

MARCO BELLANO

LA RICERCA SOTTILE DELLA MEMORIA:  
STILE E OPERE DI ARRIGO PEDROLLO  
NEL PERIODO 1928-1964\*

Nella carriera artistica di Arrigo Pedrollo non si riscontra alcuna profonda frattura stilistica: il coerente eclettismo del linguaggio e del pensiero musicale trascende facili “linee di demarcazione” che permettano, a posteriori, di individuare periodi creativi nettamente inquadrati. Per continuare a ripercorrere sinteticamente il catalogo del compositore, però, occorre attribuire un sensato punto d’inizio a questa “seconda parte” del discorso: meglio allora ricordare subito una serie di eventi biografici significativi, destinati a mutare in modo considerevole il panorama professionale entro cui Pedrollo si mosse. Si tratta di alcuni incarichi prestigiosi, che attirarono verso Milano il compositore e la sua famiglia. Nel 1928 Pedrollo fu nominato direttore stabile dell’Orchestra sinfonica dell’EIAR: un impegno che oltretutto lo accostò felicemente al mezzo radiofonico, destinato ad accogliere alcune sue pagine espressamente concepite per tale forma di trasmissione. Nell’aprile 1929 avvenne il trasferimento nel capoluogo lombardo; pochi mesi dopo, il 16 novembre, Pedrollo fu designato successore di Vincenzo Ferroni alla cattedra di Composizione del Conservatorio «Giuseppe Verdi». Il musicista – peraltro sempre impegnato anche come direttore dell’Istituto «Francesco Canneti» di Vicenza – non mantenne a vita queste nuove mansioni: nel 1941, infatti, lasciò il Conservatorio di Milano per assumere la direzione del Liceo musicale «Cesare Pollini» di Padova. L’incarico all’EIAR, del resto, era terminato già nel 1932.

A far chiudere l’esperienza lombarda del compositore fu forse il sentimento della *vicetinitas*, legame indissolubile e irrinunciabile con la propria terra natale che già Luciano Tomelleri riferì a Pedrollo in un testo commemorativo del 1965. Ad ogni modo, il ritiro dall’oriz-

\* Comunicazione letta il 23 ottobre 2014 nel Conservatorio «A. Pedrollo» di Vicenza. Si pubblicano in questa sede gli atti del convegno «Arrigo Pedrollo nel cinquantesimo della morte», tenutosi il 23-24 ottobre 2014.

L’autore rivolge un sentito ringraziamento all’arch. Raffaello Pedrollo, che ha gentilmente messo a disposizione partiture e spartiti manoscritti, edizioni a stampa, nonché articoli in originale o fotocopati. La ricerca necessaria alla stesura del presente articolo si è svolta dalla primavera all’autunno 2014.

zonte lombardo non fu certo dovuto a provincialismo o mancanza d'ambizione: anche dopo il rientro a Vicenza, infatti, la produzione di Pedrollo mantenne una spiccata vivacità, cimentandosi agilmente con molteplici generi di vario impegno. È arduo trovare una formula di comodo nella quale imprigionare il senso dell'itinerario artistico di Pedrollo nella parte finale della sua carriera: si riscontrano, però, alcune costanti che contraddistinguono efficacemente i lavori della maturità. Si scopre, ad esempio, un pervasivo e colto senso della «tradizione», che diventa però un concetto multiforme e astratto al punto da farsi, paradossalmente, inafferrabile. E questo si esplica in una commistione sempre più stretta tra linguaggio operistico e sinfonico, dove il primo dei due, tuttavia, rimane punto di riferimento.

Sulla carta, sono almeno sette i grandi generi a cui Pedrollo si dedica dopo il 1928: teatro d'opera, appunto, e poi mimodramma, musiche di scena, poema sinfonico, cantata sinfonica, concerto solistico e musica da camera. Le denominazioni, come si vede, già denunciano un'inclinazione nei confronti di salde consuetudini. I contenuti e i linguaggi, tuttavia, sono tutt'altro che rigidamente formalizzati.

È dunque sensato inaugurare questa breve ricognizione con il genere più influente e più cospicuo, anche in quanto a numerosità dei lavori e mole degli stessi: il teatro d'opera.

