. Si era nel 1954; alla 17/a edizione del festival. E si sentì l'esigenza di puntellare l'arditezza dell'avvenimento con un nome eclatante anche per la regia: si ricorse al nome di Curzio Malaparte (ma sul palcoscenico le castagne dal fuoco all'ignaro Malaparte gliele tolse il giovane Carlo Maestrini). Comunque il più bel prodigio di conciliazione, fra le lontane Americhe e la domestica nostra Lucchesia, lo si ravvisò nei bozzetti di quel post-macchiaiolo che era Ardengo Soffici.

Con la domestica nostra Lucchesia si vuol connotare l'aria familiare, affettuosa, amichevole che si respira sempre nelle partiture pucciniane. Anche in quella della *Fanciulla*, ambientata nelle lontane Americhe *iuxta* il dramma originario di David Belasco.

Tutto questo per dire quanto a lungo semplicemente impensabile sia risultata una conversione su Francesco Cilea nel cartellone del Maggio Musicale Fiorentino.

Così da quella prima 'assunzione' di Puccini sono dovuti passare 67 anni per vedere puntare il festival fiorentino su un'*Adriana Lecouvreur*.

E in fin dei conti la diremmo una scelta *casual*, essa stessa. Quasi un'eccentricità.

Personalmente ce ne possiamo anche rallegrare.

L'*Adriana Lecouvreur* ha goduto di una grande popolarità.

Ma di quella popolarità che cosa resta?

Quasi soltanto l'ariosa melodia di sortita della protagonista: «Io son l'umile ancella / del genio creator. / Ei m'offre la favella; / io la diffondo ai cuor... E poi: Mi chiamo fedeltà... / Un soffio è la mia voce; / un soffio è la mia voce»... (il pensiero va naturalmente a Magda Olivero).

Si tratta di una di quelle melodie che bastano a dare l'immortalità a chi le ha create.

Ma – ci si chiede – è sufficiente un'idea melodica, per felice che sia, a sostenere un'opera in quattro atti?

Quanto meno diremmo che dura fatica.

Più che un *Leitmotiv*, il tema di «Io son l'umile ancella» è un'ancora di salvezza per il compositore.

È un fiore melodico molto delicato: e stringe il cuore vederlo affiorare nel corso del melodramma fra i relitti di una vocalità a squarciagola, tipici dell'opera verista italiana.

I quali prevalgono; sì che è in tale orizzonte veristico – l'orizzonte della baldanzosa 'giovane scuola italiana' – che anche l'*Adriana* finisce per iscriversi.

Provvidenzialmente, al quarto atto, spunta una seconda melodia a sostenere la protagonista: «Poveri fiori», di natura omogenea alla precedente: una coppia di assoli che gratifica il personaggio; mentre al tenore spetta un declamato capace di fare invidia a un Pizzetti: «L'anima ho stanca / e la meta è lontana».

Non ci si nasconda dietro un dito: questi assoli non possono chiamarsi arie, dato che il loro svolgimento, aborrendo da ogni stroficità, è assolutamente libero; tuttavia, restano sempre numeri perfettamente 'chiusi': vale a dire disponibili a figurare – come le antiche arie – nei programmi popolari di musica operistica. Si passerà a chiamarli «romanze»; e in ogni caso il loro piazzamento nel corso dell'opera che li ospita risponde alla inveterata strategia di successo delle antiche «arie». Li si aspetta a gloria. Il successo dell'interprete è il successo della serata.

Nell'orizzonte storico-stilistico che si diceva – dell'opera verista, dunque – si inquadra questo che è il melodramma più fortunato del proprio autore: un autore, in sé, il meno verista fra tutti; intimamente elegiaco, quale ce lo rivela il siero della verità delle sue migliori idee melodiche.

Il cui tenero patetismo – piuttosto – vive di un irresistibile alone Liberty.

Ora, l'appunto che ci sentiamo di avanzare all'esecuzione – pur pregevole per molti versi – che dal Maggio Musicale Fiorentino, in *streaming*, ci ha offerto la piattaforma ItsArt, è la destituzione programmatica di quell'alone, perseguita dalla regia pervicacemente lineare di Frederic Wake-Walker. Mentre in vero, per parte sua, la direzione di Daniel Harding era della più appassionata affidabilità.

Protagonista, l'eccellente Maria Josè Siri. Sintomatica di quanto si diceva era l'essenzialità della sua *mise*: nera, in lungo, aderente, generosamente scollata. Ci si è sorpresi a rimpiangere un qualche asprì sull'acconciatura; come pure a lamentare l'assenza del rigoglio di un vaso di felci monumentali

nell'angolo del salotto buono della grande attrice. Ovviet , non c'  dubbio; ma funzionali a restituirci in qualche misura il fascino di quell'alone vitale: che probabilmente – in ultima analisi – pu  essere la ragione principale di un'attuale riproposta.

