VITTORIO BOLCATO

LA PARTITURA DEGLI «INTERMEZZI PER LA TRAGEDIA EDIPO RE DI SOFOCLE» DI ARRIGO PEDROLLO (1939-1948)*[1]

Premessa

La ripresa al Teatro Olimpico di Vicenza dell'edizione cinquecentesca dell'*Edipo*, nella versione di Orsatto Giustiniani e con le musiche di Andrea Gabrieli, era stata avanzata nel 1935 dal musicologo Ferdinando Liuzzi di Senigallia. Su suggerimento del grecista Manara Valgimigli[2], egli aveva informato il Comitato permanente per le rappresentazioni classiche nel Teatro Olimpico di aver rintracciato presso la Biblioteca del Seminario di Padova e presso la Biblioteca Nazionale di Vienna le musiche dei cori di Andrea Gabrieli ed esprimeva il desiderio di riservare a Vicenza la prima esecuzione dei tempi moderni. Ma a Vicenza non se ne fece nulla. La riesumazione cinquecentesca ebbe luogo, invece, nel teatro romano di Sabratha in Libia nel marzo 1937. Un allestimento confezionato su misura dal regista Guido Salvini per il duce con un grande dispiegamento di forze in campo: quasi duecento tra attori (9), corpo di ballo (20), coro (110) e orchestra (40).

Nell'aprile dello stesso anno il regista propose la replica dell'*Edipo* di Sabratha all'Olimpico, ma il Comitato per gli Spettacoli rispose che per la stagione vicentina del 1937 era in allestimento *I Sette contro Tebe* di Eschilo nella versione di Domenico Ricci con alcuni

* Comunicazione letta il 14 ottobre 2008 in Palazzo Chiericati.

[1] Per una più ampia trattazione dell'*Edipo* rappresentato al Teatro Olimpico nel 1948 si rinvia a: Antonio Stefani (a cura di), *Edipo Re di Sofocle nella traduzione di Manara Valgimigli del 1939 per uno spettacolo non rappresentato nel Teatro Olimpico di Vicenza*, Vicenza, Comitato Spettacoli Edizioni, 1980; Antonio Stefani, *Edipo all'Olimpico (1585-1997)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1997; Remo Schiavo, *Viatico per un Edipo olimpico*, in *I Quaderni del Teatro Olimpico – 61° Ciclo di Spettacoli Classici*, n. 23, 2008, pp. 16-23; Vittorio Bolcato, *I cori dell'Edipo Re posti in musica da Arrigo Pedrollo (1948)*, in *I Quaderni del Teatro Olimpico – 61° Ciclo di Spettacoli Classici*, n. 24, 2008, pp. 102-115; Vittorio Bolcato, *I cori dell'Edipo Re di Arrigo Pedrollo (1939-1948)*, in *Edipo re: Musiche di scena per l'Olimpico – Giovanni Pacini 1847 Arrigo Pedrollo 1948*, 2008, booklet cd Velut Luna CFCD68.

[2] Allievo di Carducci a Bologna e titolare della cattedra di Letteratura greca all'Università di Padova.

adattamenti di Manara Valgimigli e con le musiche per i cori e le danze composte da Arrigo Pedrollo[3].

Il progetto per l'*Edipo* a Vicenza

Fu nell'aprile 1939 che il maestro Pedrollo, con l'avv. Giulio Tozzi e il prof. Antonio Dalla Pozza, si recò ad Asolo per incontrare il prof. Manara Valgimigli, incaricato dal Comitato per gli Spettacoli di predisporre una versione "teatrale" dell'*Edipo* per l'Olimpico.

Consegnando il "copione", Valgimigli così scriveva al prof. Dalla Pozza:

> Ho dato rilievo ad espressioni tipiche e veementi del greco, ho anche scomposto o addirittura soppresso quei legami logici, scoloriti e piatti, che più non si addicono al riguardo del teatro moderno. Non già che si possa portare una tragedia greca alla rapidità concentrata di una azione cinematografica, ma insomma di certe esigenze nostre non si può non tenere conto. Mi sono mosso con libertà grande; e ho buttato via e schivato sempre tutto il lambiccato l'inamidato il classicheggiante l'accademico, diciamo pure il perbenismo professorale delle traduzioni anche moderne (la cortissima del Bignone è un vero mostro (monstrum!) di accademismo professorale, di gusto canoviano, dove tutto è silciato levigato imbiancato)[4].

