

Los 150 años de Umberto Giordano

por Adriana Alatríste

E pasado 28 de agosto se cumplieron 150 años del nacimiento del compositor verista Umberto Menotti Maria Giordano en la ciudad de Foggia, en la región de Apulia.

Su nombre nos indica que sus padres, de familia burguesa del sur de Italia, tenían una inusual simpatía por los héroes de la unificación, así como un fuerte deseo de identificarse con la nueva nación, en lugar del antiguo reino de los Borbones. Se le dio el nombre de Umberto por el príncipe italiano Umberto de Saboya, Menotti por el hijo mayor de Giuseppe Garibaldi y María por la patrona de Foggia, Santa María de los Siete Velos.

Sin tradición musical familiar alguna, pero además de una familia deseosa de mejorar su situación social y económica, su padre soñaba con que Umberto se convirtiera en abogado o médico. Pero para comprender cómo surgen los compositores italianos de finales del siglo XIX, remontémonos a 1860, año de la unificación de Italia, hecho que cambió el panorama político de este país.

Italia no era un estado propiamente dicho. Es más, no todos hablaban el mismo idioma, sino que había diferentes dialectos en cada región, pero más allá de esta imagen fragmentada, claramente había una suerte de cultura nacional italiana, una identidad compartida, no obstante incipiente e imprecisa, que se extendió más allá de la región o ciudad natal.

Es difícil precisar cuáles eran las circunstancias que conformaban la identidad italiana, pero podemos decir que una era la institución de la ópera italiana, que tenía 300 años de haberse creado y proyectado a todo el mundo. Ningún compositor que se respetara concebía componer en otro idioma distinto al italiano. Aunque la mayoría de los italianos de ese momento eran iletrados, podían asistir a una ópera; y aunque no hablaran el italiano en que estaban escritas, la podían seguir perfectamente.

La unificación también trajo consigo muchos cambios, tanto económicos como culturales, que por supuesto afectaron el desarrollo de la ópera. Debido a la crisis financiera, muchas casas de ópera tuvieron que cerrar, y de las que se mantuvieron abiertas no todas podían presentar programas regulares durante el año.

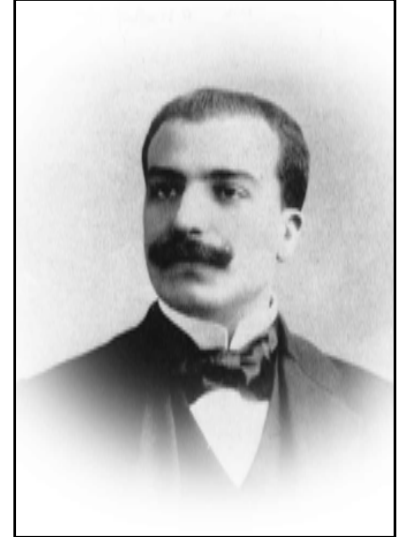
En el aspecto cultural, la burguesía creciente cambió sus gustos, mirando especialmente hacia Francia, encontrando en la filosofía del positivismo la doctrina que buscaban para reaccionar en contra de la aristocracia y de la iglesia católica. El positivismo pregona que la realidad era más importante que la imaginación y aunque como doctrina social no tuvo el impacto que se buscaba, en cambio sí afectó a las artes, en lo que se llamó naturalismo en Francia y verismo, en Italia. Esta corriente impactó los temas de las óperas que crearían los compositores de fin de siglo.

Mientras que las óperas de Verdi y sus antecesores se basaban en temas como el amor y el honor, donde un código moral permeaba en toda ópera, el verismo presentaba la realidad tal como era: la vida es una lucha en la que hay ganadores y perdedores, por razones que nada tienen que ver con que sean buenas o malas personas, o si se comportan según el código moral aceptado.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, la ópera italiana vivía una crisis por motivos económicos, pero principalmente por el cambio en el gusto del público. Antes de 1850, en las casas de ópera de Italia el repertorio estaba conformado casi exclusivamente por óperas italianas, pero para la década de 1880, aunque la mayoría de las óperas presentadas era italiana, el público italiano conocía y gustaba de las óperas de compositores franceses como Meyerbeer, Gounod, Massenet y Bizet, pero también de las de Wagner, quien, por supuesto, había impactado a los compositores más jóvenes.