Gli anni del trasferimento milanese (1928-1941), in effetti, accompagnano una significativa circostanza riguardante il repertorio melodrammatico di Pedrollo: il 1928 cade nel cuore di uno iato di sei anni nell'impegno operistico del compositore, rinnovatosi solo nel 1932 con l'atto singolo di *Primavera fiorentina*. Dopo questo "ritorno alle scene" faranno seguito almeno altri tre titoli operistici, tra i quali esistono convergenze tematiche: *L'amante in trappola*, del 1936; *La regina di Cirta*, del 1943, e infine *Il giglio di Ali*, testo in gestazione sin dal 1948, divulgato solo nel 1960.

Già *Primavera fiorentina* contiene in sé i tratti fondamentali che distinguono le ultime opere liriche di Pedrollo dalle analoghe creazioni precedenti, ovvero: concisione (macroscopicamente, *Primavera* e *L'amante in trappola* sono in un solo atto; ma più in generale si tratta di concisione sintattica, anche in discorsi musicali ampi), inedita inclinazione per una comicità arguta e riferimenti a fonti di autorevole valore tradizionale. A tal proposito, gli argomenti delle quattro opere parlano chiaro: si veda *La regina di Cirta*, che è filiazione della prima tragedia scritta in una lingua europea ad imitazione dei classici greci, la *Sofonisba* di Giovan Giorgio Trissino (1514-1515), benché filtrata attraverso la revisione in «poema tragico» aulicamente decadentista che ne fece Giuseppe Brunati nel 1904. *Il giglio di Ali* poi, nonostante il taglio esotico e il fiabesco esergo «L'azione a

Bagdad, al tempo delle Mille e una notte», nasce dalla trilogia *Drammi arabi* di Ettore Romagnoli, grecista e latinista i cui esperimenti drammaturgici furono fortemente influenzati dal lascito letterario del mondo antico. *Primavera fiorentina* e *L'amante in trappola*, invece, costituiscono un dittico che afferisce ad un "classico" di diversa estrazione, tutto italiano: il *Decameron* di Boccaccio. Pedrollo, tramite i suoi librettisti (Mario Ghisalberti per *Primavera*, Giovanni Franceschini per *L'amante*), prescelse due tra le novelle più ammiccanti ed umoristiche, basate su beffe motivate da tensioni erotiche, la novella di Lodovico e la novella di Spinelloccio e Zeppa. Singolarmente, un'analogia trama di inganni e giochi di coppie si ritrova ne *Il giglio di Alì*, che dunque pare avere il sapore di conclusione spuria per una mai realizzata trilogia boccacesca di Pedrollo.

*Primavera fiorentina* in realtà rimaneggia sostanzialmente il testo originale: la manipolazione venne suggerita con entusiasmo al librettista Mario Ghisalberti da Riccardo Pick-Mangiagalli, poi scoraggiato dalla constatazione del fatto che, per incredibile coincidenza, nel 1931 lo stesso soggetto stava venendo messo in musica da Arturo Rossato col maestro Franco Casavola, per le edizioni Ricordi. Ghisalberti decise di rivolgersi allora a Sonzogno, che accettò la proposta con entusiasmo e assegnò la composizione della musica a Pedrollo.

Il ripensamento della novella passa per alcuni accorgimenti che influiscono fondamentalmente sulla drammaturgia musicale imbastita dal compositore. Dai tre protagonisti originali (Lodovico-Anichino, Egano e Beatrice) si passa ad un insieme di ben tredici personaggi: Lapo (omologo di Egano), Cecco, Niccolò e Spinellozzo, con le rispettive mogli Isabella (derivata da Beatrice), Fiorina, Lisetta e Spina, la servetta Corsina, gli amanti della «brigata fiorentina» Vannicello, Raimondo e Uberto, e, per finire, Baldo, nuova incarnazione di Lodovico-Anichino. Ciò consente a Pedrollo di impostare ricchi (ancorché molto compatti) pezzi d'insieme: si veda il debutto del terzo e ultimo Quadro, con il sestetto *Che notte d'incanto, che notte d'amore...*; o il finale ultimo con il coro dei tredici (a quattro voci reali), dove s'intona un testo che costituisce l'altro spiccato momento di "reinvenzione" boccacesca, trattandosi di una citazione anacronistica: *Quant'è bella giovinezza, che si fugge tuttavia*, ovvero la *Canzona di Bacco* dai *Canti carnascialeschi* di Lorenzo de' Medici. Datata 1490, la *Canzona* non ha alcuna relazione cronologica col *Decameron*, scritto tra il 1349 e il 1351-53.