Quando, dopo alcuni decenni, Neri Pozza gli propose di pubblicare quella sua versione, il grecista oppose un netto rifiuto perché «si trattava, disse, di un *copione di recitazione*, dove ciò che contava era il *passo* del testo, l'incalzare veloce dei fatti fino al tragico epilogo. Per ottenere questo effetto, spiegò Valgimigli, aveva operato nel corpo della tragedia alcuni tagli. Sacrileghi tagli, aggiunse; tali da dargli dolorose perplessità»[5]. Proprio per questo, insistette Neri Pozza, andava pubblicato, mentre il grecista restava di parere contrario.

Valgimigli aveva fatto pervenire al maestro Pedrollo il testo dei cori da mettere in musica integrati da personali suggerimenti per il compositore.

Il maestro fece tesoro delle indicazioni di Valgimigli e da Lavarone, dove stava trascorrendo un periodo di convalescenza e riposo,

[3] La casa editrice Carisch di Milano pubblicò le musiche in forma di *suite* dal titolo «Intermezzi di danze greche».

[4] Stefani, *Edipo Re di Sofocle nella traduzione di Manara Valgimigli del 1939...*, cit., p. 42.

[5] *Ivi*, *Introduzione* di Neri Pozza.

così informava Dalla Pozza: «Sono indietro col lavoro! La traduzione del Valgimigli è stupenda, e la musica dovrebbe essere, almeno, degna di starle vicino, Che il Cielo mi aiuti!»[6].

Conclusa la partitura, iniziarono le prove dell'orchestra, ma il maestro era molto preoccupato:

> Orchestra: – scriveva a Dalla Pozza – siamo in brodo e quindi occorrono più prove e la stonazione sarà ad ogni modo all'ordine del giorno. Sarebbe meglio che non vi fossero imposizioni di elementi insufficienti per vecchiaia o per inabilità. Comunque io non voglio creare difficoltà ma non si dica, dopo, che l'orchestra non ha corrisposto allo scopo [...]. Il corno inglese deve essere ottimo. La prima arpa ottimissima. Perché non trattare la prima arpa della Scala che costa come qualunque altra? [...]. A Vicenza non c'è un oboe. Per concludere: io vi trascrivo la lista e segno col lapis gli elementi scadenti con un segno, gli scadentissimi con due segni. Se potete sostituirli sarà un bene per tutti, per il pubblico e per l'arte [...] Ho bisogno di due violoncelli ottimi e la lista me ne dà mezzo! [...]. La musica da eseguire è molta e non sempre facile [...][7].

Nonostante le difficoltà dell'orchestra le prove delle coreografie e della messa in scena prendevano forma: tutto era pronto per la rappresentazione, quando il podestà di Vicenza scrisse al prof. Dalla Pozza: «[...] Vi informo che S.E. il Prefetto mi ha comunicato quanto segue: "Dato il momento politico che si attraversa Vi avverto che le rappresentazioni indette nel Teatro Olimpico di questa città dovranno essere sospese"»[8]. Le truppe naziste avevano invaso la Polonia e il Governo tedesco proclamava l'annessione di Danzica al Reich.

Le statue in pietra della cavea e del proscenio furono sotterrate lungo le mura dell'antico Castello padovano che cingono il giardino d'ingresso al Teatro, mentre le scene scamozziane furono ricoverate a Monticello di Fara nella Villa Porto detta la Favorita, un edificio palladiano in abbandono[9].

E l'*Edipo* venne ripreso nove anni dopo, nel 1948, a guerra terminata.

L'allestimento fu prodotto in collaborazione con il Festival teatrale della Biennale di Venezia. Questa precisazione serve per introdurre

[6] *Ivi*, p. 51.
[7] *Ivi*, pp. 59-60.
[8] Ivi, pp. 61-62, documentazione iconografica, tav. 8.
[9] Cfr. Gino Nogara, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972, p. 58.

alcune notizie concernenti la tournée di Parigi e Londra effettuata subito dopo la recita vicentina.

