

GIOVANNI PELLIZZARI

LIBRETTI E LIBRETTISTI DI ARRIGO PEDROLLO.  
APPUNTI DI LETTURA\*

I libretti d'opera, si sa, sono la Cenerentola dei generi letterari, «scheletri», «tappezzeria fonica», «arte applicata», «para-letteratura»: sta, la librettistica, nella sua modestia servizievole, seduta sulla cenere, mentre le sorellastre, nate bene, Tragedia, Commedia, Epica, Lirica, se ne vanno al ballo col naso all'insù; finché non giunge una Fata, e trasforma quattro topini due lucertole una zucca in uno splendido tiro a quattro con tanto di lacchè<sup>1</sup>. Ora la fata, sappiamo chi sia. Ma il Principe, che è la causa finale della trasformazione prodigiosa, si chiama – o forse si chiamava – Spettacolo, ovvero Palcoscenico. Insomma Teatro. Perché, come è stato tante volte osservato, una musica anche dotta e inventiva, che non abbia virtù scenica, non opera il miracolo. E viceversa – raccolgo un'osservazione di Fedele D'Amico – un' *Anna Bolena*, che, letta sullo spartito, appare un'opera assolutamente mediocre, poi, se sul palcoscenico c'è una Callas, e al podio un Gavazzeni in forma, appare un'altra cosa, dotata d'una verità perentoria. Lo stesso si può dire di cento altri testi teatrali, purché latori di quella «parola scenica» – è la definizione, ben nota, di Verdi – predisposta ad accogliere la *propria* musica, come fa col sole una vetrata di cattedrale.

Ebbene, se già studiare un'opera senza vederla, sentirla, viverla sulla scena, è un azzardo, che cosa potrà essere un discorso sui libretti d'un musicista, di cui chi ne parli, come sto facendo io, ignora quasi totalmente la forza realizzatrice della musica, la morfologia della pianta cresciuta di sulla spalliera di quel libretto? Chi vi parla infatti è all'oscuro delle soluzioni da Pedrollo via via adottate, rispetto all'a-priori del testo – quand'anche il musicista si sia trovato di

\* 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.

<sup>1</sup> Lo scritto, con qualche toppa e rammendo successivo, riproduce il canovaccio della mia relazione orale tenuta nella due giornate dedicate al compositore dall'Accademia Olimpica e dal Conservatorio di Vicenza a lui intitolato. Con qualche oscillazione o sbandata fra scrittura e oralità. Quasi tutte le mie fonti sono quelle della tesi della dottoressa Eliana Maria Pasquali, di cui esiste copia in Accademia Olimpica: ad essa rinvio senz'altro. Vi ho aggiunto qualche parca lettura personale di giornali dell'epoca.

fronte un libretto come un in-sé già compiuto. Sappiamo che spesso le cose andavano ben diversamente. Clamorosi i casi di Verdi e di Puccini, coautori dei libretti e tiranni dei loro librettisti. Ma a me, intorno ad eventuali collaborazioni di Pedrollo, in fase di composizione del libretto, la *sorte rea* non ha concesso di sapere nulla – o quasi<sup>2</sup>.

Perciò, staccati dalla musica, come povere sinopie, questi libretti ve li presento, in una rassegna descrittiva – sommariamente descrittiva, e caratterizzante, necessariamente un po' affannata –. Tutte opere, codeste, a suo tempo rappresentate, con un'unica, benché rilevante, eccezione. Rassegna cui accompagnerò qualche rapida notizia dei librettisti<sup>3</sup>.

### *Terra promessa*

Nel 1908 al «Ponchielli» di Cremona va in scena *Terra promessa*. Ripresa, se si può dire così, in una sua parte, dall'«Eretenio» di Vincenzo nel 1915. L'autore dell'una e dell'altra redazione è Carlo Zangarini, figura nota agli studiosi di melodramma: con Guelfo Civinini è il librettista de *La fanciulla del West* di Puccini; ma egli fornisce libretti anche a Zandonai, Wolf-Ferrari, e collabora con Leoncavallo (*Zazà*). Insegnò in seguito Letteratura drammatica al Liceo musicale di Bologna. A quali circostanze si dovesse questa collaborazione non saprei dire<sup>4</sup>.

