

CIMELI GIORDANIANI A ROMA*

CONFERENZA DI PIERLUIGI ALVERÀ AMBASCIATORE D'ITALIA

Prima di presentare questa mia biografia illustrata di Umberto Giordano mi sia consentito presentare questo sconosciuto al quale si chiede di parlare di musica nel foyer del Teatro dell'Opera.

Non sono musicista nè musicologo. Sono stato nel corso della mia carriera diplomatica un divulgatore della musica italiana in Paesi ed ambienti ove essa non camminava da sola: in Libia, in Turchia, in Indonesia, nelle nostre scuole e nei nostri cantieri di lavoro all'estero.

Nominato Ambasciatore a Tripoli nel 1962, mi accorsi che nessuno insegnava la storia della musica agli allievi dei nostri Licei, e decisi di assumere tale compito io stesso. Alle parole ed alla musica registrata aggiunsi una serie di proiezioni con effetti di dissolvenza. Ne nacquero vari programmi, dalla musica sacra alle origini dell'opera, da Vivaldi e Rossini a Lorenzo da Ponte, che hanno fatto il giro d'Europa e delle Università americane.

Lo scorso anno l'editore Treves di New York mi chiese di scrivere le biografie illustrate dei maggiori compositori italiani. Mi misi volentieri al lavoro, persuaso che questi grandi, che entrano nelle nostre case sulle onde della TV, meritassero di essere conosciuti anche nella loro dimensione umana. Chi era Umberto Giordano? Un simpatico ragazzo, figlio di un farmacista di Foggia, dalla parola vivace e dalla struttura atletica, di cui il padre voleva fare un avvocato o un maestro di scherma. Ma il figliolo aveva altri programmi. Pur di vivere fra quinte e scenari, egli si adattava a fare il «portaceste» al teatro Comunale, muovendo tavoli, sedie e statue di cartone inargentate. Nei giorni festivi Umberto inseguiva la banda municipale in giro per la città. A 12 anni egli cominciò a scrivere canzoni per le liete ricorrenze familiari ed a 14 partecipò ad un concorso per un posto di composizione al Conservatorio di S. Pietro a Majella a Napoli, ove fu regolarmente bocciato. «Vostro figlio non sa nulla, -disse l'illustre Maestro Paolo Serrao al padre di Umberto- ma il suo talento ha attirato la nostra attenzione. Gli darò un corso gratuito. Fra sei mesi si ripresenterà agli esami e sono sicuro che vincerà».

Nel luglio 1882 il giornale «Il Nazionale» di Foggia annunciò che il giovinetto U. G. era stato il primo approvato a pieni voti su oltre 50 concorrenti e concluse esprimendo la sicurezza che continuando a studiare egli avrebbe fatto onore alla Patria.

Nel 1888 la Casa Editrice Sonzogno bandì un concorso per tre opere in un atto, da rappresentare in questo teatro. Quel concorso passò alla storia per il trionfo di «*Cavalleria Rusticana*». I concorrenti furono ben 57. Il più giovane fra i partecipanti e fra i primi sei prescelti per il saggio finale fu U. G., che aveva allora 21 anni, con un'opera chiamata «*Marina*», che venne esclusa dalla premiazione per la mediocrità del libretto. Ma la musica piacque ai critici che avevano assistito alla lettura dell'opera, e finì per attirare l'attenzione di Sonzogno, il quale offrì a Giordano uno stipendio di L. 200 mensili e gli diede da musicare un soggetto di Salvatore Di Giacomo, intitolato «*Mala Vita*». Della nuova opera, di un verismo eccessivo e secondo alcuni ripugnante, si entusiasmarono i due massimi esponenti del teatro verista di allora, Gemma Bellincioni e Roberto Stagno, gli stessi che avevano portato al trionfo «*Cavalleria*». «*Mala Vita*» ottenne un ottimo successo al Teatro Argentina di Roma ed in altri teatri italiani, nonché a Vienna e a Berlino. Non così al San Carlo di Napoli, a causa del soggetto in cui venivano ritratti i bassifondi partenopei, e che venne giudicato offensivo per il teatro e per la città. Minore fortuna ottenne la seconda opera di Giordano, «*Regina Diaz*», probabilmente a causa del libretto, che era uno stucchevole rifacimento della «*Maria di Rohans*» di Donizetti. Sonzogno minacciò di licenziamento il povero Giordano, il quale sembrava trovarsi di nuovo al bivio fra maestro di scherma e direttore di banda.