Il regista Salvini il 1° maggio 1948 scrisse da Roma al prof. Dalla Pozza:

> [...] E ora la prego di concedermi tutta la sua attenzione perché sono per rivelarle il piano segreto per Vicenza, piano per il quale dovrete agire potentemente sull'Ente del Turismo ma, per ora, con grande discrezione perché il primo scopo è quello di ottenere il via per Vicenza, e poi muovere all'attacco. Dunque io ho lavorato tutto l'inverno per poter portare gli spettacoli di Venezia, subito dopo il Festival, a Londra e a Parigi. Le cose si mettono bene, il Ministero è favorevole, i due Ambasciatori italiani si agitano, compatibilmente con l'agilità dei nostri diplomatici; una cifra di massima per sopperire alle spese di viaggio ecc. sta per essere stanziata. [...] Se con sforzi locali si potesse riprodurre il palcoscenico del Teatro Olimpico (in una scala un po' ridotta) non solo pittoricamente ma plasticamente, in modo di portare all'estero non un qualunque *Edipo* di Sofocle, ma la tragedia classica fatta all'italiana, cioè nello stile del più celebre teatro italiano, io sono certo che il successo sarebbe grandissimo. Se voi vedete che un buon numero di forestieri viene a visitare Vicenza, non dovete inorgoglirvene troppo, nel senso che si tratta di quei forestieri colti che logicamente sanno quali meraviglie si possono scoprire nella vostra città, ma per incanalare la grande massa turistica, assolutamente ignorante, lo spettacolo dell'Olimpico dato a Londra e a Parigi farebbe a Vicenza una propaganda senza pari. Pensate che tutti i più importanti giornali d'Europa scoprirebbero all'improvviso l'esistenza di una gemma ignorata. (E aggiungo che su 45 milioni di italiani, forse solo diecimila sanno con esattezza che a Vicenza c'è l'Olimpico, tale è l'ignoranza che circonda il teatro in Italia!)[10].

Sul capitolo dei costi precisava:

> L'unica spesa relativamente forte che esorbiterebbe dal preventivo sarebbe la riproduzione scenografica dei tre archi e delle tre strade. Io ho a disposizione un tecnico bravissimo che potrebbe istradare una maestranza locale sul modo di costruire le scene che fossero nello stesso tempo facilmente smontabili e trasportabili senza eccessivo ingombro né peso, ma occorrerebbe che una specie di comitato cittadino e un artigianato cittadino si dedicassero con la passione per la propria città, col desiderio di renderla sempre più famosa nel mondo, alla realizzazione delle scene. [...] Non dovrebbe essere impossibile trovare anche a Vicenza chi regalasse un centinaio di fogli

[10] Archivio del «Comitato permanente per le rappresentazioni classiche al Teatro Olimpico», in Vicenza, presso l'Accademia Olimpica, busta anno 1948.

di compensato, un centinaio di metri di tela e il necessario per i calchi di alcune parti in aggetto. Resterebbe la mano d'opera, ma in fondo tutto si ridurrebbe a un mese di lavoro di tre o quattro buoni operai, quindi a una cifra non astronomica.

Il 3 luglio 1948 il regista scriveva all'avv. Guglielmo Cappelletti rappresentante del Comune in seno al «Comitato permanente per le rappresentazioni classiche nel Teatro Olimpico» dettagliando meglio tutta l'operazione:

> [...] Non so se Dalla Pozza le ha mai riferito un mio proposito di cui adesso sono in grado di poterle dare i dettagli. Gli spettacoli della Biennale saranno da me portati dal 4 al 10 ottobre al Cambridge Theater di Londra e dal 12 al 17 ottobre al Théatre Sarah Bernhard di Parigi. Ho pensato di portare anche lo spettacolo del Teatro Olimpico, cioè di portare il Teatro Olimpico come esempio del più antico e glorioso teatro del mondo. Non credo infatti che nel mondo esista, ancora intatto, un teatro della fine del '500 con in più tradizioni tanto gloriose. Per raggiungere questo scopo ho pensato di far riprodurre, sopra una scala un poco ridotta, esattamente la scena del Teatro Olimpico, tutta fatta plasticamente, cioè realisticamente e non a fondelli dipinti, il che non avrebbe alcun valore. Ritengo di mostrare nel mondo, cioè nelle due più grandi capitali d'Europa questo gioiello, assolutamente sconosciuto, sia, anche dal punto di vista turistico, un grosso affare per la città di Vicenza. [...] Il preventivo della scenografia, fatta dai migliori e più fidati scenografi italiani, che verrebbero a Vicenza a rendersi conto esatto del lavoro da compiere, ammonta a circa settecentomila lire. È possibile, ripeto, suddividere questa esigua cifra fra tutti coloro che hanno interessi a far conoscere Vicenza nel mondo attraverso a uno dei suoi monumenti vivi?