Dell'opera esistono, dicevamo, due versioni: una, in un atto, è un «Quadro lirico» intitolato *Mosè*. L'altra, tripartita, fa precedere il *Mosè* da un'azione scenica d'argomento mitologico: protagonisti Tantalò, condannato dai Celesti per aver loro rubato l'ambrosia; Niobe giovinetta, votata anch'essa a destino funesto, giunta allora a conso-

<sup>2</sup> A giustificare quella che altrimenti potrebbe apparire superficialità offensiva, si sappia che lo stato della bibliografia su Pedrollo è lacrimevole: se non siamo all'anno zero della sua fortuna critica, poco ci corre. Ma consentitemi di non indugiare su ciò. Basti dire che l'unica tesi di laurea a me nota sul compositore ha il motivatissimo titolo: *Problemi relativi alle fonti biografiche e musicali di un musicista da non dimenticare* (Università di Padova, anno accademico 2010-2011, dottoranda Eliana Maria Pasquali, relatore prof. Sergio Durante).

<sup>3</sup> Trascuro «opere fantasma», perdute o mai compiutamente realizzate, come una *Rosamunda*, di Luigi Siciliani, oltreché creazioni spurie rispetto al codice operistico, quali musiche di scena, «corali» e oratori profani, mimodrammi, azioni sceniche cerimoniali e di circostanza, che pur rappresentano una parte notevole della produzione del Compositore e che attendono chi le studi sistematicamente.

<sup>4</sup> In una dedica manoscritta (si veda qui sotto la nota 6) del 1933, Zangarini, nell'atto di dirsi «orgoglioso» della *Terra promessa*, accenna però alla sua giovanile attività di confezionatore di libretti come d'un «esilio», dovuto a mere opportunità economiche, dalla sua più intima vocazione poetica.

lare il padre; un maligno Hermes, sgherro di Zeus, che in eleganti quartine di novenari dattilici – modernissime allora – vaticina alla donna le sciagure future. In mezzo c'è un inno al sole – d'ascendenza, chissà, campanelliana? ma forse mediata dalla recente *Iris* di Illica<sup>5</sup>. Infine sopraggiunge baldanzoso Prometeo, il titano ribelle, appena liberato da Eracle. Egli bacia la bella figlia di Tantalo, con le curiose parole: «Tu sei la mia fiamma ch'io strappai al cielo», e consola il vecchio ribelle, salutandolo suo precursore (Tantalo è qui un doppione di Prometeo, o una sua figura: «io dissi all'uomo/ gittate la paura: essa è la morte;/ la giovinezza eterna è nel sapere»: così si vanta con la figlia: altro che ambrosia); indi il Titano si allontana lietamente verso l'avvenire, lasciandosi alla spalle l'accasciato Tantalo e la sua rinnovata sete. Da notare le didascalie, che, sull'esempio di Boito e poi di D'Annunzio, si gonfiano, a mezzo fra lussuose note di regia – qui di gusto «liberty» – e parassitaria vegetazione extrateatrale, narrativa («Cinte di fiori, gaie nella loro giovinezza eterna, appaiono le ninfe traendo con sé Niobe, biancovestita: ha nella magra opulenza del suo piccolo corpo languido e forte come l'apparenza d'una tortura fatale: un desiderio inconsolabile di soffrire e consolare...») e così via dannunzianeggiando.