Venne in suo aiuto il compositore Alberto Franchetti, il quale disse a Sonzogno che Giordano aveva talento da vendere e che egli aveva il dovere di farlo lavorare. Franchetti cedette a Giordano un soggetto di Luigi Illica, il famoso librettista di Puccini, «*Andrea Chénier*», che egli stesso avrebbe dovuto musicare.

Illica abitava a Milano, vicino al Cimitero Monumentale. Giordano trovò sistemazione al pianterreno dello stesso immobile, in un deposito di attrezzature funebri, di proprietà di uno scultore specializzato nella copia di celebri Pietà. Malgrado una serie di contrattempi ed intrighi «*Andrea Chénier*» andò in scena alla Scala nel marzo 1896.

18 giorni prima della recita non si era ancora trovato il protagonista. Giordano ed Illica incontrarono per caso nella Galleria milanese un giovane ed aitante tenore, Giuseppe Borgatti, reduce da una sonora quanto immeritata fischiata a Madrid. Borgatti si mise al lavoro fra statue piangenti e lampade votive, e non tardò ad entusiasinarsi del suo nuovo ruolo.

Dopo due settimane Borgatti, fiero ed elegante nella persona, con la bionda chioma che gli cadeva sulle spalle, attaccò il polemico e romantico «Improvviso» con la voce ben centrata e quasi aggressiva. Il pubblico lo ascoltò in un silenzio incantato e poi proruppe in un'ovazione interminabile.

Fu quello l'inizio d'una serie di recite trionfali, che si ripeterono in ogni parte del mondo.

Dopo due anni fu la volta di «*Fedora*» al Teatro Lirico di Milano. A 18 anni Giordano, dopo avere ascoltato a Napoli il dramma di Sardou, protagonista Sarah Bernhardt, fece chiedere al famoso scrittore il permesso di ricavarne un'opera. Sardou era troppo amabile per dire di no, ma gli fece rispondere di aspettare un momento.

Dopo il successo di «*Chénier*», Giordano scrisse a Sardou che quel momento era durato 10 anni, ed il poeta fu lieto di accordare l'autorizzazione richiesta. *Fedora* fu G. Bellincioni, che già aveva portato al successo la *Mala Vita*. Ma non era facile trovare il protagonista maschile. Fu la stessa Bellincioni a suggerire un giovane e poco illustre tenore, che cantava al Lirico con alterna fortuna. Quel giovane si chiamava Enrico Caruso.

Caruso si mise allo studio con Giordano, non più fra lampade votive ma in un elegante appartamento. L'autore si servì di un rullo fonografico, allora di nuova invenzione, per far rilevare a Caruso le sue imperfezioni di emissione e di timbro. Le lezioni durarono quattro mesi e raggiunsero lo scopo richiesto. La nuova opera ottenne un grande successo internazionale. Caruso aveva rivelato *Fedora* e *Fedora* aveva rivelato Caruso. Alla prima parigina assistettero Sardou, Saint - Saens, Debussy e Ravel.

Seguirono sei opere nel giro di trent'anni, fra cui *Siberia*, *Madame Sans-Gêne*; *La Cena della Beffe*, *Il Re*, che malgrado il successo iniziale e malgrado l'elegante scrittura, apprezzata da direttori quali Gustav Mahler, A. Toscanini e V. de Sabata non ebbero vita durevole nel repertorio dei nostri teatri. Alla fine di una lunga e serena giornata Giordano era rattristato dalla prospettiva di passare alla storia quale autore di non più di una o due opere. In realtà Giordano poteva dirsi fortunato. La maggior parte dei compositori — parlo di quelli che hanno avuto successo — non è ricordata affatto. Il bello in musica, disse Stendhal, non è un valore immutabile ed eterno. Esso varia con il mutare delle generazioni. Lo stesso Bach venne dimenticato per più di ottant'anni, Vivaldi per oltre due secoli. Ancora oggi grandi compositori come Alessandro Stradella ed Antonio Cesti evadono raramente dalla polvere degli archivi.