Tanto pi  che, in se stesso, il complicato *plot*   cos  datato da risultare ormai privo di interesse: ingegnoso e irrilevante.   l'eterna storia di un tenore conteso da un soprano e da un mezzosoprano: il tenore e il mezzosoprano sono personaggi insigniti dei pi  sonori titoli nobiliari; mentre la protagonista – l'attrice, figura storica, ammirata da Voltaire – avr  da accontentarsi degli attributi con cui gli ammiratori la accolgono al suo primo comparire: splendida, portentosa, musa, diva, sirena.

Il tenore era l'apprezzabile Martin Muehle, mentre il mezzosoprano era – notevole lei pure – Ksenia Dudnikova. Tramite fra le prime parti e le parti minori, l'immaneabile caratterista brav'uomo (Michonnet), affidato nelle buone mani e alla buona voce di Nicola Alaimo.

GIUSEPPE VERDI, *La forza del destino*, LXXXIII Maggio Musicale Fiorentino (4-19 giugno 2021). Nuovo allestimento. Direttore Zubin Mehta; regia di Carlus Padrissa; scene Roland Olbeter; costumi Chu Uroz; luci e video Franc Aleu. Interpreti: Saioa Hernández (Leonora), Roberto Aronica (Don Alvaro), Amartuvshin Enkhbat (Don Carlo di Vargas), Annalisa Stroppa (Preziosilla), Ferruccio Furlanetto (Padre Guardiano), Nicola Alaimo (Fra Melitone), Alessandro Spina (Il marchese di Calatrava), Leonardo Cortellazzi (Mastro Trabuco), Valentina Cor  (Curra), Francesco Samuele Venuti (Un alcade), Roman Lyulkin (Un chirurgo), solisti del Coro Ferruccio Finetti, Leonardo Melani, Luca Tamani. Coro e Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Maestro del Coro Lorenzo Fratini.

Non ci allontaniamo da Verdi.

A Verdi si torna per parlare della *Forza del Destino* che il Maggio Musicale ha affidato alla direzione di Zubin Mehta e che la piattaforma ItsArt ha diffuso in *streaming* dal Teatro Comunale di Firenze.

La Forza del Destino: un titolo che imperiosamente si incarna in *Leitmotiv*, da parte di un compositore che non ha mai abusato della tecnica del *Leitmotiv*. E se ora vi ricorre – tanto di frequente, dall'*ouverture* a tutto il corso dell'opera – lo fa astretto dalla pi  cogente ineluttabilit  drammaturgica e musicale.

  stata impresa tra le pi  ardimentose di Verdi, *La Forza*: composta per una grande capitale lontana e raffinata, San Pietroburgo. E fu faticosa apparizione, a quella latitudine: accolta con qualche diffidenza dai musicisti russi, disponibili alla colonizzazione da parte del teatro musicale

francese, ma non da quello italiano. Non ancora. Ma che questo monumentale melodramma di monaci e di soldati colpisse l'attenzione dei giovani compositori autoctoni, a partire da quel 10 novembre 1862, fu inevitabile: fu un fatto inevitabilmente carico di conseguenze.

Monaci e soldati significa grandi cori. E significa un grande corifeo per i primi (il Padre Guardiano), nonché un formidabile carattere tra di essi (Fra' Melitone); mentre accanto ai soldati spicca un altro carattere estremamente colorito: il rivendugliolo Mastro Trabuco; nonché il corteggio brillante e malizioso delle vivandiere, capeggiate da Preziosilla.

«Non piangete giovanotti / per le madri, per le belle. / V'ameremo quai sorelle, / vi sapremo consolar».

Così il coro dei soprani si rivolge alle reclute; le quali – per essere, appunto, reclute: cioè adolescenti, traboccanti di nostalgia per le madri e per le belle abbandonate nelle loro case lontane – secondo la più pacifica, inveterata convenzione, sono mezzosoprani (immancabilmente prosperose di torace e di fianchi; tant'è: ed è pur sempre cosa da ascrivere al bello dell'Opera in musica).

Spicca la femminilità di una Preziosilla; ma disdicevole appare l'enfaticizzazione di essa, quale si è affermata ora, nello spettacolo fiorentino: un succinto pagliaccetto rosso, profonda scollatura e mantellino. Ed è un fatto che così procace generosità contravviene proditoriamente alla deliziosa ipocrisia ottocentesca (irrinunciabile, a nostro avviso) di queste brave vivandiere: «V'ameremo quai sorelle».