Il terzo quadro, espunto col primo nella versione “vicentina” del 1915, è la visione a forte tasso simbolistico d'un futuro indeterminato. Ivi su di una montagna, dopo un cataclisma, i resti dell'umanità, invocanti un loro Dio – non per caso con lo stesso metro e forme dell'*Inno a Satana* – si sono rifugiati; lassù un moderno Apostolo laico, umano demiurgo dell'Utopia sociale, sembra riconciliarsi con la secolare avversaria, la Religione, che ormai, dissolto l'incubo della trascendenza e risolto e inverato nella progettualità storica il mito del paradiso, egli può riconoscere sorella: a questa religione purificata, o inverata, in sembianze d'una peraltro insipida «religiosa», egli ora anzi si lega in «nozze mistiche». Ma non se ne dà per inteso l'eterno avversario dell'umanità, nei panni e negli accenti d'un Mefistofele, uscito pari pari dall'opera di Boito. L'Apostolo è infine lasciato solo dagli uomini superstiti, i quali, scendendo di nuovo verso la pianura, tornata abitabile, ricadono già nelle loro abituali illusioni, violenze, egoismi. Li accompagna, col Maligno, soccorrevole e faccendiera, la Religione, rinnovata – ma quanto? –, abbandonando smarrito nella sua solitudine il laico profeta. Dalla piana si leva, fra strida ribalde e irose, un consolante coro di operai: «Sol chi nulla chiede/ e spera,

<sup>5</sup> Dimenticavo il *Sol dell'avvenir*, opportunamente ricordato dal maestro Calza (benché l'espressione non si trovi nell'*Internationale* che dice solo *Le soleil brillera toujours* – l'immagine appartiene all'*Inno dei lavoratori* di Filippo Turati, dell'anno 1886).

ama, lavora/ felice è nella fede/ d'una promessa aurora»: riedizione pascoliana e deamicisiana del «buon operaio» di Arnaldo Fusinato.

La redazione *maior* del libretto si apre con una dichiarazione significativa premessa al testo:

Cantare l'eterno miraggio umano della felicità irraggiungibile [...]. Concluderne che solo la felicità è possibile nella speranza operosa di un migliore dimane per chi verrà dopo di noi, senza delusioni senili o soverchio ardore di giovinezza, nella serena realtà del lavoro: questo vollero gli autori di *Terra promessa*.

Ci fu allora dunque un'esplicita assunzione comune di responsabilità da parte di musicista e poeta. È l'unico documento a me noto – a parte una notizia non so quanto attendibile, di cui a suo luogo – d'una collaborazione, almeno sotto forma d'intima adesione, di Pedrollo alla concezione d'un suo librettista<sup>6</sup>.

Della versione in un atto o «Quadro lirico» l'editore è Sonzogno, la data del copyright 1914: quella triplice è stampata da una tipografia senza indicazione di data, ma si tratta della redazione andata in scena a Cremona nel 1908. A Vicenza, nel 1915, fu rappresentata la versione breve, quella d'esclusivo argomento biblico<sup>7</sup>.

Vediamo dunque il «Quadro» lirico centrale: Mosè, oramai in vista della *Terra promissionis*, è prossimo alla fine. Una fanciulla di Canaan lo intrattiene con grazia seducente, danzando e spargendo fiori, ma il vecchio condottiero-legislatore è stanco e amareggiato, sente spegnersi in sé ogni slancio, anche verso un Iddio che gli appare incomprendibile, se non ostile. Il giovane Giosuè<sup>8</sup>, entusiasta e

<sup>6</sup> Ma in una copia del libretto, con dedica di Zangarini a E.F. Palmieri, custodita dall'Università di Padova, Zangarini, nel 1933, ha cancellato con un tratto di penna «vullero gli Autori», per sostituirlo con «volle l'Autore»: CARLO ZANGARINI, *La terra promessa*, Poema drammatico in tre parti, senza indicazione di data, Biblioteca di Palazzo Maldura, Storia dello spettacolo, Palmieri, TA 1905; a penna, sotto il titolo del frontespizio, di pugno dell'autore: «Cremona, teatro Ponchielli, 1908».

<sup>7</sup> L'amputazione delle due parti esterne al *Mosè*, suggerisce persuasivamente il maestro Calza, fu dovuta alla scarsa teatralità dei due «quadri», troppo irto di mitologia erudita, poco animata, liricheggiante, il primo; di marcata valenza simbolista e filosofica, il secondo: ad alto tasso di astrazioni personificate; poveri, l'uno e l'altro quadro, di veri personaggi e situazioni sceniche consone al pubblico del tempo. Sono però tentato di sospettare che anche i costi dell'allestimento abbiano potuto decidere gli autori all'enucleazione del *Mosè* dalla sua organica giacitura originaria.