Proseguiva il regista:

> Non potrò naturalmente portare all'estero le musiche dell'ottimo maestro Pedrollo, perché questo fatto prevederebbe il trasporto di una massa corale e orchestrale, giacché sul posto, data la brevissima permanenza, non vi sarebbe tempo né modo per le prove e dato che i teatri dove siamo ospitati sono teatri di prosa, senza cioè un posto adeguato per l'orchestra. Ho già risolto questo problema, d'accordo con Valgimigli, inventando la danza euritmica degli stasimi, cioè il coro verrà recitato e la parola verrà danzata da dodici danzatori e danzatrici, tutti attori, e insieme tutti danzatori. Spero di avere la prima ballerina della Scala che è anche ottima attrice.

Si fece quindi la copia in scala ridotta della *frons scenae* del teatro Olimpico. A Londra mancarono i costumi cinquecenteschi. Sappiamo

dai giornali e dalla corrispondenza del regista con l'Accademia che durante il viaggio da Parigi a Londra, per uno sciopero ferroviario francese, furono smarrite le casse dei costumi e gli attori, con l'assenso del regista, decisero di recitare vestiti con delle comunissime tute blu da meccanico. Era il 1948 e l'escamotage delle tute blu sembrò una stranezza; ma negli ultimi decenni del '900 le tute blu in teatro e l'attualizzazione dei costumi non furono più un'eccezione.

Dopo il successo ottenuto a Parigi e a Londra il regista Salvini, entusiasta, il 28 ottobre 1948 informava il prof. Dalla Pozza: «la tournée, come avrà potuto rilevare dai giornali e particolarmente dai due articoli sul "Corriere", ha avuto un esito che senza alcuna retorica possiamo definire trionfale. La scena dell'Olimpico, come prevedevo, ha fatto impazzire gli inglesi e ancor più i francesi che volevano che io la lasciassi a Parigi»; e sul ricevimento offerto nel foyer del Teatro prima della rappresentazione, dove convennero i più bei nomi della società, scriveva che erano rimasti «in ammirazione estatica dell'Olimpico la cui riproduzione era talmente perfetta da fare esclamare al Piovene che era più bella dell'originale. Credo che mai l'Italia teatrale si sia presentata all'estero in maniera così grandiosa e perfetta»[11].

Un aggiornamento

Dalla tavola rotonda del 2008 alla pubblicazione della presente comunicazione (prevista nel corrente 2012) un evento mondiale ha segnato il 2010: l'Expo di Shanghai «Una città migliore per una vita migliore». La *frons scenae* del Teatro Olimpico costituiva l'ingresso degli spazi riservati all'Italia. Cesare Galla dalle colonne de «Il giornale di Vicenza» (13 gennaio 2010) proponeva di utilizzare il glorioso "Olimpichetto", ma la Triennale di Milano, incaricata della realizzazione, preferì costruire una nuova copia in vetro e cemento progettata da Giampaolo Imbrighi. Sotto la porta regia sono passati ben 7 milioni di visitatori e, dopo aver vinto l'Expo Cup, il premio al

[11] Archivio del Comitato permanente per le rappresentazioni classiche al Teatro Olimpico, busta anno 1948; la lettera di Salvini è stata scritta su carta intestata della «Biennale di Venezia - IX Festival del Teatro - Teatro La Fenice». Il 25 settembre 1948, sempre su carta intestata della Biennale, il regista, nella sua qualità di direttore generale della tournée italiana all'estero di prossima attuazione, e quale realizzatore delle scene occorrenti alla tournée stessa, rilasciava questa nota: riguardo alla «riproduzione plastica della scena del Teatro Olimpico di Vicenza, presi gli ordini dal Direttore Generale dello Spettacolo dott. Nicola De Pirro, dichiara che al termine della tournée la scena di cui sopra sarà inviata in deposito e a disposizione della Accademia Olimpica di Vicenza».

migliore padiglione, sembra che il proscenio palladiano non verrà smontato, ma continuerà a promuovere l'Italia e Vicenza nel mondo (cfr. «Il giornale di Vicenza», 28 giugno 2011).

Le musiche del maestro Pedrollo[12]

Il prof. Valgimigli aveva suggerito al maestro Pedrollo di comporre la musica «in armonia con il ritmo del verso greco e perciò in metro dorico; canti di carattere monodico-liturgico, e rispondente istrumentazione».

L'antico sistema greco della melodia poggiava sul tetracordo discendente, quindi quattro suoni, che nelle note estreme crea il più naturale degli intervalli, il salto di quarta. La qualità del tetracordo dipendeva dalla posizione del semitono contenuto. Unendo due tetracordi di uguale struttura si otteneva la scala tipo o *harmonia*.