Lungi dall'essere imbarazzato dall'incongruenza, Pedrollo anzi la esalta, rendendo la *Canzona* protagonista dell'unica idea propriamente melodica contenuta in *Primavera fiorentina*, connotata come *fil rouge* tematico dell'intera vicenda. Essa infatti ricompare in tutti e

tre i quadri, contrassegnando inoltre uno dei rari momenti “ariosi” della partitura, anche se non strettamente assimilabile a una forma chiusa: la presentazione di *Quant'è bella giovinezza* da parte di Isabella e Corsina al debutto del secondo Quadro, che tra l'altro si apre con un passaggio che pare far le veci di un “canonico” recitativo accompagnato. L'incongruenza temporale diventa tanto più paradossalmente esorcizzata dall'esibizione senza remore in quanto, come si sarà capito, ciò che regola l'eloquio musicale di *Primavera fiorentina* non è affatto il bel canto. Pedrollo, qui come in tutta la sua produzione, rimane legato a una grammatica tonale; stilisticamente, però, è in grado di passare da languidi panorami debussiani ad asperità e intricati legami motivici alla Richard Strauss. Al di là degli specifici referenti, *Primavera fiorentina* predilige frammentazioni e concise cellule che corrispondono spesso a icastici “gesti” strumentali. Ovvero, concezione del motivo e strumento realizzatore spesso sono indissolubilmente legati.

Questo fatto, in buon accordo con l'attenzione all'orchestrazione che ha sempre contraddistinto Pedrollo, converge in *Primavera fiorentina* con un'importante preoccupazione dell'autore: la ricerca del buffo in musica. Pedrollo, la cui ispirazione è tradizionalmente sentita come solenne e austera, si è trovato qui per la prima volta con l'urgenza di dover suscitare il riso nel suo pubblico. La soluzione escogitata dal Maestro è solo apparentemente superficiale: utilizzare la sua consueta frammentazione discorsiva, e la sua conoscenza dei timbri orchestrali, per corredare talvolta il libretto di gustosi “effetti” al limite dell'onomatopea. In questo, il presunto «wagnerismo» e «straussismo» motivico di Pedrollo si trova a convergere spontaneamente con certe trovate “materiche” ed espressivamente “naturalistiche” della composizione lirica novecentesca, i cui referenti più noti si trovano in Puccini (le sirene fluviali e l'imitazione di organetto nel *Tabarro*, ad esempio). Si può certo osservare che un buffo, conquistato con tali mezzi, manchi di sottigliezza: poco viene approfondito, musicalmente, a proposito dei personaggi. Eppure, anche in questa straniante e talvolta grottesca stilizzazione dei caratteri sta la matrice moderna di *Primavera fiorentina*, invisibilmente serpeggiante sotto il suo tradizionalismo. Si veda, in proposito, la scena in cui Baldo e Isabella tentano invano di amoreggiare in camera da letto: l'atmosfera è rovinata dal cosiddetto «russare svariato» di Lapo (così chiamato in partitura dallo stesso Pedrollo), reso da un greve cromatismo con glissando dei contrabbassi (fig. 1). Sullo stesso piano si pone l'ostinato, in figure puntate, che accompagna l'ossessivo balbettare di Cecco; occasionalmente, sul motivo base si innestano altre figure che danno voce alle onomatopee involontarie nate dalle silla-

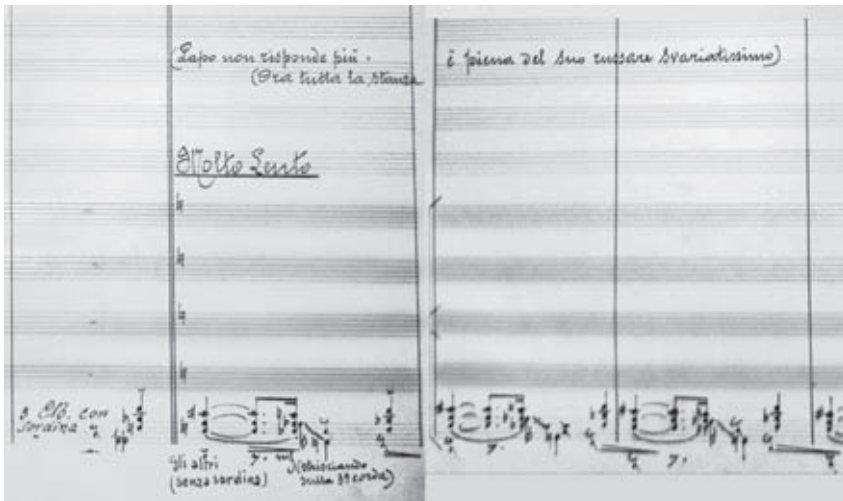


Figura 1. Il «russare svariatisimo» di Lapo, dal manoscritto di *Primavera fiorentina*.

be ripetute (ad esempio, quando Cecco si impunta sul «cri» di «criterio» Niccolò collega subito ciò col verso del grillo; in orchestra, violini e flauti si spingono all'acuto in due stridenti bicordi di seconda minore).

