

UMBERTO GIORDANO

È nato a Foggia il 27 agosto 1867. Sua dimora preferita: l'incantevole villa Fedora a Baveno. Sarebbe stato destinato certamente alla professione paterna di farmacista se un amico della sua famiglia non avesse intuito che in lui, fanciullo, v'era la stoffa del grande musicista.

È uscito, come la quasi totalità dei compositori corregionali vissuti fra il Seicento e l'Ottocento, dall'antica e famosa scuola napoletana. E precisamente nel Conservatorio di San Pietro a Maiella, ov'ebbe dal 3 dicembre 1881 a maestro l'insigne maestro Paolo Serrao, conseguì, fra il 1886 e il 1890, i primi successi — dopo seri ed appassionati studi contrappuntistici e della « fuga » — con la sinfonia *Delizia*, con una *Ouverture*, *Minuetto* e *Scherzo* pure orchestrali e con una *Suite* per quartetto d'archi; mentre, ancora alunno, per l'opera *Marina* inviata a quel concorso Sonzogno (1888) che rivelò il genio mascagnano, Filippo Marchetti, presidente della Commissione esaminatrice, gli predicava il luminoso avvenire con le note parole: « quando si comincia così, si finisce molto bene ».

Oggi rappresenta con Mascagni e Perosi la musica all'Accademia d'Italia, ove s'è fatto sostenitore alacre della nostra incipiente *Discoteca di Stato* (1).

(1) Ved. in « Riv. Naz. di Mus. », fasc. 270, marzo 1931, la Relazione integrale del G. per l'aumento del fondo annuale destinato al funzionamento della Discoteca di Stato creata da B. Mussolini.

Bibliografia: AMINTORE GALLI, GUSTAVO MACCHI e GIULIO CESARE PARIBENI, *U. G. nell'arte e nella vita* (Milano, Sonzogno); ANDREA DELLA CORTE, « *Madame Sans-Gêne di U. G.* in « Riv. Mus. Ital. », Torino, 1915, pag. 139 e segg.; G. C. PARIBENI, « *Madame Sans-Gêne di U. G.*, guida attraverso la commedia e musica (Milano, Casa Ed. R. Caddeo e C., 1923);

È il terzo, cronologicamente, fra i nostri operisti del periodo postverdiano, che abbiano conquistata popolarità, più che nazionale, universale.

Da Giordano, oltre che da Puccini, da Mascagni e da Cilea, prese nome, nell'ultimo decennio del secolo scorso, la « nuova scuola operistica italiana ».

È seguace della *notazione moderna* o *notazione a suoni reali* ed in questa scrittura ha pubblicato presso la Casa Ricordi le partiture delle nove sinfonie di Beethoven; scrittura ridotta per tutti gli strumenti alle sole due chiavi di violino e di basso, inclusi gli strumenti traspositori per i quali non si tiene calcolo alcuno delle tonalità sulle quali sono basate.

A Lui è venuta così estesa notorietà, è stato concesso così alto ed ufficiale artistico riconoscimento per le qualità esclusivamente di compositore; giacchè egli non ha mai fatto « professione » di direttore d'orchestra di spettacoli lirici o di un istituto musicale come il Livornese, nè ha mai assunto la responsabilità di capo di una Cappella musicale qualsiasi o gloriosa quanto la Sistina come il Tortonese.