Le scale assumevano denominazioni diverse a seconda delle nazionalità presso le quali erano in uso. Si ebbero così il modo dorico: 2 tetracordi del tipo *la sol fa_mi*; il modo frigio: 2 tetracordi del tipo *sol fa_ mi re*; e il lidio: 2 tetracordi del tipo *fa_ mi re do*. A questi tre modi ne fu aggiunto un quarto: il misolidio o misto (2 tetracordi del tipo *sib_ la sol fa*) che era poco considerato perché formato da 2 tetracordi dissimili e perché di provenienza da altra area geografica. Dai modi principali derivavano i modi secondari. Spostando all'acuto il tetracordo inferiore si ottenevano gli *ipermodi*, mentre spostando al grave il tetracordo superiore si ottenevano gli *ipomodi*. Si dovevano quindi fondere in una le eventuali note comuni di congiunzione e completare l'ottava con la ripetizione del suono grave all'acuto per gli *ipermodi* e del suono acuto al grave per gli *ipomodi*. Aggiungendo all'estremità dell'ottava (2 tetracordi + la nota aggiunta) altri due tetracordi aventi in comune la nota di congiunzione e con l'aggiunta al grave di un suono supplementare, si otteneva il sistema perfetto, che corrispondeva all'accordatura della lira di quindici corde.

Dal sistema diatonico discendevano le accordature, che i teorici chiamarono generi, distinguendoli in cromatico ed enarmonico. Mentre le corde estreme del tetracordo dorico (*la* e *mi*), ad esempio, mantenevano invariata l'intonazione, quelle interne (*sol* e *fa*) poteva-

[12] Il manoscritto autografo della partitura è conservato dagli eredi del maestro Arrigo Pedrollo. Le parti per il coro e l'orchestra furono scritte da G. Sonda; il 12 settembre 1939, infatti, il copista ricevette lire 328 «per copia spartiti musicali, coro e orchestra»: Stefani, *Edipo Re di Sofocle nella traduzione di Manara Valgimigli del 1939...*, cit., p. 64.

no essere alterate. Ecco allora che nel genere cromatico la corda di *sol* si abbassava di un semitono, mentre nell'enarmonico la si abbassava di un ulteriore semitono; rimaneva così un solo semitono disponibile per gli ultimi due intervalli che risultavano pertanto di un quarto di tono ciascuno.

L'accompagnamento strumentale era riservato all'*aulòs* e alla cetra che raddoppiavano la linea del canto all'unisono, all'ottava o anche a distanza di quarta.

Il sistema ritmico dei greci si basava su sillabe lunghe e brevi, ma il ritmo musicale godeva di una certa autonomia per cui talune sillabe brevi potevano acquisire valori musicali lunghi e, per contro, note brevi potevano sovrapporsi a sillabe lunghe.

Prima di scrivere la partitura il maestro Pedrollo aveva steso una "scaletta" dei lavori che è ancora conservata dagli eredi[13].

Per il prologo il maestro aveva pensato a un «breve preludio orchestrale con effetti di voci lontane: Edipo! Edipo! Ahimé! ecc. mentre la scena si riempie di supplici (vecchi, sacerdoti, giovani, fanciulli)».

Pedrollo, su un ostinato del contrabbasso e su bicordi tenuti dai violoncelli, affida all'arpa, con le viole all'unisono, una scala ascendente e discendente nell'armonia dorica; uguale disegno è poi ripreso dal flauto e dal clarinetto, mentre i tenori e i bassi (con voci da lontano e dietro la scena) all'unisono chiamano Edìpo, Edìpo... (e non Èdipo, Èdipo... come accentava Valgimigli).

Finito il prologo si svuota la scena.

Nota di Valgimigli per il pàrodo:

> Il coro è in grande ansia per l'oscuro responso riferito da Creonte e per la pestilenza che infierisce su Tebe.
> Il canto è su l'unico tema di una larga invocazione agli dèi perché proteggano Tebe dai nuovi mali e la liberino da quelli che ancora l'affliggono. Dal testo e dal senso, penserei a un ritmo largo e piano per le prime due strofe, a un ritmo più agitato per la terza (la peste), per ritornare a un ritmo largo e religioso nella quarta[14].

[13] Rivolgo un sentito ringraziamento all'architetto Raffaello Pedrollo, nipote del maestro, per la sua generosa disponibilità.