<sup>8</sup> Per una curiosa confusione – a chi imputabile? – nella versione originale in tre parti, al posto di Giosuè/Joshua figurava un Osea: evidentemente il profeta biblico, che non ha nulla a che vedere con l'*Esodo*. Chi ricordi l'omonimo libro dell'Antico Testamento attribuito al Profeta, nei suoi primi versetti, potrebbe magari scorgervi un bel caso di *lapsus* freudiano, o, chissà, un messaggio in codice: ma è tale nei nostri climi l'ignoranza della Bibbia che non poté trattarsi d'altro che d'un macroscopico errore. Lo prova l'accurata cancellazione di «Osea» e la sua sostituzione con «Joshua» in ogni sua occorrenza, nell'esemplare di cui alla nota 6.

innamorato, prenderà il suo posto, conducendo il suo popolo nel Paese dove stillano latte e miele. Un angelo si presenta a Mosè per annunciarli la prossima morte, e ambiguamente lo tenta, offrendogli, se non ho inteso male, col carisma e l'entusiasmo perduto, la stessa Terra promessa<sup>9</sup>, ma Mosè lo congeda, disposto a morire.

Qui la Cananea è figura gratuita e decorativa, in funzione della *varietas*, a base di danze, esotismo floreale e *sex-appeal*, che non guasta mai. L'amore fra Joshua e la fanciulla di Caanan – traditrice dunque della sua gente<sup>10</sup>, senza che il librettista neppure lo sospetti, o lo faccia sospettare – è un languido e facile idillio, senza tensioni né sviluppi. L'ambiguo angelo, simile all'Ermes del primo «quadro», almeno, accende con Mosè una fioca scintilla di dialettica. Mi pare innegabile che la tristezza del vecchio legislatore abbia una sua credibile intonazione (letteraria, intendo).

Del resto non si saprebbe negare alla concezione del trittico – nonostante l'ingorgo di non sempre trasparenti simbologie, e l'oleografico coro operaio – una non volgare dignità, notevole anche per la panoplia metrica di cui s'avvale con mano esperta il poeta.

### *Juana*

Carlo De Carli, Sonzogno, 1914.

L'opera, secondo l'esile ma concorde vulgata della biografia di Pedrollo, avrebbe vinto un concorso indetto da Sonzogno: circostanza che la dottoressa Pasquali nella sua citata tesi revoca, con buoni argomenti, in dubbio. L'autore del libretto è un Carlo De Carli, di cui non sono arrivato a saper nulla.

L'azione si svolge nella Milano sotto il dominio spagnolo. Ma, chissà perché – forse per non far incontrare Juana e Ramon con Renzo Tramaglino? –, anziché nel 1631, anno della peste manzoniana, ci troviamo nel 1576, cioè nella precedente pestilenza che colpì la città ai tempi di Carlo Borromeo. Se la scena è quella manzoniana, personaggi, ambienti, linguaggio sono invece del più truculento Victor Hugo: ma, s'intende, d'un Hugo depauperato della sua straordinaria

<sup>9</sup> I versi non sono perspicui. Dopo l'evocazione della feconda terra di Canaan, l'Angelo accenna enigmaticamente al deserto, che spetterà alla discendenza di Simeone (uno dei figli di Giacobbe, maledetto dal padre, per le sue violenze omicide: *Genesi*, 49, 5-7), la cui tribù andrà presto dispersa: delle parole di questa strofa – in che cosa tentatrici? – mi sfuggono senso e pertinenza.

<sup>10</sup> «Et mittam praecursorem tui angelum ut eiciam Chananaeum et Amorreum et Hethaeum et Ferezeum et Eveum et Jebuseum et intres in terram fluentem lacte et melle» (*Ex.*, 33, 2 - 3 *et passim*).