E tanta così vasta notorietà gli è venuta non dall'opera giovanile di soggetto napoletano « verista », fin troppo brutale *Malavita!* (Teatro Argentina di Roma, 21 febbraio 1892, protagonisti Gemma Bellincioni e Roberto Stagno) composta su libretto da Nicola Daspuro tratto dall'omonimo dramma di Salvatore di Giacomo e G. Cognetti, in seguito ribattezzata col titolo *Il voto* (T. Lirico di Milano, 10 novembre 1897) e inscenata con esito contrastato ovunque tranne che a Vienna e a Berlino, — come era di già venuta d'un colpo, due anni innanzi, a Pietro Mascagni da *Cavalleria rusticana* e come sarebbe venuta due mesi dopo a Ruggero Leoncavallo da *I Pagliacci*, opere pure queste, unitamente alla *Tilda* di Francesco Cilea, d'intenso realismo e tutte precedute da *Carmen*, il capolavoro del francese Bizet — ma dall'*Andrea Chenier* (Teatro alla Scala, 29 marzo 1896, protagonista Giuseppe Borgatti e altri interpreti principali Evelina Carrera, il Sanmarco e la Rogers), quarta sua opera, romantica a fondo storico, su libretto di

VITO RAEI, *La Cena delle Beppe* in « Riv. Naz. di Mus. », (Roma, 1925) fasc. 181, 184 e 185; ADRIANO LUALDI, *Madame Sans-Gêne* e *La Cena delle Beppe di U. G. alla Scala* in « Serate Musicali », (Milano, Treves, 1928) pagg. 32 e 153. Cfr. inoltre i dizionari di A. DE ANGELIS, di C. SCHIMDL, oltre la stampa quotidiana ed i manuali di storia della musica.

Luigi Illica, riprodotta su tutti i maggiori teatri lirici dell'orbe, popolarissima. Tale opera ha assorbito il meglio del materiale sonoro creato per la terza della serie, *Regina Diaz* (Teatro Mercadante di Napoli, 5 marzo 1894) di soggetto di stampo antico e tutto sentimentale, composta su libretto di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci e accolta dal pubblico e dalla critica quo-



tidiana con giudizi contrastanti nonostante la difesa appassionata di Roberto Bracco.

Delle opere successive nessuna ha conquistato, fino al delirio, l'anima multipla delle folle quanto lo *Chenier*: non *Fedora*, altro dramma sentimentale e di soggetto moderno (compiuta il 6 novembre 1898, rappresentata il 7 s. m. ed a. al Lirico di Milano, direttore lo stesso Giordano, interpreti principali il Caruso, la Bellincioni e il Menotti) su libretto da Arturo Co-

lautti tratto dal noto dramma del Sardou; non *Siberia* (Teatro alla Scala, 13 dicembre 1904, interpreti principali Rosina Storchio, lo Zenatello, il De Luca e il Pini-Corsi), tragico e tetro quadro d'ambiente slavo, su libretto di L. Illica; non *Marcella* (T. Lirico di Milano, 9 novembre 1907, interpreti principali la Bellincioni e il De Lucia), mesto idillio in tre episodi di epoca contemporanea avvistato dal tentativo di una descrizione abbastanza vivace d'ambiente parigino nel primo atto e da una scena efficacemente dipinta nel secondo atto di paesaggio geografico, su libretto tolto e verseggiato in italiano da Lorenzo Stecchetti dal poema francese del Cain e di Edoardo Adenis; non *Mese mariano* (T. Massimo di Palermo, 17 marzo 1910), tenue ma commovente dramma partenopeo in cui, a traverso una progressione di sentimenti patetici, è poeticamente idealizzato il dolore di una madre, su bozzetto sceneggiato in un sol atto, di Salvatore di Giacomo; non *Madame Sans-Gêne* (T. Metropolitan di New-York, 25 gennaio 1915, direttore Arturo Toscanini, altri interpreti la Farrar, il Martinelli e l'Amato), commedia lirica di soggetto napoleonico, su libretto di Renato Simoni tratto dall'omonimo lavoro del Sardou e del Moreau; non *Giove a Pompei*, commedia scritta in collaborazione con Alberto Franchetti, su libretto di L. Illica ed Ettore Romagnoli (Roma, T. all'aperto la Pariola, 5 luglio 1921). Tuttavia le cronache teatrali di quegli anni, italiane e d'altri paesi, registrano fra i più completi e clamorosi, in prima linea, i successi di *Fedora* e di *Siberia*; successi che culminarono nei festeggiamenti solenni di Parigi al trentottenne allora maestro pugliese. Ed è significativo inoltre che, fra l'imperversare continuo dalla sorella latina di una valanga di critiche acerbamente e parzialmente stroncatorie di musiche italiane d'ogni genere, soprattutto operistiche, (chi ignora o ha potuto dimenticare le sbalorditive sulla *Manon* e *Turandot* di Puccini?) che proprio un francese, apprezzato teorico e sinfonista — Carlo Widor — abbia incluso in fondo al volume del suo trattato d'istruazione, *La technique de l'orchestre moderne*, un brano di *Siberia*, solo esempio di musica nostrana fra i pochi scelti per illustrare praticamente le diverse disposizioni di sonorità orchestrali.