[14] Le «note ai canti del coro» di Valgimigli, come la traduzione della tragedia, sono conservate presso l'archivio del Comitato permanente per le rappresentazioni classiche al Teatro Olimpico, (busta anno 1939 – Rappresentazioni Olimpico). Le «note ai canti del coro», qui raccolte, sono state pubblicate da Stefani, *Edipo Re di Sofocle nella traduzione di Manara Valgimigli del 1939...*, cit., pp. 126, 142, 162, 176, 184, e da Bolcato, *I cori dell'Edipo Re posti in musica da Arrigo Pedrollo...*, cit., pp. 110-114.

Il maestro appunta: «Entrata del coro in tre file di 5 persone = Passo cadenzato = (orchestra) mezzo minuto di orchestra – Coro in piedi: "O voce di Zeus" (anche una voce sola)».

Il pàrodo è in 3/4 ma «Largo e solenne»; il modo è il frigio, triste e funebre, che ben s'accorda con il ritmo puntato alla francese che introduce l'entrata del coro. Già nelle prime battute fa percorrere agli strumenti tutta l'ottava formata dai due tetracordi discendenti del genere diatonico, sostenuta dai bicordi dei violini. Il coro intona all'unisono «O voce di Zeus», poi, su un «poco più agitato», «in ansia io sono»; qui il canto si divide in forma quasi responsoriale mentre gli archi tengono lunghi bicordi sulle note estreme del tetracordo dorico *mi-si*.

Pedrollo non pone in musica la seconda strofe e passa alla terza dove prescrive un «poco più mosso e agitato». A questo punto, su un pedale di *si*, il ritmo si fa martellante e ostinato per accompagnare il coro che elenca le sventure e i mali che affliggono Tebe.

> Note al primo stàsimo:
> Tiresia, nella sua collera, ha denunciato Edipo come l'uccisore di Laio. Il coro è fortemente agitato da quest'accusa dell'indovino. Direi che il canto si svolge su due temi.
> Il primo è questo: dov'è il colpevole? Certo giustizia lo raggiungerà, chiunque e dovunque. Sono le strofe prima e seconda: ritmo impetuoso e commosso.
> Il secondo tema è questo: che il colpevole sia Edipo non posso credere; io non posso che avere gratitudine e reverenza per l'uomo savio e provvido che liberò Tebe dalla Sfinge. Terza strofe: ritmo doloroso, ma sostenuto e pacato.

«Il coro – scrive Pedrollo – rimane sulla scena = Entrano le danzatrici per poi andarsene = Coro e danze alternate».

Il musicista per questo stàsimo vuole «Un poco mosso e agitato». Su un lungo pedale di *mi* clarinetto e viola percorrono la scala dorica, poi gli altri strumenti melodici si uniscono incorniciando il testo cantato dal coro. La musica quindi s'increspa in fitte biscrome in corrispondenza di «È tempo che in fuga egli agiti il piè, agguagli nel corso le ali di un procelloso cavallo»; la musica diventa più impetuosa nell'ossessivo ritmo dattilico degli archi, una vera cavalcata, che dà forza alle parole «Tutt'armi, con fuoco e con folgore».

La seconda strofe è un «sostenuto». Il testo «Or ora apparve, or ora splendette, su dal Parnaso nevoso un comando [...]» è reso da Pedrollo con lunghe note tenute dai fiati, ma senza il sostegno degli strumenti gravi; ne scaturisce un'atmosfera aerea e solare che poi s'incupisce con l'entrata dei violoncelli e dei contrabbassi per l'ese-

cuzione del comando «si cerchi dovunque il colpevole ignoto». La terza strofe porta l'indicazione «Andante con moto» e il coro affronta il testo su lunghe note prodotte dai fiati; il disagio e il dubbio espressi dal coro nella terza strofe «Ma prima ch'io veda, prima ch'io sappia» trovano giusto risalto nella scelta del modo frigio trasposto di una quinta e vengono resi con delle terzine delle voci contro le quartine delle viole e dei violoncelli che determinano un clima di instabilità e di disagio.

> Note al secondo stàsimo:
> Giocasta ha parlato della vanità degli oracoli. Il coro è profondamente turbato da queste parole che gli sembrano irreligiose.
> E il suo canto è assolutamente religioso, essenzialmente religioso e pio. È una celebrazione altissima delle Leggi; delle Leggi divine, eterne, inobliabili, che reggono e governano il mondo. Tema unico; dentro si inserisce e trema la disperazione di un dubbio che vuole essere cancellato.