Al di sopra dei cori e dei rispettivi corifei, *La Forza del Destino* esige un grande tenore, un grande soprano e un grande baritono: voci sovrane per un canto spiegato, martellato, appassionato, drammatico (fino alla ferocia, quello del tenore e del baritono: eppur sempre bello: pur sempre belcanto, nella singolare, procrastinata accezione verdiana).

Soprano, tenore, baritono: lui, lei, l'altro. Dove l'altro non è il marito ma è il fratello di lei, gelosissimo del buon nome della casata, oltre che tragicamente tratto in errore proprio dalla egemone forza del destino.

Nucleo drammaturgico, i tre – Eleonora, Alvaro, Don Carlo – entro una dilatata, fantasmagorica cornice.

Sarebbe cornice storica questa della *Forza del Destino*. Fedele alla romanzesca fonte spagnola, l'eterno – e eternamente benemerito – Francesco Maria Piave ci dice che siamo nel secolo XVII; quando i soldati spagnoli in Italia «insegnavan la modestia» alle nostre ragazze, come si legge nei *Promessi Sposi*.

Ma qui il paesaggio è un altro: qui si impone l'accampamento di Velletri (ghiotta occasione per sfoggiare austere rovine di acquedotti romani, quale era goduta da antiche inobliabili messinscene dell'opera verdiana).

No, ovviamente: l'attuale edizione fiorentina della *Forza del Destino* azzera Velletri e gli acquadotti romani. Lo spettacolo è stato affidato a uno dei sei registi della celebre *Fura dels Baus*, Carlus Padrissa: e il carattere tanto variegato dell'opera, perfino picaresco a tratti, poteva far apparire giusta – sulla carta – tale scelta.

Il meno che si possa dire è che dalla carta al palcoscenico il passo è arduo; e qualcosa fatalmente si perde.

Diremmo che nel nostro caso si è smarrito il senso della misura.

Ecco, infatti, che di punto in bianco ci si trova catapultati fuori del tempo e fuori dello spazio, mediante elucubrazioni tanto ambiziose quanto vane. Non ci viene risparmiata l'enunciazione di frasi sentenziose né la fibrillazione di date arcane – di annate – imperiosamente stampigliate. La suggestione di un'*Odissea nello spazio* incombe. Alla fluttuazione temporale fa riscontro un'incessante, ossessiva fluttuazione ambientale, luministica: bagliori, proiezioni, luminescenze fin nei sottogola di personaggi e comparse.

Esecrandi (a nostro avviso) ci sono sembrati certi costumi (segniamo a dito il firmatario: Chu Uroz); in particolare la crinolina trasparente di Eleonora di Vargas, ma anche – alla fine: lei eremita – la sua mise da donna di Neardenthal. E quello slippino rosso al di sopra della brunita calzamaglia del tenore.

Tra i peccati meno veniali della messinscena porremmo anche certe farciture coreografiche. Non si dice naturalmente dei balletti, immancabili in questa approssimazione al *grand-opéra* che è *La Forza del Destino*; si pensa alla gratuità di altre interpolazioni coreutiche. Si pensa in particolare all'edulcorazione, operata da un ballerino trapezista, del formidabile recitativo del tenore «La vita è inferno all'infelice»; compresa la sublime efferatezza di quel «I miei parenti sognavano un trono / e li destò la scure» (inimmaginabile un risveglio più brusco per quei parenti).

Provvidenzialmente verdiano al cento per cento è apparso Zubin Mehta: un Mehta in stato di grazia, come lo ricordavamo da giovane; vigoroso e appassionato, attento ai dettagli, innamorato della preziosa partitura: magnificamente affrontata, con lui, dall'Orchestra del Maggio.

E notevoli le voci, anche se avremmo gradito un po' meno tagliente il Padre Guardiano di Ferruccio Furlanetto. Accanto a lui si è apprezzato Nicola Alaimo, un Melitone vivacissimo e finalmente in voce. Ricca di bagliori la vocalità del soprano Saioa Hernandez (Eleonora) e pressoché perfetta la Preziosilla di Annalisa Stroppa. Forte di un'inesausta tensione l'Alvaro di Roberto Aronica. Fornito di doti vocali non comuni (timbro, volume, estensione), nonché costantemente animoso, il baritono Amartuvshin Enkhbat (Don Carlo di Vargas). Il Mastro Trabuco di Ronaldo Cortellacci ha ottimamente capeggiato il gruppo dei caratteristi.

Opera di Monaci e Soldati, si è detto essere *La Forza del Destino*; e il coro del Maggio, il coro di Lorenzo Fratini, è stato pienamente all' altezza delle grandi pagine che Verdi gli ha riserbato.

LUCIANO ALBERTI