A questo punto la vita e le opere dell'autore di *Andrea Chénier* meritano di essere inquadrare in una rapida prospettiva storica. Ultimo prodotto del Rinascimento, nato dal disegno chimerico di ricondurre il teatro alle origini dell'arte greca e vivificato dal genio di Claudio Monteverdi, il dramma lirico è stato una delle creazioni più originali della civiltà moderna. Esso ha saputo esprimere fin quasi ai nostri giorni non solo l'apparenza poetica della vita, ma la vita stessa, in una chiave ad un tempo reale e surreale.

Dopo la breve stagione del divino Mozart, e dopo la prorompente apparizione di G. Rossini, la scena lirica fu dominata nel secolo scorso — parlo per sommi capi — da una voce destinata ad una miracolosa longevità; quella di Giuseppe Verdi, poi dalla riforma wagneriana, ed infine dalla reazione dello

spirito mediterraneo, la reazione di Carmen, contro il mondo mitologico e simbolico dello stesso Wagner.

Quindici anni dopo l'apparizione di Carmen, e mentre il favoloso secolo XIX volgeva ormai alla fine, l'ondata verista si andò delineando sull'orizzonte teatrale italiano. Fra il 1858 ed il 1867 erano nati in Italia cinque grandi talenti dell'opera lirica. Per primo, a cavallo fra talento e genio, Giacomo Puccini. Poi, in ordine cronologico, Leoncavallo, Mascagni, Cilea e Giordano. Nel 1864 nasceva in Baviera, anch'egli a cavallo fra talento e genio, Richard Strauss.

Era difficile immaginare in quegli anni che l'opera di U. Giordano sarebbe stata uno degli ultimi anelli di una collana iniziata tre secoli prima da Monteverdi. Il lamento di Maddalena di C. «La mamma morta» e quello di A. C. «Come un bel dì di maggio» furono in realtà le ultime toccanti derivazioni del lamento monteverdiano di Arianna. L'ultimo lamento musicale dell'opera italiana fu, nel 1924, quello di Liù. Poi Puccini, come acutamente notò il Pinzauti, fu drammaticamente costretto a lasciare incompiuta non tanto dalla sua infermità quanto dalla consapevolezza che il melodramma tradizionale era finito, per lasciare il posto ad un teatro di protesta, di polemica, di bravura, a qualcosa d'altro rispetto alla storia dell'opera. Tutto ciò in un mondo che si era appena riavuto dalla prima guerra mondiale e che sentiva incombere su di sé nuove tragedie.

L'apparizione di Wozzeck, nel 1925, coincise quasi perfettamente con la morte di Liù. In quest'opera «le rovine della disgregazione armonica — scrive mirabilmente Guido Pannain — sono rischiarate dai torbidi riflessi di una luce cupa e sanguigna come quella che ossessiona l'esistenza di Wozzeck nel suo cieco cammino».

Come Schoenberg prima di lui, come Penderecki dopo di lui, come forse il nostro Berio, Alban Berg è il novello Orfeo dell'angoscia disperata del nostro secolo. Tale visione apocalittica, che trova in pittura un proprio corrispettivo nell'espressionismo di P. Picasso, ci induce nella tentazione di respirare di quando in quando una boccata d'aria fresca anche se di quasi un secolo fa, di ascoltare una morte, come quella di Andrea Chénier, nella quale non vi è disperazione.

«Ben venga dunque U. Giordano, come scrisse il Pinzauti in occasione di una recente ripresa di *Andrea Chénier* alla Scala, se non altro per il rispetto che dobbiamo avere nei confronti di un musicista che, lo si voglia o no, piace ancora, soprattutto alla povera gente».

«Povera gente» alla quale ci onoriamo appartenere.