El problema de la crisis no estaba en la cantidad sino en la calidad. Estaba claro que los compositores italianos de las décadas de 1870 y 1880, aunque hombres de talento, no agregaban nada importante a lo hecho antes y surgía la pregunta de ¿dónde está el hombre que pueda demostrar que habrá una ópera del mañana y cómo será?

El 17 de mayo de 1890, se estrenó en el Teatro Costanzi de Roma *Cavalleria rusticana*, que revolucionó totalmente el panorama operístico. Fue un triunfo de proporciones sin precedentes, que no sólo transformó a un desconocido músico de un pueblo pequeño, Pietro Mascagni, en una celebridad internacional, sino que reconfiguraba el mundo operístico italiano.



Umberto Giordano
(1867-1948)



Edoardo Sonzogno
(1836-1920)



Alberto Franchetti
(1860-1942)

La presentación de *Cavalleria* fue el resultado de una empresa inusual de una figura nada común en el mundo operístico italiano. Se trataba del editor y publicista Edoardo Sonzogno, un amante de la ópera y *bon vivant* que se había acercado a la escena operística al adquirir los derechos de muchas de las óperas francesas para Italia. En 1883 anunció un concurso para presentar una ópera de un acto de un joven compositor italiano que no se hubiera publicado. Este primer concurso es mejor conocido por haber inexplicablemente desechado la primera ópera de Giacomo Puccini, *Le Villi*, y otorgar el premio a un trabajo de menor calidad que rápidamente se olvidó.

Sin embargo, Sonzogno persistió y, en 1888, anunció el segundo concurso, al que se presentaron 73 compositores, quedando únicamente 18 después de que el jurado analizara las partituras. Para mediados de marzo de 1890, se anunciaron los tres finalistas: Mascagni con *Cavalleria rusticana*, Nicola Spinelly con *Labilia* y Vincenzo Ferroni con *Rudello*. Aunque no se encontró dentro de los finalistas, hubo una mención especial para el joven estudiante del Conservatorio de Nápoles, Umberto Giordano. Obtuvo un digno sexto puesto que además le valió celebrar un contrato con Sonzogno.

No tenemos una clara explicación sobre qué provoca el deseo incontrollable de escribir música en un determinado niño que no parece ser diferente a otros y que ha tenido más o menos la misma exposición a la música que miles de otros niños. Giordano enfrentó la oposición de sus padres a su deseo de dedicarse a la música. Sin embargo, la intervención de un simpático vecino finalmente convenció a su padre. Después de dos años de estudios elementales de música en Foggia, fue admitido como estudiante interno en el Conservatorio de San Pietro a Maiella en Nápoles, donde ingresó en 1882 a la edad de 14 años.

En 1882, Nápoles era la ciudad más grande de Italia. Aunque la desaparición de la corte real y las subvenciones habían enviado al famoso Teatro de San Carlo a una estrepitosa caída, la ciudad seguía siendo un importante centro con una floreciente cultura musical.

Además de sus importantes dones musicales, Giordano fue un estudiante diligente y trabajador que constantemente obtuvo excelentes calificaciones y fue apreciado por sus maestros, un cuerpo de exigentes músicos. No hay registro de que hubiera tenido aventuras estudiantiles similares a las de Mascagni o Puccini. Desde muy joven se mostró como una persona formal, ambiciosa y sobria, personalidad que mantuvo a lo largo de toda su vida. Su apariencia física reflejaba la presencia de perfecto equilibrio interno y de autodisciplina absoluta. Era un atractivo joven con un prominente bigote, que más tarde afeitaría para una apariencia más internacional. Giordano no tenía aún veinte años, y le faltaban dos años para graduarse, cuando decidió participar en la segunda competencia de Sonzogno, presentando una ópera titulada *Marina*. Aunque *Marina* no llegó a representarse, le condujo directamente a la composición de su primera ópera estrenada, *Mala vita (Mala vida)*, en tres actos.

Sonzogno contrató a Nicola Daspuro, un periodista napolitano que era el representante de Sonzogno en Nápoles, para que hiciera la adaptación de *Mala vita*, una obra de teatro de gran éxito en 1889 escrita por el poeta napolitano Salvatore Di Giacomo, quien la había adaptado a su vez de su cuento corto *Il voto (El voto)*. La historia contaba la vida de los pobres en los bajos fondos de Nápoles. El libreto, en gran medida fiel a su fuente literaria, es una historia sórdida, situada en una plaza de uno de los barrios más miserables de la ciudad.