Per i quattro stàsimi il maestro appunta un generico «Coro e danze figurate».

Lo stàsimo è preceduto dal primo commo tutto strumentale e impostato su un «andante sostenuto». Pedrollo, per rendere musicalmente efficace il turbamento del coro, impiega il tetracordo dorico discendente nel genere cromatico che ne acuisce la tensione. Traccia poi un collegamento, un'unitarietà col pàrodo riprendendo il tema ritmico espresso dagli strumenti gravi dell'orchestra.

La prima strofe è impostata su un «lento». In corrispondenza delle parole «inobliabili leggi, divine, imperiture» cantate dal coro su un *si*, nota conclusiva del tetracordo superiore, viole, violoncelli e contrabbassi sottolineano gli aggettivi qualificanti delle leggi con un lungo pedale di *mi*, la nota fondamentale del modo dorico, a significarne l'immutabilità.

Per la quarta strofe «Né più io andrò» il maestro impiega il tetracordo dorico con un accompagnamento degli archi ostinatamente staccati.

L'ultima strofe, la preghiera a Zeus, reca l'indicazione «Molto sostenuto e vibrato». Vibrante dunque, come deve essere una preghiera, è la parte degli archi che con note lunghe frammentate in biscrome percorre il tetracordo dorico. Dal modo dorico passa al frigio, e in 6/8, per porre in musica «finiti sono nel nulla gli oracoli antichi di Laio». Ritorna infine al modo dorico per la frase conclusiva dello stàsimo «il culto degli dèi si è spento»; una frase che viene dipinta con un madrigalismo, indovinato anche se ovvio: nelle quattro misure finali la musica da un forte si spegne in un pianissimo.

> Nota al terzo stàsimo:
> Questo è veramente un canto singolarissimo. È un canto di esultanza. Propriamente è un iporchèma, cioè un canto di danza: che difatti nella rappresentazione greca era accompagnato da una danza vivace. L'annuncio del pastore nel dialogo precedente crea in Edipo una illusione che si comunica al coro. Non potrebbe Edipo essere figlio di una Ninfa del Citeròne [gruppo montuoso della Beozia] o di un dio? Di qui il lieto canto. Ma non si deve dimenticare che proprio la illusione è vicinissima alla delusione tremenda (Giocasta esce di scena perché ha capito tutto). La musica e la danza dovranno esprimere anche l'angoscia che si cela nelle liete parole.

La musica segue quasi alla lettera le indicazioni del traduttore. Un «Allegro vivo» in 3/4 apre lo stàsimo dell'esultanza. Il ritmo di danza «vivo», sempre in 3/4, è scandito dagli archi ed è impostato sulla successione di coriambo (lunga breve breve lunga), ionico (breve breve lunga lunga) e molosso (lunga lunga lunga). È ancora l'armonia dorica che viene utilizzata; fiati e arpa procedono all'unisono mentre i clarinetti in quarta percorrono tutti i gradi della scala dorica dapprima ascendente e poi discendente. Il coro è sostenuto dagli archi mentre i fiati tacciono. Un dolcissimo controcanto del corno inglese accompagna i tenori che intonano «vedrai Citeròne al plenilunio in te celebrate la terra natale di Edipo, la nutrice e la madre». Il primo tempo ritorna in corrispondenza delle «danze avrai e inni». La seconda strofe «Deh, fa che questo si adempia» viene ripresa alla fine dello stàsimo dal coro, con una musica diversa, ma ugualmente vivace.

> Nota al quarto stàsimo:
> Questo canto l'ho tradotto quasi per intiero. E sarebbe bene fosse musicato per intiero e cantato con una musica lenta, piana, sostenuta, tristissima che non celasse la parola. Perché in questo canto mi pare si assommi quello che dissi nella nota iniziale, il motivo principe di tutto il dramma, il motivo della cecità di Edipo; che è la cecità umana di tutti gli uomini mortali di fronte al destino imperscrutabile e buio.

Lo stàsimo è impostato su un «molto sostenuto». Repentini cambi di tempo (4/4, 2/4, 3/4) conferiscono al brano un senso di smarrimento e bene esprimono la cecità di Edipo. Il coro procede all'unisono sostenuto da lunghe note dell'orchestra. L'armonia è sempre quella dorica, ma questa volta di genere cromatico, cromatico però secondo l'uso moderno.