Pierluigi Alverà Ambasciatore d'Italia

CONFERENZA DI MARIO MORINI CRITICO MUSICALE

Nell'estate del 1906 Gabriel Fauré, allora direttore del Conservatorio di Parigi e da tre anni critico del «Figaro», era venuto in cerca di quiete e di frescura sulle rive del lago Maggiore, dapprima a Pallanza, poi all'Hotel des Iles Borromées di Stresa; e un giorno, sul battello che attraversa il lago, incontrò Umberto Giordano. Troviamo notizia del fatto nei carteggi familiari del compositore francese (*Lettres intimes*, a cura di P. Fauré — Fremiet, Paris, 1951). La lettera del 31 agosto, nella quale Fauré raccontava alla moglie il suo incontro con l'autore dell'*Andrea Chénier*, accenna all'efficacia davvero sorprendente di un articolo ch'egli aveva dedicato a Giordano nella primavera del 1905, quando erano state rappresentate per la prima volta a Parigi, nel corso della stagione allestita dall'editore Sonzogno al teatro Sarah Bernhard, *Siberia*, *Fedora* e *Andrea Chénier*, quasi un festival giordaniano.

«In occasione delle rappresentazioni italiane dello scorso anno, Giordano è stato il solo compositore verso il quale ho potuto essere cortese sul «Figaro». Ora sembra che egli sia stato molto contrastato in Patria e che il mio articolo abbia del tutto cambiata la sua situazione. Ecco delle cose di cui non si deve dubitare affatto. In breve Giordano, che possiede una villa qui presso (Villa Fedora, a Baveno) mi ha pregato di recarmici uno di questi giorni a colazione perchè tutta la sua famiglia possa esternarmi la propria gratitudine. . .

Aveva scritto tra l'altro Fauré, a proposito di *Siberia*, che «il secondo atto prenderà certamente posto fra le pagine più singolari e suggestive della musica drammatica moderna». Giudizio che egli confermò in seguito, dopo averla riascoltata all'Opera di Parigi nel 1911: «La partitura di Giordano è, dal punto di vista della musicalità pura, infinitamente superiore alla più parte delle produzioni della giovane scuola italiana».

Era un giudizio condiviso, del resto, dalla più autorevole critica parigina, di solito severa e talvolta acre o irridente verso i nostri operisti di successo. Lo stesso Pierre Lalo, feroce stroncatore di Leoncavallo e di Mascagni, al quale il Puccini della *Bohème* sembrava essere «du Massenet amolli, du Massenet accomodé, pour ainsi dire, par quelque chanteur de Sorrente ou de Pallanza», era arrivato ad ammettere che «fra le opere della giovane scuola italiana quella di Giordano splende di una luce singolare». Camille Bellaigue, il celebre critico della «Revue des deux Mondes», che in fatto di opera italiana non sembrava disposto a muovere un passo al di là della propria ammirazione per Verdi (salvo riconoscere il diritto di coesistenza sulle scene, con il *Faust* di Gounod, al *Mefistofele* del suo amico Boito), Bellaigue aveva

francamente riconosciuto che il secondo atto di *Siberia* «ha della potenza», che gli episodi e i particolari vi sono vivi e pittoreschi, e che «soprattutto il preludio sinfonico non manca nè di carattere nè di grandezza». Dal canto suo, Alfred Bruneau — l'alfiere del naturalismo operistico francese, il collaboratore musicale di Zola — aveva affermato sul «*Matin*» che «unendo nello *Chénier* e nella *Siberia* la verità all'ideale, Giordano si era elevato molto al di sopra dei suoi colleghi», concludendo esplicitamente: «Se Puccini, che io apprezzo, possiede la grazia tenera, il fascino pittoresco, Giordano ha la forza tragica, l'energia orchestrale, il vigore espressivo».

Anche *Fedora* aveva stravinto a Parigi - protagonista Lina Cavalieri; Loris, Enrico Caruso- davanti a una platea in cui era tutta l'aristocrazia dell'arte francese, con il vecchio Sardou alla testa. Cosa mai accaduta su quelle scene — e c'erano in teatro compositori come D'Indy, Massenet, Saint-Sans, Debussy, Ravel — si dovette bizzare l'intero duetto del secondo atto.

Al Museo Teatrale alla Scala si conservano, fra i cimeli giordanesi donati da Sara Giordano, un affettuoso messaggio di Jules Massenet al maestro foggiano indirizzatogli in occasione della "prima" di *Fedora* a Montecarlo; e un biglietto di Saint-Sans sul quale egli volle trascrivere, in segno di omaggio all'autore, alcune battute di quest'opera che conosceva così bene da suonarne spesso al pianoforte, per un pubblico di amici, interi brani a memoria. Le due importanti testimonianze figurano fra quelle esposte nella mostra che si inaugura oggi.