Astratta e concisa è anche *L'amante in trappola*, messa in onda dalla Radio Svizzera nel 1936, per poi essere replicata in almeno trenta teatri diversi negli anni successivi. Le strategie drammaturgiche, tuttavia, percorrono vie alternative rispetto a *Primavera fiorentina*: innanzitutto, anche per via della maggior brevità dell'atto unico (suddiviso in cinque scene senza soluzione di continuità), i personaggi rimangono quattro come nella novella primigenia, limitandosi solo a un cambio di nome (Zeppa diventa Lucantonio). L'erotismo delle vicende è inoltre stemperato, trasformando l'eufemistica «danza trivigiana» di Boccaccio in semplici baci, e sorvolando sulla nascita finale di un rapporto matrimoniale a quattro. Musicalmente si nota una solida tessitura motivica, legata non tanto ai personaggi (ancora, i caratteri rimangono appena accennati) quanto alle situazioni. Nell'ordine, la «scommessa» sulla fedeltà coniugale di Ombretta si lega a un severo inciso dal ritmo di marcia, che fa solitamente da intercalare strumentale alle libere linee intonate dai personaggi nelle loro schermaglie: passerà al canto solo nella scena quarta, quando Lucantonio, già sconfitto, rovescerà l'esito della scommessa facendo rinchiu-

dere Spinelloccio in una cassapanca e chiedendo ad Ombretta: «Ben serrato è dentro il topo»? È evidente poi un motivo fatto di un subitaneo saettare cromatico degli archi, che può ricordare certe cellule dello *Zarathustra* di Strauss: è messaggero dell'incombere di una minaccia. Curiosamente, ricorrendo a tale motto musicale Pedrollo carica di seria angoscia gli occasionali momenti di tensione, tralasciando di ricordare con la musica, allo spettatore, che la storia sta avendo luogo nei territori del buffo. L'unico momento più ingenuamente "leggero" de *L'amante in trappola*, dal punto di vista musicale, sembra essere il suo *Preludio*: elemento, tra l'altro, che con la sua sola presenza collega ancora una volta il teatro musicale di Pedrollo ad architetture liriche più tradizionali. La "disinvoltura" onomatopeica di *Primavera fiorentina* è ormai alle spalle: Pedrollo la rimpiazza, apparentemente di buon grado, con più nobili atmosfere e sentimenti. In tal senso, è emblematico lo slancio arioso del motivo legato alla seduzione, ricco di potenzialità liriche, benché sempre generatore di forme assolutamente aperte. La testa di tale idea ha un percorso melodico non molto dissimile da certi momenti pucciniani: si confronti, nella scena seconda, il «Io non sono un guastatore – Dio mi guardi – Donna Ombretta» di Spinelloccio con l'*incipit* di *Oh, se sapeste*, dall'Atto secondo de *La fanciulla del West*.

Curiosamente, in maniera isolata (non è un motivo strutturante dell'opera), la medesima allusione pucciniana è presente nell'Atto secondo di *Il giglio di Ali* (fig. 2); che, come si è detto, pare naturale complemento di un ipotetico trittico operistico dedicato da Pedrollo a pungenti beffe coniugali. Nello specifico, il motivo appare quando Ali, il protagonista, chiede in moglie all'ulema Mustafà la figlia Morgana; salvo poi scoprire che questa è di aspetto grottesco, e che la Morgana da lui amata era in verità Rosa di Velluto, figlia del califfo e sua pretendente. Ali aveva in un primo momento rifiutato Rosa di Velluto senza incontrarla, difendendo cocciutamente la propria castità e il premio che gli aveva portato: un candido giglio. Trasmessa per la prima volta per radio nel 1962, *Il giglio di Ali* è l'escursione più



Figura 2. Motivo "pucciniano" (sulle parole «O somma luce! La mia parola sarà breve e piana») da *Il giglio di Ali*, spartito per canto e pianoforte.

ampia compiuta da Pedrollo nei territori del buffo, per quanto la categoria qui chiamata in causa sembri essere piuttosto quella del melodramma giocoso, vagamente memore dello spirito di Donizetti. E, in effetti, sviluppando ulteriormente quanto si era presagito in *L'amante in trappola*, Pedrollo rinuncia definitivamente a suscitare il riso in maniera "esteriore"; inaspettatamente, invece, fa entrare in gioco uno straniamento sornione. In breve, in *Il giglio di Ali* talvolta non si sorride tanto del personaggio e delle sue sciagure, quanto dell'opera lirica intesa come tradizione d'intrattenimento.