L'opera *La Festa del Nilo* su libretto del Sardou e del Moreau è rimasta incompiuta a poco più di un atto di musica.

Allo *Chenier* vorrebbe ora contendere il favore dei pubblici cosmopoliti la *Cena delle beffe* (T. alla Scala, 20 dicembre

1924, interpreti Carmen. Melis, C. Valobra, C. Ferrari, H. Lazaro, B. Franci, F. Autori, H. Boracchi, G. Menni, F. Dominici, scene di G. Chini), imbandita nuovamente, per noi del mondo musicale, sul notissimo poema, rielaborato in libretto, di Sem Benelli e servitaci inappuntabilmente sotto la direzione del Toscanini; il quale successivamente (ivi stesso, il 12 gennaio 1929) ha tenuto, anche a felice battesimo, *Il Re*, la più recente delle opere giordaniane — di quella intitolata a Rasputin non ci è dato finoggi che il semplice annunzio — novella tra sentimentale e comica, fiabesca e parodistica, con moralistica conclusione, su libretto di Giovacchino Forzano, in tre quadri susseguentisi senza interruzione e legati da due brevi interludi orchestrali durante i mutamenti scenici.

*
**

Ma per quali pregi vuole la *Cena* competere con lo *Chenier*? Rispondo brevemente ma ragionatamente.

Innanzitutto per il soggetto e per lo svolgimento.

Senza dubbio il clima attuale è il più propizio per le rievocazioni di leggende e di tipi d'origine e di tradizione medievale e dell'epoca del Rinascimento. Gli ambienti delle corti delle defunte repubbliche e di altri staterelli italiani di epoca ormai remota affasciano librettisti e musicisti nostri da qualche lustro, anzi credo di dire il vero affermando che il maggior fascino sulla fantasia dei nostri maestri del verso e del suono promana dalle antiche leggende e vecchi tipi toscani, fiorentini. A tale fascino non è rimasto insensibile il Giordano se ha musicato la *Cena*, tragedia burlesca concepita, preparata e consumata in casa di un Tornaquinci, Cavaliere speron d'oro, negli anni e nella città di Lorenzo il Magnifico. Ma il libretto di essa si differenzia nettamente da una buona mezza dozzina di libretti a soggetto fiorentino da poco assorbiti in opere musicali già in repertorio, e non meno profondamente dai due libretti di *Gianni Schicchi* e de' *I Compagnacci* apprestati dal Forzano per le musiche del Puccini e del Riccitelli. In essi il « comico » predomina di tanto sugli altri sentimenti o caratteri da bastare da solo alla creazione di una « commedia lirica »; nella *Cena*, al contrario il « comico » è uno dei molteplici elementi costitutivi di una tipica « beffa tragica », che nella compiuta veste poetica-musicale-scenica s'identifica col « dramma ». E, aggiungerò, con un dramma « sui generis » in quanto che, mentre di solito il bef-