Un tale interesse per Giordano era condiviso da altri grandi musicisti europei, a cominciare da Gustav Mahler che nel 1897 aveva diretto *l'Andrea Chénier* allo Stadttheater di Amburgo e tre anni dopo aveva fatto rappresentare la *Fedora* alla Hofoper di Vienna. «*Fedora* rappresenta un grande progresso» — aveva scritto Ferdinand Pfohl, uno dei più autorevoli critici tedeschi.

- «L'opera è una emancipazione dalle pastoie del convenzionalismo. Il compositore è riuscito in modo assolutamente completo e vittorioso a tramutare il dramma moderno nella forma dell'opera moderna».

Una lezione a domicilio, insomma. Certo, anche da noi non mancava chi sapesse distinguere, e fra gli estimatori c'erano in primo luogo alcuni dei più dotati esponenti della nuova generazione di musicisti. Qualche testimonianza? Ecco un giudizio che leggiamo in una lettera (medita) inviata a Giordano, molti anni dopo, nel settembre del 1937, da Franco Alfano, l'autore di *Risurrezione*: «Iersera ho voluto riascoltare (alla radio) *Siberia*. E' l'opera tua — forse — ch'io meglio conosco e che più amo! Ispirazione fluente, limpida, sicuramente magistrale: senso profondo del teatro, conoscenza esatta dell'animo dei personaggi. *Siberia* è un magnifico lavoro, forte e commosso, e che piacerà sempre più... a condizione di avere in petto un cuore! ».

E quest'altro giudizio, su *Fedora*, espresso all'autore da Ildebrando Pizzetti: «Caro Giordano, ho ascoltato ieri sera per radio, dalla prima all'ultima battuta, la tua *Fedora* stupenda di senso teatrale! Dopo averti applaudito

mentalmente, ti mando ora un abbraccio affettuoso)). (Roma, 14 gennaio 1948).

Tuttavia, in patria, nonostante questi e altri autorevoli consensi, si è poi continuato a parlare, a proposito del Giordano delle opere più popolari, *Chénier* e *Fedora* — considerati quali prototipi di una melodrammaturgia d'appendice — di abilità effettistica, d'enfasi, di retorica.

Senza pensare che effettismo, enfasi, retorica possono forse talvolta esistere negli interpreti assai più che nell'autore, e che in luogo di certe riserve fatte cadere dall'alto, sarebbe opportuno esaminare, chiarire, distinguere. Ciò che equivarrebbe, in pratica, a migliorare le esecuzioni, a metterle a fuoco.

Il tempo ha posto riparo a molte cose — Puccini, per esempio, è passato dal disprezzo al rispetto e all'ammirazione della critica — ma non a tutte. Sotto questo aspetto la sorte di Umberto Giordano è comune a quella di altri esponenti dell'operismo cosiddetto verista, che da oltre novant'anni (tanti ne ha compiuti nel marzo dello scorso anno *l'Andrea Chénier*) si mantengono in stretto contatto con i pubblici al di sopra di tutte le mode e di tutte le correnti. Se è vero, come scriveva Debussy, che «l'entusiasmo di un ambiente può fare male a un artista», e che per alcuni critici il fatto che esistano casi di affiancata, concorde simpatia tra creatori e pubblico può anche essere sintomatico di una condizione negativa, non lo è meno che non esiste un teatro musicale di successo che possa perpetuarsi senza intime virtù artistiche. E a quasi quarant'anni dalla scomparsa del compositore foggiano bisogna pur riconoscere che opere come *Chénier*, *Fedora* e *Siberia* - le tappe più significative del suo *iter* artistico- mantengono intatta la loro forza d'attrazione e di espansione.