“presenza”, anzi, onnipresenza di affabulatore onnisciente. Resta il gusto per il turpe, per i contrasti taglienti, per le scene di masse scatenate e minacciose, per l’orrido e i bassifondi. Ma di Hugo manca il sublime e l’umanitarismo. E sono passate, nel frattempo, due generazioni. Sicché al modello illustre si è sovrapposto il filtro degradato e banalizzante del *feuilleton*. Dunque, un Hugo padre di Carolina Invernizio. Ma qui poi resiste come un’erbaccia la famosa lingua poetica, che faceva andare in bestia Cesare De Lollis: sul limo maledorante della trama, è passato, si vede, tramite il De Carli, il confattatore di leccornie lessicali Arrigo Boito.

La storia è questa. Il perfido Micheo ha condotto da Siviglia a Milano, al seguito delle truppe spagnole, due giovani cugini, innamorati l’uno dell’altra, Juana e Ramon. Dopo aver dilapidato al gioco le loro ricchezze, il turpe individuo li tiene soggiogati, non si capisce bene come. All’inizio dell’azione, mentre fuori echeggia il *Miserere* d’una processione, egli costringe Ramon ad arruolarsi fra i monatti; mentre, dal canto suo, esercita abusivamente la professione di medico, e si vanta di spacciare i pazienti danarosi, grazie ad un potentissimo veleno, contenuto nel castone d’un suo anello. Suo amico è il Moro della Torre, un bravaccio, cui l’infernale Micheo, pur invaghito della povera Juana, promette la ragazza, eccitandone la libidine per gusto da prosseneta. La situazione sembra precipitare addirittura in un’orgia, allorché irrompe nella casa, al seguito del Moro, una folla di scioperati, lietamente accolta dal sempre più eccitato Micheo. Si annuncia uno stupro di massa (eco di *Iris*?).

Ma, in extremis, si ode un rotolio di carri, uno scampanellare, ed ecco entrare, fra il ribrezzo generale, Ramon, che, coi contrassegni del monatto, grazie al terrore della peste, può sventare i disegni del lenone e dei suoi compari.

Alle spicce<sup>11</sup>: Micheo promette al suo amico Moro di fargli trovare Juana sola e narcotizzata, e s’accorda con una specie di Sparafucile per far ammazzare Ramon, appena questi esca di casa; ma eccolo d’improvviso delirare colto dalla peste. Echeggia uno sparo. Juana comprende che il suo Ramon è morto, si avventa allora sull’anello dell’agonizzante Micheo, ne fa scattare il castone, e ingoia il veleno. Poco dopo sopraggiunge il Moro della Torre, va per abbracciare la bellissima giovane, ma cade repentinamente in ginocchio, scoprendo che è morta. Dalla via viene il *Miserere*.

Libretto sconclusionato, ingenuo, farraginoso – e anche volgare<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Salto un bel pezzo di testo, tra cui la conversione in punto di morte d’una prostituta, che non ha alcun legame diegetico con la trama: fa solo “ambiente”.

<sup>12</sup> Con perle di questa fattura: [Micheo rivolto a Juana] «E voi bella signora / restatevi

Alla lettura, però, e non senza un'eccezione<sup>13</sup>: dirò ancora una volta: qui non si giudica il risultato finale (per non ripetere i casi di Verdi, che cosa di più raffazzonato degli autarchici libretti di Prokofiev?).

### *La veglia*

Data a Vicenza, Eretenio 1920.

Autore John M. Synge, nella traduzione non proprio letterale di Carlo Linati (Sonzogno, 1920), anglista e scrittore, ben noto traduttore di Joyce.

Con Lady Gregory, Yeats, O' Casey, Synge fa parte di quel «Rinascimento celtico» che a fine Ottocento rivaluta il gaelico e la cultura popolare irlandese. Un po' come Verga da Milano a Catania, a studiarvi i proverbi siciliani raccolti dal Pitre, egli da Parigi va ad abitare nelle isole di Aran, ad Ovest dell'Irlanda, dove studia dal vivo il gaelico, insieme con i costumi dei suoi poverissimi abitanti: ne nasce un libro-documento famoso, e sulla scorta d'un racconto, ivi riportato, raccolto dalla voce d'un novellatore, egli compone in seguito questo atto unico, dal titolo originale di *In the Shadow of the Glen*.