feggiato è passivo, impotente al pari di *Rigoletto*, a reagire contro lo scempio che si compie di sé o della creatura più cara al suo animo, il protagonista dell'opera del Benelli e del Giordano si è appena presentato nei panni del rachitico deriso e dileggiato che si trasforma nell'ideatore, organizzatore ed esecutore fulmineo di tutta una serie di burle atroci, in ragione progressiva, sino alla sazietà della bramosia di ritorsione e di vendetta. Fissata tale caratteristica, le indagini circa le fonti del poema e del libretto benelliano hanno interesse limitato per l'esegesi della partitura del maestro foggiano. Noterò qui, tuttavia, che una trovata indovinatissima, se non originale, e atta a tenere sempre avvinto alla ribalta l'interesse degli spettatori, è questa: aver attenuata e talora diradata l'atmosfera tragica, greve, cupa, spesso solcata da bagliori sanguigni o altrimenti incombente dal primo all'ultimo atto, non tanto con il consueto ed abusato contrasto e antidoto di tipi buffi e di episodi sollazzevoli quali quelli emergenti dall'intromissione delle figure del « dottore » e di « Trinca », quanto con i tre diversivi abilmente collegati: l'uno, della « sostituzione » soggettiva premeditata e volontaria; l'altro dell'« errore per ignoranza di persona »; il terzo, per logica conseguente, di « furto consumato » dell'amplesso sessuale più voluttuoso, pieno e completo possibile su d'una bella elegante e passionale femmina, nel fior degli anni, leggiera e maliziosa, esperta e sempre più avida di possessi erotici. Ma questi tre diversivi dall'atmosfera di tragicità costituiscono altresì tre anelli ben saldi di una catena, quasi altrettanti perni, intorno ai quali si snoda si avvolge si avviluppa ed è intessuto in fitta trama il filo principale del dramma. Rilevo infine che l'ampliamento verbale dei tre « diversivi » nell'economia complessiva del lavoro ha determinato le opportune quanto necessarie differenziazioni fra il testo originario del poema per il teatro cosiddetto drammatico e il testo del libretto per l'opera del teatro lirico.

Ed ecco in precisi termini tale differenza. *Atto primo*. Nella riduzione della tragedia a libretto, si contano tagli abbondanti, nessuna aggiunta, nulla di nuovo, una sola rilevante modificazione, questa: durante la scena del commiato di Gabriello, episodi che nella tragedia si svolgono successivamente, nel libretto sono condensati in un solo momento, per un procedimento sincrono. I tagli accennati si riferiscono alle dispute ed ai cicalecci dei servi che preparano la cena; alla reminiscenza della beffa di Lorenzo il Magnifico a ser Manente; alla descri-

zione che Giannetto fa della vendetta quale gli appare in sogno; alle parole « passa la verità » tra le altre pronunziate da Neri mentre si allontana. *Atto secondo*. Sole due modificazioni, ma notevoli. Dal poema è stato abbondantemente tagliato il racconto che Giannetto fa a Ginevra della pazzia di Neri. Per il libretto è stata aggiunta una risposta della donna, risposta adeguata perchè ella possa cantare la bellezza della notte d'amore trascorsa con Giannetto, bellezza di tanto singolare in quanto impreveduta, essendosi abbeverato e dissetato all'amore di lei un ladro che si struggeva di stringerla fra le proprie braccia e di possederla. *Atto terzo*. Anche in questo atto nulla di nuovo, ma una modificazione importante. Nella scena dei confronti, ben otto personaggi cantano nel contempo secondo il testo musicato, laddove parlano successivamente secondo il testo originario. Liricamente pertanto l'azione procede serrata. *Atto quarto*. I due testi, tranne qualche variante, si equivalgono. Per questo atto il musicista non aveva da chiedere alcuna notevole amputazione od alcuna nuova fatica al drammaturgo.