Perché se dopo i primi grandi successi raccolti in giro per il mondo, questo teatro si estrinsecava fino a qualche anno addietro soprattutto nell'ambito nazionale, ora esso, con il suo alfiere *Andrea Chénier*, sta riacquistando l'interesse dei pubblici internazionali, dal Giappone all'America del Nord e del Sud, dalla Francia e dal Belgio alla Turchia, Grecia e Jugoslavia, da Londra a Budapest, da Vienna a Sofia e a Bucarest. Se si pensa che al tempo del primo viaggio di Kruscev in Austria, alla Staatsoper gli venne preferita — per suggerimento dell'ambasciatore sovietico — un'opera giacobina come *Tosca*, non può oggi mancare di sorprenderci il fatto che lo *Chénier* abbia ripreso il suo posto tradizionale nel repertorio dei grandi teatri lirici dell'est europeo. Recenti statistiche ci informano che nell'ultimo decennio il capolavoro di Giordano è stato allestito in oltre 200 teatri di tutto il mondo per un totale di almeno 1500 rappresentazioni; senza poi contare le registrazioni fonografiche, realizzate con i più moderni sistemi riproducibili, dal *digitale* al *compact*, e le altre eseguite invece dal vivo, oltre alle numerose ristampe delle edizioni ormai considerate «storiche». Realizzate per lo più da editori cosiddetti «pirati» o da appositi *clubs* di amatori, sono poi regolarmente in commercio al di qua e al di là dell'Atlantico le registrazioni delle varie opere di Giordano eseguite alla radio o diffuse in collegamento con i teatri.

Tutto ciò ha un significato chiaro e lampante che si riconnette in ogni senso all'importanza del musicista Giordano e al valore delle sue opere.

La nostra coscienza storica progredisce nella misura in cui a poco a poco impariamo a considerare questa o quell'opera d'arte non già secondo codici universali, ma secondo il metro che singolarmente le compete. Ora consideriamo come, partendosi dalla secolare precettista napoletana — sulla quale si era formato alla scuola di grandi maestri quali Paolo Serrao, Pietro Platania e Francesco Florimo, l'amico fraterno di Bellini, nel Conservatorio S. Pietro a Maiella fra il 1879 e il 1890 — e allacciandosi alla tradizione nativa, consideriamo quanta strada Giordano seppe percorrere dai modi di cantare, di armonizzare, di tagliare le scene in *Mala vita* (1892) a quelli dello *Chénier* (1896), di *Fedora* (1898), *Siberia* (1903), *Marcella* (1906), *Mese Mariano* (1910), *Madame Sans-Gêne*, *La cena delle beffe* (1924) e *Il Re* (1929). Certo queste opere rivelano che il compositore pugliese fu sempre attento a quel che avveniva di nuovo nel mondo della musica. Che egli adottò modi nuovi e anche oltre montani, ma restando sempre fedele alla sua origine, testimoniata dalle virtù della semplicità, della chiarezza, della spontaneità, e confermata dai caratteri di schietta sensualità, di acceso fervore sentimentale, di vigoroso realismo.

Non a caso — se poniamo mente anche alle premesse artistiche e morali da cui muovevano le «scene popolari» che costituiscono l'organismo drammatico della sua opera d'esordio, *Mala vita* (Roma, Teatro Argentina, 21 febbraio 1892, protagonisti Gemma Bellincioni e Roberto Stagno), — non a caso Giordano si era affacciato al teatro musicale legando il suo nome a quello di Salvatore Di Giacomo, il poeta dei bassi, della povera gente napoletana. Era la prima volta che la scena lirica accoglieva i «vicoli», le «case chiuse», le meretrici, i fondali di una città abbandonata da secoli al suo sconcertante destino di fasto e, insieme, di miseria; la prima volta che motivi quali fede e superstizione, onore e morale ipocrita venivano evidenziati nel loro dissidio come caratteristici di un costume.

Mala vita piacque in molte città d'Italia e piacque anche a Vienna, a Berlino, a Praga. Eduard Hanslick, il maggior critico musicale di lingua tedesca, se ne occupò definendola «opera di genere nuovo e ardito», giudizio riferito soprattutto all'arditezza e scabrosità del soggetto. Ma a Napoli, al San Carlo, essa aveva scandalizzato il pubblico e suscitato un tumulto in teatro. Nulla colpisce più dello spettacolo di noi stessi, vizi e virtù, allo specchio.

Quello fu forse il momento più aperto del verismo di Giordano, se non forse di tutto il nostro verismo operistico. Così che per la conferma del talento del compositore foggiano con altra opera, si preferì una trama librettistica che anche in tempo di verismo non prestasse troppo il fianco a critiche moralistiche.