Siamo nella contea di Wicklow, a sud di Dublino, nella casa d'un facoltoso anziano fittavolo. Ad apertura di palcoscenico, costui giace in apparenza morto sotto un lenzuolo, vegliato con distratta indifferenza da Dora, la ancor giovane moglie. Bussa alla porta un vagabondo, che essa fa entrare senza complimenti. E gli fa intendere d'essersi sposata senz'amore perché poverissima. Il vecchio era un arido lunatico. Poi esce a cercare un pastore di cui forse è innamorata. Allora il vecchio si libera dal lenzuolo e svela all'ospite di aver finto la morte per mettere alla prova la fedeltà della moglie. La donna rientra col giovane Michael, il pastore: tra i due si dipana un dialogo allusivo, che esclude il vagabondo. Finalmente i due si accordano di sposarsi al più presto, e allora il vecchio balza su, armato di bastone: ma, nonostante i suoi propositi sanguinari, – e il recente omicidio d'un corteggiatore della moglie –, egli si limita ora a cac-

in preghiera / pel suo ritorno a sera, / restate a meditar ... / sui casi amari ... / Ah! Ah!  
Ah! Ah!».

<sup>13</sup> All'episodio accennato nella nota 11 Pedrollo ha saputo conferire vigorosi accenti drammatici. Sulla qualità scenico-musicale del «pezzo» ha attirato con la consueta finezza l'attenzione il maestro Calza, cui devo questa nota; e bisogna dire che, se la scena ha deboli legami col contesto, anche in sede puramente librettistica, essa comporta un forte impatto drammatico, spiazzando l'orizzonte d'attesa del pubblico, compresi chi oggi ne scrive. Schivando la funzione edificante e consolatrice che l'episodio sembrava annunciare, il librettista ha qui saputo egregiamente servire il musicista.

ciare di casa sull'istante la donna. Allora il giovane pastore che puntava all'eredità della presunta vedova, o che l'amava in quanto ereditiera, non la vuole più, e la donna accetta senza protestare un punto di vista che forse è anche il proprio. Il vagabondo offre a Dora di farsi sua compagna, e i due si allontanano sotto la pioggia, mentre il vecchio e l'ormai ex rivale, davanti ad un bicchiere di whisky, si mettono a giocare a carte<sup>14</sup>.

Qui, dalla poesia a forme strofiche chiuse – perfettamente aggiornata, su modelli pascoliani e dannunziani, quella in *Terra promessa*; d'ascendenza scapigliata e dunque vecchiotta quella di *Juana* –, subentra la prosa, anzi una prosa di forte impronta naturalistica. Lasciamo stare quanto di incongruo è nella vicenda – tanto per dire: neanche nell'Irlanda rurale si poteva ripudiare così su due piedi la moglie, come fa Dan, e senza che un caratterino come Dora accenni quasi ad una protesta. E la invenzione iniziale del vecchio finto morto sa di Gioacchino Forzano e Gianni Schicchi, più che di un autentico naturalismo alla Maupassant o alla Verga. Questa dissonanza, che s'avverte, tra la trama e l'intreccio, – mettendo nel conto di questo, per dirla con Aristotele, nonché l'*ethos*, la *dianoia* e la *lexis* dei personaggi –, nasce dal passaggio dall'originaria oralità narrativa del favolatore di villaggio alla scrittura teatrale per un pubblico colto. Il racconto originale, per quanto inverosimile sia per noi, era vero, perché così fu effettivamente narrato, e creduto, certo accettato senza problemi, grazie al suo peculiare statuto, diciamo antropologico, dal suo destinatario, l'uditorio analfabeta degli isolani. Ma sappiamo bene che la cultura dell'universo-Gutenberg ha altri *endoxa* ovvero altro *pithanon* – *credibilia*, altro verosimile – rispetto a quella dell'oralità: la «sospensione d'incredulità» della scrittura si determina su altri parametri. E tuttavia il naturalismo di Synge, messe tra parentesi queste forzature, è però persuasivo nei caratteri, nell'ambiente, nei gesti e nella mimica, nei discorsi e nei silenzi, che sono gesti rivelatori dei caratteri anch'essi. I dialoghi della *Veglia*, espressi in un curioso inglese, deformato dal sostrato gaelico, quasi un *pidgin english*, sanno di oralità formulaire, rude e solenne, di arcaica gravità, cerimoniosa e sentenziosa, di toponimi e di personaggi familiari ai parlanti, allusivi ad un mondo chiuso, economicamente e culturalmente, estraneo allo spettatore. Dove poco spazio hanno i sentimenti dichiarati e le corte e dure idee si modellano sugli stereotipi proverbiali: tutto è asciutta concretezza e allusività, e l'azione, nelle continue pause e nei gesti indugianti, procede in realtà serrata, come una corrente sotterranea, senza sbavature.