Ho riassunto i risultati di questo confronto per offrire un saggio del senso spiccato di teatralità del Giordano più che per dar evidenza alla collaborazione premusicale del Maestro al librettista. Mercè la quale Egli — contribuendo a sfrondare il testo drammatico d'ogni frase diluente il rapido corso degli atteggiamenti delle parole degli atti e degli episodi di carattere tragico e a rimpolparlo con qualche opportuna aggiunta ovvero a rallentare convenientemente l'azione laddove sono in gioco situazioni sentimentali e passionali o si delineano spunti e attori comici o si disegnano e si forgiavano gli anelli della complicatissima burla di ritorzione — ha portato in primo piano tutti gli elementi di piacevole e duratura attrazione dello spettatore verso la ribalta e ha spostato fino all'entrata di Neri nel quarto atto, sulla seconda linea talora, tal'altra in lontananza quasi di sfondo, le ombre annunziatrici della tempesta e della catastrofe, minacciose della cruenta vendetta col brandimento di roncole, cupe con la mostra del pugnale sanguinante dell'inconsapevole fratricidio, oppressive e barcollanti per l'improvvisa pazzia dell'omicida.

II. - La *Cena* vuol competere inoltre la popolarità allo *Che-nier* per la sostanza e la forma musicale. Alla Scala, prima che si levasse il velario sul primo atto della « prova generale » v'era chi giurava, sulla riduzione per canto e pianoforte, che l'opera non constava che di qualche centinaio di battute di

tremulo, di ripetuti movimenti arpeggiati, di lunghi recitativi, di qualche spunto melodico da operetta per il primo soprano, di parecchi acuti vendicatori del primo tenore, di uno o due « concertati » alla maniera ottocentesca su motivetti comici o buffi del settecento, di due o tre gridi e lamenti baritonali, del piagnisteo d'una delusa innamorata, dello sberleffo di una terna di pallide vergini contaminate, dello sghignazzare grottesco dell'immane (tanto è comune) marito tradito, di una canzonetta napoletana con relativo accompagnamento di mandolini e mandole... A velario calato sull'ultimo atto dopo la prima rappresentazione il giudizio, meno affrettato, suonò nei commenti del pubblico e della stampa ben diversamente, tanto che A. Lualdi ebbe a scrivere che il nuovo dramma musicale aveva rialzato quasi le sorti del poema benelliano già invecchiato e stanco, e di questo valeva più.

Il significato largo ed esteso di « sensibilità » coinvolge tanti aspetti dell'attuazione creativa artistica, precipuamente moderna, che riesce difficile individuarne uno solo che si sottragga del tutto all'influenza degli altri, che di questi non riproduca almeno attenuata qualche vibrazione. Due aspetti per lo passato alquanto trascurati — perchè, in confronto con altri, ritenuti secondari — erano il « ritmo » e il « timbro ». Ai giorni nostri invece si è pervenuti fin quasi alla negazione d'ogni valore all'elemento sostanziale del contenuto ideologico — cioè dell'idea melodica come tema principale, come inciso di collegamento, come ripresa conclusiva — per portare al primo piano gli elementi del ritmo e del timbro. L'elemento « armonia », che secondo l'antica scuola dei contrappuntisti era collocato in seconda linea, con gli avanguardisti ha scavalcato il posto dell'elemento melodia per prendere posizione intermedia fra gli altri due.

Di questi rivolgimenti e di queste rivalutazioni il Giordano — maestro uscito dalla scuola tradizionale ma ben agguerrito di studi e illuminato d'ogni questione della sua arte, non irrigidito o cristallizzato in formule vecchie, vocato naturalmente al teatro, italianissimo nel sentimento e nella favella ma con gli orecchi tesi agli esperimenti francesi e tedeschi detronizzatori della melodia dal primo piano e sostitutivi dell'elemento armonia fra quelli del ritmo e del timbro — non fa giudizio sommario; ma, al pari di Puccini, ne tiene conto per quel tanto che può costituire un passo innanzi nell'evoluzione tecnica costruttiva formale del linguaggio musicale ed acquisisce alla propria sobria

tavolozza il poco o il molto, a seconda dei casi, di venustà e di dinamicità ritmica, i colori dei timbri di nuovo uso con le conseguenti combinazioni e fusioni e le particolari nuove relazioni funzioni e sovrapposizioni armoniche non urtanti con la « sua » sensibilità e col « suo » credo artistico. Sensibilità e credo cui è improntata schiettamente perfino *Siberia*, eccettuato di essa, per ragioni evidenti di colore, il « Canto dei deportati » necessariamente folkloristico, di schietta marca russa.