L'esempio più lampante di questa satira si ha nell'Atto primo: Ali, il protagonista, legge la missiva di una donna che gli si propone in moglie, Rosa di Velluto, con un parlato ritmico steso in languido sostrato orchestrale dalle inflessioni convenzionalmente orientalescanti (intervalli di seconda aumentata). La lettura è fatta, secondo indicazioni, «con comico sdilinquinamento». Una simile situazione drammaturgica rimanda ad episodi classici del teatro d'opera, dal Seicento in poi; alla memoria dell'ascoltatore italiano, tuttavia, non può che tornare alla mente il precedente più celebre, ovvero la missiva di Gernont a Violetta nell'Atto terzo de *La traviata*. Là, si piange sul tardivo perdono e ritorno di un innamorato, dopo un tragico equivoco; qui, invece, si sbeffeggia un'innamorata mai conosciuta (non attesa, ma che attende la visita del suo amato), il cui rifiuto condurrà ad un equivoco assurdo: il matrimonio di Ali con una donna ripugnante, Morgana, da lui scambiata per Rosa di Velluto. Pur nella apparente convenzionalità tardoromantica del linguaggio, Pedrollo svela allora una profonda consapevolezza nei confronti del senso storico dello spettacolo operistico, mostrandone attraverso uno specchio deformante il rapporto con radici ormai lontane. Alla pari della lettera, si consideri l'apparizione – inaudita per Pedrollo – di una vera e propria aria nell'Atto secondo, *L'umido azzurro del suo sguardo*. Lo slancio passionale dell'amante, tuttavia, si riverbera nella musica in maniera tutt'altro che sincera: il pezzo pare appoggiarsi sulla drammaturgia come un soprammobile *kitsch*, specialmente perché poi l'oggetto di tanto languoroso desiderio si rivela essere una creatura mostruosa e ottusa.

Con *La regina di Cirta*, precedente al *Giglio di Ali*, siamo invece davanti a un progetto concepito da Pedrollo sin dalla gioventù col titolo *La regina Sofonisba*, e poi ripensato nella sua forma definitiva assieme al librettista Antonio Lega. In quanto a tematiche ed impegno, si entra qui in un territorio specifico della seconda fase artistica del compositore, quello del rapporto con l'antica classicità. Il *corpus* a cui legare *La regina di Cirta* sembra essere dunque quello delle tre raccolte di musiche di scena e intermezzi per tragedie greche com-

poste da Pedrollo tra il 1937 e il 1948; indirettamente, si può intravedere anche un legame con i poemi sinfonici *Tempio malatestiano* e *Icaro*. Sono queste alcune tra le più severe pagine del Pedrollo maturo, dove la musica, pur sempre tonale, sta al servizio di studiati “arcaismi”, volti a trasmettere con autorevolezza all’ascoltatore la distanza temporale tra la contemporaneità e il tempo aureo e perduto dell’azione scenica. Se nel buffo la separazione straniante creata tra opera e ascoltatore veniva a colmarsi grazie all’azione rassicurante del riso, qui il divario sembra invece voler permanere orgogliosamente. Ciò non si compie, però, solo per mezzo di esteriori arcaismi del linguaggio. È vero che nei cori per l’*Edipo re* di Sofocle, realizzati nel 1939 a beneficio del Comitato permanente per le rappresentazioni classiche del Teatro Olimpico – e andati in scena solo nel 1948 per via della seconda guerra mondiale – Pedrollo si ispirò all’antico sistema di tetracordi discendenti di uso ellenico. Ma quando tra stasimi e commi il tetracordo si fa dolorosamente cromatico, non si tratta di puro cromatismo arcaico fatto di quarti di tono: è invece cromatismo angosciosamente moderno. In ciò, Pedrollo crea – forse inconsciamente – un ponte tra classicità ed esiti del wagnerismo, riesumando in sottinteso quel legame fra dionisiaco greco ed «opera d’arte dell’avvenire» intravisto dal primo Nietzsche. Senza voler affrettarsi a conclusioni troppo generalizzanti, si considerino comunque certi passaggi de *La regina di Cirta*, dove si vede chiaramente che il cromatismo tonalmente “aperto” può generare in pari misura episodi “wagneriani” così come “arcaiche” successioni di moti paralleli a distanza di quarta, che rimandano a condotte polifoniche certo antiche, anche se non necessariamente “classiche”. Si può ragionare in modo simile sugli *Intermezzi* per l’*Ifigenia in Aulide*, presentati ad Erba nel 1936; non è dato invece conoscere il contenuto degli *Intermezzi* per i *Sette contro Tebe* del 1937, le cui tracce si sono perdute.