<sup>14</sup> Nell'originale si siedono al tavolo, versandosi da bere.

Purtroppo, a sua volta, il traduttore cede qua e là a scelte lessicali poco felici (del tipo: «la fantasima», un vecchio «farnetico», primavera che passano «coi fiori aulenti»...). E non ha saputo resistere ad infiorare la *pièce* d'un paio di effusioni liriche, poco persuasive. Eccone una: alle esaltate parole dell'uomo, Dora, nell'originale, pur sedotta dagli slanci fantasiosi del vagabondo, gli fa ruvidamente notare che trovarsi all'aria aperta in una notte d'inverno può non essere così attraente come pare a lui<sup>15</sup>. Invece, nella versione edulcorata di Linati, la donna risponde alle visionarie parole del vagabondo così: «O straniero, tu sei certo il libero uomo che da tanti anni sognavo! ... O fido cuore, partiamo. Le grandi cime ci chiamano ... Nel sole! ... Nel sole!!...». Che semmai è accento da eroine di Ibsen. Avrà Linati voluto ripagare il pubblico della durezza del dramma, inserendovi *de propria Minerva* questi intrusi accordi, aulici e consolatori? o avrà tenuto conto dei *desiderata* del musicista?

### ***L'uomo che ride***

1920, teatro «Costanzi» (Roma), «Malibran» (Venezia), «Dal Verme» (Milano), «Carlo Felice» (Genova). 1922, «Eretenio» di Vicenza.

Dramma lirico dal romanzo di Victor Hugo di Antonio Lega (Sonzogno, 1920), librettista per lo più al servizio di musicisti minori; ma adattatore, per esempio, in italiano del *Principe Igor* di Borodin per conto di Sonzogno; regista a Milano e poi al «San Carlo» di Napoli, sceneggiatore cinematografico negli anni Trenta (di film anche fortunati del genere «telefoni bianchi», ovvero di evasione – sul modello orecchiato della commedia americana – a base di buoni sentimenti, modernità «novecentista», canzonette «sin copate» – versione casereccia dello *swing* – e ottimismo di maniera).

Londra 1705. Attore principale della compagnia girovaga di Ursus, Gwynplaine, il protagonista, presenta ogni sera agli spettatori esilarati il suo volto sfigurato in una specie di perenne riso – conseguenza di un'atroce operazione “estetica” subita da fanciullo. La perversa Giosiana, sorellastra della regina d'Inghilterra, va a vederlo recitare, e prova un'attrazione morbosa per l'orribile ma geniale attore: con uno stratagemma lo fa giungere ignaro nel *boudoir* del suo palazzo, ma, sul più bello, *flagranti coitu*, ecco l'annuncio da parte della regina che il povero guitto è in realtà un Pari d'Inghilterra. L'uomo perde in quell'istante per lei ogni interesse. Alla compagnia di girovaghi

<sup>15</sup> I'm thinking it's myself will be wheezing that time with lying down under the Heavens when the night is cold; but you've a fine bit of talk, stranger, and it's with yourself I'll go.