La *Cena delle beffe* e, dopo essa, *Il Re*, espressione più recente dell'attività creativa di Umberto Giordano, ci danno appunto la misura precisa di tale processo, travaglio entrospettivo, autocritico e di superamento, di assaggio e di selezione, di nutrimento e di rifiuto in lui.

Tuttavia tali due sue opere unitamente alle precedenti ci forniscono la prova tangibile e innegabile che l'istintività e l'individualità di un artista, sano e forte, onesto e sincero, non si lasciano violentare sconvolgere e lacerare da alcuna banda internazionalistica benchè armata sino ai denti ed incalzante senza tregua fra le acuminata spine del dissonantismo cerebrale e i greticci del pluritonismo programmatico.

Nella *Cena*, l'autore ha sacrificato, è vero, in scene intere, al recitativo al declamato o al commento orchestrale, talora a quelli e a questo, la melodia lineare, il fluire libero del canto, ma ad essi torna, ridonando loro il primo posto, col « solo » di Ginevra e con l'« arioso » di Giannetto benchè narrativo (narrativo come l'arioso improvvisare di Chenier) al primo atto, col duetto d'amore al secondo atto, con lo spunto brioso del dottore, con il canto languido di Lisabetta e quello accorato di Neri al terzo, nella scena iniziale e con la « canzone di maggio » al quarto. Il quintetto vocale — ardito per concezione e di non facile realizzazione — al primo atto, il fugato strumentale all'irruzione di Neri nel secondo, l'ottetto dei lagni e contumelie e il terzetto fra Giannetto Neri e Lisabetta al terzo, dimostrano che l'autore sa ricorrere con mano provetta ai pezzi costruiti sulla polifonia tradizionale quante volte la situazione drammatica lo consenta, così come il « solo » del dottor comico all'atto terzo e altre popolari pagine dei suoi precedenti melodrammi rivelano l'attaccamento di lui a far rivivere, al momento opportuno, la forma strofica, una volta prevalente nell'opera lirica italiana, sia pur con le risorse del pluritonismo di moda.

Circa l'istrumentazione, la *Cena* e più ancora *Il Re* atte-

stano un progrèsso e un affinamento sulle precedenti altre sue partiture nella scelta e nell'amalgama dei timbri. Per altro, la sinfonia dell'orchestra nell'opera del Giordano, in generale, se robusta, non è mai invadente come nella wagneriana nè sgarriante quanto in Stravinski in Zandonai in Respighi in Alfano in Casella; se tenue resta lontana dalla vaghezza grigia della debussiana e dalla nudità scheletrica della schoenberghiana nè ostenta i calcoli scrupolosi quasi infinitesimali di quella del Pizzetti.