A su manera, *Mala vita* nos muestra un trozo de la vida de las clases más bajas de la sociedad, pero mucho más intransigente que *Cavalleria*, o cualquier otra ópera que se había visto en el escenario italiano hasta esa fecha. Mientras que el desenlace de *Cavalleria* encarna una cruda realidad, tiene claros visos de moralidad y justicia, y *Pagliacci* mantiene alejada a la audiencia del sórdido final gracias al manejo Pirandelliano de la obra, pero *Mala vita* no ofrece consuelos similares: presenta un mundo amoral sin catarsis ni redención.

Mala vita se estrenó en el Teatro Argentina de Roma el 21 de febrero de 1892. El público romano estaba entusiasmado, y el compositor y los cantantes fueron ovacionados durante veinticuatro llamadas a escena. De Roma, la ópera viajó a Nápoles, donde se presentó en el San Carlo el 27 de abril. Si el compositor esperaba un regreso triunfal a la ciudad donde había vivido durante una década y en la que se sitúa la ópera, se decepcionó totalmente. La noche fue un desastre, como lo describió vívidamente Eugenio Sacerdoti: "Desde el principio el San Carlo fue como un criadero de perros que no dejaban de ladrar. La mayoría de la audiencia sentía que habían sido socavados sus valores morales, olvidando que la misma obra de teatro, en prosa, había sido aplaudida en toda Italia y en el extranjero como una muestra vívida, fuerte, de las costumbres locales. Giordano tomó la situación con calma y tranquilamente le escribió a su alguna vez mentor Rocco Pagliara, el bibliotecario en San Pietro a Maiella: 'Yo sinceramente le aseguro que los gritos y silbidos de los salvajes no me desalentaron en lo más mínimo. No han destruido *Mala vita*, ni a su compositor.'"

La fe del compositor en su obra fue recuperada por su cálida recepción en Viena en septiembre, a la que siguieron también con bastante éxito varias representaciones en Berlín en diciembre y en Milán el siguiente enero. Sin embargo, *Mala vita* desapareció de la escena después de

estas presentaciones. Aunque reapareció, ampliamente revisada —buscando que fuera menos ofensiva— como *Il voto* en 1897, la nueva versión sacrificó muchos de los puntos fuertes del original sin corregir sus debilidades y así se ha desvanecido de la escena operística.

Aunque *Mala vita* era una gran promesa, no deja de ser el trabajo de un estudiante, en lugar de la obra de un compositor maduro en completo dominio de su oficio. La ópera tiene sus aciertos. Las partes del coro que Giordano compuso para acompañar *Il voto* son altamente evocadoras de la música del Domingo de Pascua en *Cavalleria*. Tiene elementos folklóricos obligatorios, en este caso canciones napolitanas y tarantellas, mientras que el tema constante de la “canzone di Vito” bien podría haber inspirado la famosa canción napolitana de Edoardo Di Capua, ‘O sole mio’, escrita seis años más tarde.

Sonzogno estaba más que satisfecho con el debut de Giordano y estaba ansioso por tener otra ópera de su último protegido. Solicitó a los libretistas de Mascagni, Giovanni Targioni-Tozzetti (1863-1934) y Guido Menasci, que escribieran un nuevo libreto para Giordano. Sonzogno fue inusualmente franco cuando escribió a Menasci en junio de 1892, diciendo que “el problema es que Giordano no sabe realmente lo que quiere, y no será fácil satisfacerle. Su falta de cultura le impide encuadrar una idea clara con lo que siente, con lo que quiere y lo que es más o menos fácil de adaptar a un libreto. Se necesita paciencia, ya que él tiene otros dones y cualidades como músico”.

Giordano, curiosamente, se decidió por el tema de *Maria de Rohan* de Donizetti. La obra, un tema convencional, mezcla del romanticismo temprano de amor, honor e intriga, fue reelaborado para él por Targioni-Tozzetti y Menasci, bajo el título de *Regina Diaz* y trasladó la acción de París a Nápoles. El problema es que tiene un libreto débil y, con su limitada cultura, Giordano fue incapaz de recuperar la pasión y la intensidad de *Mala vita*, componiendo una obra dura, torpe y poco dinámica, siendo incapaz de lograr algo más de lo trillado y convencional. *Regina Diaz* fue un fracaso que casi le supuso la rescisión de su contrato.