La terza strofe si apre con un doloroso «Lento espressivo» ed è ancora in armonia dorica di genere cromatico.

Gli appunti per la conclusione della tragedia sono assai scarni: «Alla fine (orchestra) passo cadenzato per l'uscita del coro». Il maestro aggiunge un'ultima annotazione: «I° Melologo (velature) pag. 49 fino a pag. 50; II° Melologo (velature) pag. 92 (Edipo) Ahimé! Ahimé! fino a pag. 95» e «140 parole al minuto». La numerazione delle pagine è relativa ai fascicoli contenenti la traduzione inviata da Valgimigli a Pedrollo. L'annotazione si riferisce ai due «commi» composti per sola orchestra per accompagnare e commentare la declamazione; il maestro per non coprire le voci "vela" l'orchestra prescrivendo un pianissimo e mettendo la sordina agli archi.

Il secondo commo è riservato all'orchestra che lentamente si contorce in un cromatismo reso più tragico dal rullare dei timpani. È questo il commento musicale per l'entrata in scena di Edipo con il volto insanguinato, occhiaie vuote e vesti lacerate. Abbandonato il crudo cromatismo, sorretto da un lungo pedale di *mi*, viole e violoncelli con sordina sorretti dai timpani propongono con note ribattute una struggente melodia che sarà variamente ripresa dai flauti, dal "leggerissimo" intervento dei violini e violoncelli con sordina. I "legni" e gli archi, poi, creano un'atmosfera impalpabile e rarefatta per l'entrata del corno inglese, che è il protagonista di questa ultima pagina, una pagina di elevata ispirazione, che musicalmente impersona Edipo. La struggente melodia affidata al corno inglese, che diventa straziante nella ripetizione, rappresenta le vuote occhiaie insanguinate dello sventurato re di Tebe: un efficace madrigalismo sapientemente creato dal maestro. Riprende poi il cromatismo iniziale che, per interpretare il passo smarrito e incerto di Edipo, viene esasperato da una successione di 5/4, 3/4, 5/4, 3/4, e 4/4 con lunghi andamenti sincopati di viole e violini, mentre i violoncelli e i contrabbassi discendono gravemente l'armonia dorica di genere cromatico nell'assoluto silenzio dei fiati. Con questa pagina d'intensa drammaticità il maestro Pedrollo chiude la partitura e termina pure la sua attenzione per la tragedia greca e soprattutto per la ripresa in chiave moderna dell'antica teoria musicale greca.

Già negli ultimi anni di studio presso il Conservatorio di Milano, sotto la guida del compositore vicentino Gaetano Coronaro, il Pedrollo aveva coltivato un particolare interesse per la teoria musicale greca, con note e appunti che recano la data «Milano 16 giugno 1896»[15]. Si tratta di appunti concernenti la preparazione a qualche

[15] Arrigo Pedrollo nacque a Montebello Vicentino il 5 dicembre 1878. A 13 anni fu ammesso al Conservatorio di Milano; si diplomò giovanissimo in pianoforte e nel 1900 in composizione. Dal 1923 al 1963 diresse l'Istituto musicale «F. Canneti» di Vicenza e

esame di storia ed estetica musicale, piuttosto che un progetto di applicazione in chiave moderna della teoria greca nella composizione. Solo negli anni della maturità ebbe l'opportunità di accostarsi alla tragedia greca riuscendo ad attualizzare con successo l'antica teoria musicale. Nel 1936, infatti, compose le musiche degl'Intermezzi per l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide (Teatro Greco di Erba), rivelandosi per la stampa «il massimo cultore dei modi greci». Nel 1937 scrisse le musiche per i cori de *I sette contro Tebe* di Eschilo (Teatro Olimpico di Vicenza) e nel 1939 quelle per l'*Edipo re* di Sofocle (Teatro Olimpico di Vicenza, 1948). Comunque l'interesse del maestro per le antiche civiltà non si esaurì con le musiche per l'*Edipo re*. Nel 1951, infatti, egli compose una *Suite per orchestra su temi armeni*.

dal 1928 al 1932 fu direttore stabile dell'Orchestra sinfonica di Milano della Radio italiana. Dal 1930 al 1941 fu titolare della cattedra di Alta composizione al Conservatorio di Milano che lasciò per assumere la direzione del Liceo musicale «C. Pollini» di Padova. Morì a Vicenza il 23 dicembre 1964 e fu sepolto, per sua volontà, nel cimitero del paese natale.