Dal punto di vista cronologico, questa esplorazione della classicità si svolse dunque subito dopo la fase “buffa” di *Primavera fiorentina* e *L’amante in trappola*, e può dirsi sostanzialmente conclusa con i due poemi sinfonici *Tempio malatestiano* e *Icaro*. Il primo fu concepito per un concorso (peraltro vinto) contestuale agli eventi della Sagra musicale malatestiana, la cui prima edizione si tenne nel 1950; la datazione più probabile della composizione di Pedrollo è dunque il 1951. In verità, il riferimento al “classico”, a un primo ascolto, può apparire poco evidente: quel che si percepisce è una struttura rapsodica ma concisa, la cui solennità ricorda con agilità (a volte in simultanea) il wagnerismo “religioso” di Bruckner e il novecento “romano” di Ottorino Respighi, non privo di preziosismi nell’orchestrazione. Nell’oscillazione tra questi due poli, tuttavia, colpisce il “motto” ac-



cordale che costituisce il fulcro del discorso musicale: un movimento per triadi parallele le cui fondamentali stanno in rapporto reciproco di tritono. Lo si può spiegare, forse, come una rappresentazione concettuale del “classicismo” architettonico di Alberti, che fondò la sua scienza costruttiva sull’organizzazione geometrica di superfici bidimensionali. La simmetria governa gli equilibri del reale Tempio malatestiano, e la simmetria marca il debutto e la cellula leitmotivica del poema sinfonico di Pedrollo: il tritono è difatti l’intervallo che divide in parti quantitativamente simmetriche l’ottava temperata (fig. 3).

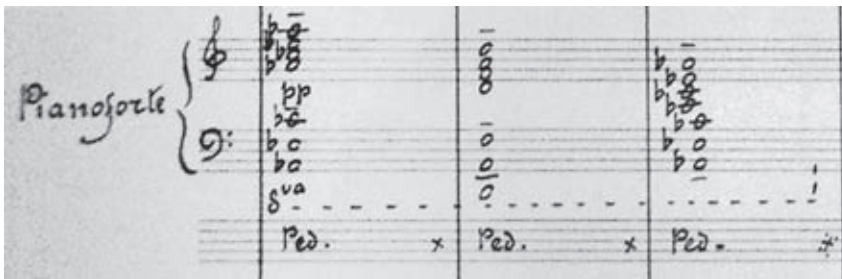


Figura 3. *Tempio malatestiano*, incipit, accordi con fondamentale a distanza di tritono. Dal manoscritto.

*Icaro*, pur datato anch’esso 1951, è da collegarsi forse ad incontri avvenuti a partire dai tardi anni ’20 tra il compositore e Gabriele D’Annunzio; il personaggio del mito greco è infatti raccontato da Pedrollo attraverso il filtro del IV Ditirambo dalla raccolta poetica *Alcyone*. Il classico, dunque, giunge al musicista in forma decadente ed estetizzata; ancora una volta, per motivi diversi, non si tratta di una classicità “pura”, ma in qualche modo esposta al rimodellamento e all’assimilazione della modernità. Al di là dei riferimenti stilistici (si nota una vivida commistione tra tardoromanticismo russo e francese, tra Paul Dukas e l’Igor Stravinsky dell’*Uccello di fuoco*) *Icaro*, essendo basato su una traccia narrativa, permette a Pedrollo di recuperare il suo gusto per il vivido “gesto” musicale già scoperto in *Primavera fiorentina* e comunque pervadente in maniera sostanziale la sua creatività. La musica, anche in questo caso rapsodica, è evidentemente mossa da un’invisibile drammaturgia fatta di immagini; è facile individuare le varie articolazioni narrative, tra cui, ovviamente, il momento della caduta del giovane nel dannunziano «mare profondo»; il quale non è luogo di oblio bensì di gloria, poiché Icaro nel Ditirambo è stato precipitato non dall’imperizia ma dal desiderio di conoscere il volto del Sole, ricevendo da quest’impresa fama immortale.