Quanto al progresso, già rilevato in generale, della strumentazione giordanaiana, noterò in particolare che nella *Cena* l'impiego della celeste e dello xilofono, il sopracuto lacerante d'una tromba, lo scampanello di piatti non denotano di più che la cura intelligente nella scelta dei timbri, per colorire l'ambiente o per intonare i mezzi sonori ad un determinato stato d'animo (effetto raggiunto, p. es., con l'arabesco orchestrale che sottolinea ironicamente la « pazzia tranquilla » di Neri; effetto mancato, invece, perchè rimasto irriflesso nello strumentale oltre che inespresso nelle voci, durante la preghiera di Gianetto all'antagonista per la « vera » pace). Noterò ancora, in proposito, che l'introduzione di mandolini e di mandole per accompagnamento della canzona popolare al chiaro di luna in un lontano maggio della Firenze medicea non costituisce una volgarità o un anacronismo: quei mandolini e quelle mandole, in vibrazione dietro il fondale della scena, sostituiscono gli antichi liuti con la maggiore possibile approssimazione timbrica; e pur il carattere popolare della canzone è giustificato da chi ricordi le « villanelle », le « canzonette napoletane » e le « siciliane » in voga nei secoli del Rinascimento e mi sembra aderisca perfettamente ai versi del Benelli.

Rispetto all'uso che il Foggiano fa del contenuto ideologico, ritengo di dover insistere, senza esorbitare dall'esame della *Cena*, sul richiamo ch'essa mi sollecita del *Consuelo* di Alfonso Rendano e dell'*Otello* di Giuseppe Verdi. Già questi, non tanto con i temi quanto col carattere, col semplice « sapore » delle melodie, era riuscito nella potente sua ultima tragedia ad individuare i tratti salienti delle principali « dramatis personæ ». Il venerando maestro calabrese fece un passo innanzi con l'assegnare a ciascuna di esse rispettivamente un tema, non confondibile col « leitmotiv » wagneriano. Il Giordano, siasi o non avvalso degli esperimenti del Verdi e del Rendano, ha anch'egli fissato musicalmente con altrettanti temi le linee delle figure

e i moti interiori e diversi degli atti dei protagonisti e di alcune parti secondarie della *Cena* nonchè alcuni momenti essenziali dell'azione drammatica. È ovvio comprendere che neppure con codesti temi dell'opera giordaniana ha alcuna diretta relazione di fraternità la teoria wagneriana. I principali di essi si presentano subito, al primo atto, e possono identificarsi coi nomi di *tema della cena*, *tema della sensualità di Ginevra*, *tema della vendetta di Giannetto*, *tema dell'amore fraterno di Neri*. Altri, come quelli *della sfida e della passione di Gabriello*, possono considerarsi secondari. Non mi sembra che assurgano all'importanza di temi gli spunti del brindisi al primo atto e del tipo grottesco del baritono-comico all'introduzione dell'atto terzo. Ma tutti codesti temi, mi piace affermarlo, tanto nell'esposizione quanto negli sviluppi e nei ricorsi, non intralciano o appesantiscono mai il discorso vocale e strumentale, nè hanno distratto il Maestro dal perseguire con occhio vigile e mano sicura la cosiddetta teatralità dell'opera. Teatralità avvincente il pubblico dal principio alla fine: pregio fondamentale della personalità di Lui ed immanente ancor più quando alla parola poetica sarebbe potuto apparire superfluo il concorso della nota cantata e sonata o questa non avrebbe che semplicemente intensificato il significato di quella. Senso della teatralità innato nel Giordano come era nel Puccini; ma, nel lacrimato maestro lucchese, bastevole a vivificare e ad eternare sentimenti atti aspirazioni lotte vittorie e sconfitte delle creature umili della piccola borghesia e della plebe; nel nostro, dotato d'ali più larghe e più agili e perciò più resistenti, capace a navigare senza fatali disorientamenti e smarrimenti nelle atmosfere perigliose e piene d'agguati dei grandi conflitti politici e sociali, fra una civiltà che tramonta ed una che sorge, fra una tirannia che impera ed una fazione che è stanca d'esser dominata: in Francia all'epoca della famosa Rivoluzione; in Russia quando non si contano le deportazioni in Siberia; in Italia allorchè, al cadere del medio evo, il dominio, in ogni staterello, in ogni città, è conteso e passa da una Signoria all'altra fra quelle primeggianti per ricchezze per armi e per scalrezza di principi, compiacenti protettori di artisti e di donne.

VITO RAELI