Da tale circostanza nacque l'equivoco di *Regina Diaz* (1894), un'opera in due atti che la critica non mancò di lodare per le virtù intrinseche della sua musica, parte della quale sarebbe stata travasata nell'*Andrea Chénier*.

Tuttavia, l'azione — «povera, vecchia e fratesca», come la definì «il Secolo», che era allora il più diffuso quotidiano d'Italia e apparteneva allo stesso editore delle opere di Giordano — denunciava troppo chiaramente la sua derivazione da un fiacco libretto donizettiano (*Maria di Rohan*) svogliatamente rimesso a nuovo. E dopo due sole rappresentazioni sulle scene del Mercadante di Napoli, l'opera venne spontaneamente ritirata dall'editore, che di quel teatro aveva assunto l'impresa.

Mala vita e *Regina Diaz* erano state composte, com'è risaputo, per conto di Edoardo Sonzogno, fautore di una letteratura e di un teatro — melodramma compreso — al passo con i tempi, sensibile a quella stessa realtà sociale che egli considerava dalle posizioni della sinistra radicalrepubblicana sostenute dai suoi giornali, fra i quali appunto «Il Secolo», organo della democrazia milanese.

Giordano, ancora studente, aveva partecipato con una operina in un atto, *Marina*, al famoso concorso Sonzogno da cui era uscita vincitrice la *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. *Marina* si era piazzata molto bene in graduatoria e la commissione giudicatrice aveva convinto l'editore ad assicurargli i mezzi per altre prove più complesse.

Mentre il maestro foggiano ritornava sulla *Mala vita* per toglierne le asprezze (e purtroppo non riusciva che a edulcorarne e a impoverirne la partitura sottoposta a troppo accondiscendente revisione), Luigi Illica veniva messo sulla sua strada da Sonzogno e da Alberto Franchetti, che aveva ceduto a Giordano i suoi diritti sul soggetto dello *Chénier*. E Illica aveva trovato modo di sollecitare con le proposte ideologiche e le situazioni del nuovo libretto — il piglio vigoroso dell'ispirazione giordanianiana. Il famoso *Improvviso* di Chénier e il monologo di Gérard («*Raccogliere le lagrime dei vinti e sofferenti*») sono pagine in cui si inverte la solidarietà del Maestro verso il mondo di chi fatica e soffre la sua dura condizione umana.

Siberia è il dramma di un'etéra che l'amore riscatta attraverso una tragica esperienza espiatoria.

Mese Mariano ripropone il mondo degli umili attraverso il tenue, commovente bozzetto di Salvatore Di Giacomo.

In *Madame Sans-Gêne* l'ex lavandaia e ardimentosa vivandiera Caterina divenuta duchessa per i trionfi militari del marito non esita a opporre la schiettezza della sua origine popolana alle pose velleitariamente aristocratiche delle sorelle di Napoleone che le rivolgono i loro sarcasmi. Ricordate come risponde Caterina? E' una pagina fra le più belle dell'opera, un momento di appassionata sincerità del musicista:

« Sì, dormii fra i soldati...

E versando una goccia
di liquore ai soldati
che vi davano un regno,
faticavo per voi,

per la vostra corona!
A voi facile fu
poi chinarvi, tuffare
dentro al sangue le dita,
e raccoglierla su!».

Il Re, infine, sua opera testamentaria, ripropone addirittura un'antica moralità, della quale già troviamo saggio in quella *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (1600) del De Cavalieri che sta sulle soglie della vicenda storica del melodramma: quando sotto il costume di un personaggio allegorico, il Piacere mondano, appare all'improvviso la macabra realtà di uno scheletro.

Nell'opera di Giordano, il Piacere ha assunto il volto del Potere, rappresentato da un monarca in ricche vesti e parrucca. Questo manichino reale che esercita una tale suggestione sulla giovane Rosalina da farle dimenticare il fidanzato Colombello, sarà lui stesso a smitizzarsi — con autoironia — presentandosi spoglio, nella squallida realtà di un essere gracile e cadente.

Mario Morini

*** Gli interventi riportati si trovano in “Cimeli Giordani a Roma”, Incontri Culturali della Famiglia Dauna di Roma, n. 13, c/o Teatro dell'Opera di Roma, 7 maggio 1987, atti pubblicati presso la tipografia Catapano di Lucera.**