Tale inclinazione di Pedrollo per l'evocazione immaginosa spontanea pare spiegare il perché, nell'ultima parte della sua vita, il compositore non cercò mai la memoria della tradizione in una forma "astratta" come quella della sinfonia (frequentata peraltro una sola volta, in gioventù). D'altra parte, anche i poemi sinfonici, pur non tradendo la storia del genere, si tengono distanti da strutture formali ricorrenti: un ulteriore esempio lo si riscontra in *I castelli di Giulietta e Romeo* che, pur ritenuto poema sinfonico da Antonio Pellizzari, reca in partitura la denominazione *Leggenda per pianoforte e orchestra*. Il riferimento letterario non è però Shakespeare, bensì la versione della storia di Luigi Da Porto, una delle probabili fonti del Bardo; e il termine «leggenda» rinvia alla suggestiva attribuzione delle rocche scaligere di Montecchio alle famiglie dei due amanti «sotto contraria stella». «Leggenda» è anche un titolo che in ambito musicale fa subito correre la mente a Franz Liszt e alle sue omonime composizioni pianistiche a tema religioso. Non esiste, però, un riscontrabile legame diretto fra queste e *I castelli di Giulietta e Romeo*; al massimo, è presente una scrittura pianistica che non di rado indugia in passaggi trascendentali. Ciò che è realmente interessante, tuttavia, è la costruzione libera, che apre improvvisamente il discorso ad idee imprevedibili eppure efficacemente comunicative; ancora una volta, si ha la sensazione di un procedimento formale ben poco schematico, e invece fatto di sapiente – e niente affatto esibito o esteriore – senso dello spettacolo. È significativo, a tal proposito, l'improvviso squarcio su un lamentevole canto in modo minore naturale che il secondo flauto intona, trasognato, mentre il pianoforte si adatta a fare da accompagnamento. Il passaggio giunge impreveduto, profondamente in contrasto con la severità cromatica e l'asperità tecnica sino a quel punto dimostrata: l'effetto è di straordinario impatto, e per contrasto crea un effetto di "arcaismo" e "lontananza" dove la sensazione di distanza temporale non emerge da recuperi filologici, ma attraverso la fascinazione della malinconia.

Di intento labilmente simile pare essere l'impiego di arcaismi nella *Suite per orchestra su temi armeni*, datata anch'essa 1951, e allo stesso ambito espressivo, che contamina senso dell'antico ed esotismo tra nostalgia e fantasticheria, rinvierebbe anche il mimodramma o «azione coreografica» del 1935 *Aziadée*, il quale potrebbe altresì stare pure sul cammino conducente a *Il giglio di Ali*. *Aziadée*, infatti, narra senza parole (con orchestra e coro cantante a bocca chiusa) della storia di un'omonima schiava circassa, uccisa dall'amato Selim affinché non fosse venduta a un ignoto Principe. Dalla *Suite su temi armeni*, tuttavia, si diparte una seconda traccia che guida all'esplorazione di altre aree del repertorio di Pedrollo. Il secondo dei quattro

movimenti, pensati per la Congregazione dei padri Mechitaristi nell'isola di S. Lazzaro a Venezia, è infatti una *Preghiera*.

Il tema religioso, in musica, viene frequentato da Pedrollo solo nella seconda parte della sua carriera: si esplica in modo particolare in due composizioni assimilabili al genere della cantata, il poema *Madre* e il *Dialogo della Divina Provvidenza di s. Caterina da Siena*. Quest'ultima, presentata a un concorso RAI nel 1951 su libretto di Antonio Barolini, ha la stessa ricchezza rapsodica e cromatica dei poemi sinfonici coevi; *Madre*, invece, appartiene all'epoca delle opere brevi e degli intermezzi classici, essendo stata allestita nel 1937 a Como. I cori di questa cantata sembrano però, a un primo ascolto, avulsi dal percorso creativo del compositore: l'ingenua spontaneità delle parole del librettista Nando Tamberlani si rispecchia in una sostanziale diatonicità, imbastita su polifonie limpide e convenzionali. Eppure, una simile schiettezza si ritrova anche negli abbozzi dell'opera radiofonica *Angeli e colori*, del 1950 e attualmente perduta, dove si intravede anche l'imitazione di un'invenzione a tre voci di stampo bachiano. Non si tratta, com'è facile immaginare, di semplici "brutte copie", ma di piacevoli reinvenzioni; emerge forse attraverso esse il Pedrollo didatta, ovviamente a suo agio con i capisaldi canonici dell'alta formazione musicale.