Le salvó el favor de otro compositor, Alberto Franchetti, para quien Luigi Illica (1857-1919) había escrito inicialmente el libreto de *Andrea Chénier*, y que tuvo el buen detalle de ceder a Giordano sus derechos sobre el texto. Así se dirigía al compositor en una carta fechada en Nápoles, el 20 de abril de 1894:

“Querido Giordano: sabiendo que tienes necesidad de un libreto, con placer te cedo mis derechos sobre *Andrea Chénier*, de Luigi Illica, por el que me deberás abonar 200 liras que he desembolsado a Illica por la exclusiva sobre el susodicho libreto. Te saludo cordialmente.”

Este gesto no solo salvaría el contrato de Giordano, sino que supondría el ascenso de éste a la fama y el reconocimiento, pues el éxito de *Chénier* superaría con creces el de todas sus obras anteriores. (Hoy podemos preguntarnos: ¿qué lugar en la historia de la ópera tendría hoy Franchetti de no haber renunciado al libreto de *Andrea Chénier* y posteriormente al de *Tosca*?)

El estreno de *Andrea Chénier* tuvo dificultades, tras el veto del director artístico Amintore Galli, que la consideraba “irrepresentable” y sólo la presión de Mascagni permitió que la ópera fuera finalmente estrenada en la Scala de Milán el 28 de marzo de 1896.

Musicalmente, *Andrea Chénier* es una ópera de efectos. Y no en sentido despectivo, pues no hay duda de que Giordano consigue sobradamente el objetivo de trasladar los hechos de la forma más realista y apasionada posible. Quedan ya superadas, por tanto, aquellas primeras opiniones de la crítica que subrayaban su falta de melodía, cuya importancia no es aquí tanta como la de la efectividad sonora.

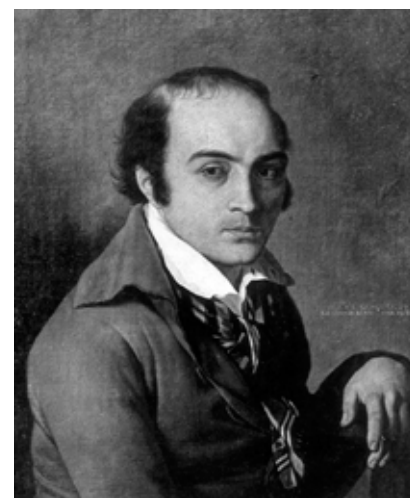
Quizá se le pueda achacar una falta de unidad en la calidad musical al nivel que conseguiría Puccini (compositor con el que Giordano es irremediamente comparado), pero nadie puede negar la belleza de las melodías contenidas en algunos pasajes como los dos dúos de los protagonistas, la primera intervención de Chénier o su última aria, ‘Come un bel dì di maggio’; así como, por supuesto, esa conjunción de emoción, música y sensibilidad que es ‘La mamma morta’.

Animado por el éxito de *Andrea Chénier*, Giordano pronto compuso otra ópera verista, la cual nuevamente fue un éxito para el compositor y le aseguro un gran beneficio económico. En palabras de aquel tiempo se decía “*Fedora* fe d’oro” (*Fedora* hace dinero). Hasta hoy, *Fedora*, con libreto de Arturo Colautti, es la segunda ópera más popular de Giordano, estrenada también en la Scala, el 17 de noviembre de 1898.

Todavía compuso varias óperas más: *Siberia* (con libreto de Illica), en 1903; *Marcella* en 1907; *Mese Mariano* en 1910; *Madame Sans-Gêne* en 1915; la opereta *Giove a Pompei* (en colaboración con Franchetti) en 1921; *La cena delle beffe* en 1924; e *Il re* en 1929. Pero ninguna alcanzó la popularidad de las anteriores. ●



Luigi Illica
(1857-1919)



El poeta André Chénier
(1762-1794)
Retrato de Joseph Benoit Suvée

Fuente consultada para este artículo: Mallach, Allan. *The Autumn of Italian Opera*, Northeastern University Press, Boston, U. S. A.