Lo stesso intervallo temporale che separa le due cantate di Pedrollo, circa un ventennio, intercorre curiosamente tra la composizione del primo e del secondo movimento del *Concerto per pianoforte e orchestra*. In verità, il compositore partì dal secondo – l'*Allegro* – nel 1933, il cui re minore vira spesso al modo dorico, tornando alla scrittura tonale in occasionali, esuberanti interludi. In questo, i contrasti di atmosfera possono vagamente ricordare il Camille Saint-Saëns del *Terzo concerto per pianoforte e orchestra*. Nel 1953, invece, debuttò il primo movimento, non un *Andante* come riportato da alcune fonti, ma un *Adagio*. Così infatti scrisse il compositore sul frontespizio del manoscritto, salvo poi correggere se stesso in partitura, dove indicò *Lento*.

L'impegno di Pedrollo nei generi con strumento solista conduce, con naturalezza, all'ambito cameristico: quello che avrebbe accolto l'ultima composizione compiuta del Maestro, il *Trio in la maggiore*. Funge da anello di congiunzione in questo passaggio il *Concertino per oboe e orchestra d'archi* del 1950. Come prima di Pedrollo accade a Richard Strauss, la scrittura di un agile pezzo per oboe e orchestra in tarda età porta alla sintetizzazione intelligente, quasi astratta, di un intero percorso stilistico. C'è nel *Concertino* la frammentarietà motivica riscontrata nell'ambito operistico e della musica a programma; c'è la ricerca cromatica nelle linee melodiche e la libertà imma-

ginosa degli sviluppi; c'è anche la leggerezza immediata e ingenua intravista in *Madre* e forse in *Primavera fiorentina*, emergente soprattutto dal terzo movimento. Non manca, infine, l'anelito verso il tempo nostalgico e indistinto della tradizione, manifestato qui in un eloquente secondo movimento intitolato *Canzone medioevale*. Tutto, però, viene condensato con brevità elegante. Un simile "distillato stilistico" si riscontra anche nell'altra pagina di Pedrollo che impegna l'orchestra d'archi, la pensosa *Elegia* (con harmonium ad libitum) pubblicata nel 1937 da Carisch; nonché nel già citato *Trio*, lasciato estremo del compositore, databile al 1963. È questo, apparentemente, il secondo brano scritto da Pedrollo con tale organico (violino, violoncello e pianoforte); al primo, tuttavia, oggi non è possibile risalire. Si trattava forse di una prova giovanile smarritasi o distrutta dall'autore stesso.

Per concludere questa schematica rassegna resta da menzionare una coppia di brani per orchestra, simili in tema e spirito. Si tratta dei due brevi episodi denominati *Serenata veneziana* e *Mascherata*. Non si tratta di un dittico organico, benché la soffusa cantabilità della brevissima *Serenata* si accosti bene allo spirito da «scherzo sinfonico» di *Mascherata*. Datati solitamente 1952, si scoprono invece essere stati pubblicati dalle Edizioni Studio Musicale Romano già nel 1929. Si ritorna dunque, con questa correzione cronologica, all'inizio del nostro percorso, e agli anni di "svolta" nella vicenda biografica di Pedrollo; agli anni in cui il compositore, nonostante la fama di austerità legata al suo stile, stava cercando nuova ispirazione nel territorio del comico. Ed ecco che allora, in un certo senso, queste briose miniature sinfoniche sembrano poter venire lette come studio per le future partiture operistiche: un cimento nella leggerezza, denunciato anche dalle versioni alternative che il compositore approntò dei medesimi brani. Sottraendo viole ed arpa, e aggiungendo un pianoforte conduttore, *Serenata veneziana* e *Mascherata* vennero infatti a incarnarsi anche come titoli destinati alla cosiddetta «orchestra-salon», compagine solitamente accolta presso ritrovi mondani nella prima parte del ventesimo secolo. È eccessivo, forse, parlare a questo punto di un Pedrollo creatore di «musica di consumo»; quel che si rivela, invece, è l'ennesima conferma di una personalità artistica felicemente multiforme. Alla fine, nella cornice vaga ma profondamente assimilata del concetto di «tradizione» si mescolano vivacemente sinfonia ed opera, tragicità e commedia, vastità e concisione: non quindi una generica, inflessibile severità, ma una fluida ricerca dove ogni esito conduce, organicamente, a un nuovo punto d'inizio.