è stato nel frattempo detto che Gwynplaine è morto, e loro ingiunto di lasciare immediatamente l'Inghilterra. Ammesso alla Camera dei Lord, Gwynplaine vorrebbe pronunciarvi un discorso memorabile, rivoluzionario; ma, appena scorgono in piena luce la sua faccia deforme, i Lords scoppiano in risate irrefrenabili. Sconvolto, Gwynplaine si rende conto che la sua vita più vera è con i suoi girovaghi, con Dea, fanciulla cieca, da lui salvata lattante dalla morte per freddo ed inedia, che lo idolatra, con Ursus, il capocomico filosofo, finto cinico, che l'ha soccorso bambino e paternamente allevato. Nella nave che sta per prendere il largo, Dea, estenuata dal dolore per la presunta morte del suo idolo, dorme, vegliata dai suoi compagni presaghi della sua fine. Gwynplaine, salito a bordo in extremis, le si fa incontro: poco dopo Dea muore, felice, tra le sue braccia. E il giovane, non sapendo sopravvivere al rimorso di averla abbandonata, o forse sovrappreso dalla sua situazione schizogenica, si lancia in mare.

Se nelle scene basso-mimetiche la fa da padrone il trovarobato lessicale e fraseologico di Boito, nella scena del convegno amoroso di Giosiana e Gwynplaine, didascalie e versi sono di schietto gusto dannunziano, con accenti adeguati all'icona e al topos della «Donna fatale». Un saggio delle une: «[...] Si eleva sulle ginocchia, trae a sé la vesta, si getta dal letto, si ammanta, divide l'onda dei capelli [...] Gli posa un braccio ignudo sulla spalla, e lo considera stranamente [...] Ride follemente [...] Gli serra la bocca [...] L'attrae selvaggia [...] Gli si attorce frenetica al petto [...] Lo trae verso il divano anelando forte [...] La veste le si dischiude, le chiome hanno fremiti di criniera [...]».

E di gusto analogo sono le parole della donna:

[...] voglio migrare dall'altezza, intendi?  
uscire dall'azzurro, per sottrarmi  
a questa noia che divora [...]

Silenzio! Io ti contemplo.  
Tu sei uno spettro, un demonio, un giullare:  
io la vestale baccante: tu sei  
la visione del riso infernale,  
io l'Eva dell'abisso.

Taci, e avvinghiati al mio seno.  
Discenda il trono, e salga la capanna  
al grande abbraccio.  
Io colgo avidamente  
al tuo contatto il fior dell'ignominia  
e tu godendo, insultami [...].

Dove è chiaro che se una situazione del genere fosse stata ambientata nel 1920, sarebbe stata percepita come apertamente (semi) pornografica, secondo le norme morali del tempo: grazie invece al prestigio della (pseudo) storicità, e dunque della «cultura» alto-mimetica, a fungere da alibi, poteva tranquillamente essere proposta pubblicamente alle più timorate signore. Qualcosa del genere accadeva con le statue e gli affreschi degli dei nelle nostre ville. Bastava non scherzare con i santi, come invece volle fare D'Annunzio a Parigi.

Un inciso. Si potrebbe, sol che volessimo allargare lo sguardo, vedere, nello stesso teatro, poniamo all'«Eretenio» di Vicenza, in uno stesso anno, avvicinarsi sera dopo sera, all'opera, l'operetta e il varietà, dove non mancava mai il «fine dicitore»; poi il figlio del farmacista tornava al suo paesello, e finiva che la filandiera di Montecchio Precalcino imparasse a cantare, con qualche aria d'operetta, «Straziami, ma di baci saziami [...]» (*Creola*); o il *Tango delle capinere* e *Lo scettico blu* (come più tardi: «Allacciamoci nel tango, bella pupa, fior del fango [...]»). Sceneggiate virtuali, in fondo piccoli melodrammi. – E del resto non c'è solo un espandersi entropico, dalla centralità «creatrice» *highbrow* verso il *camp* e il *pop*: certe suggestioni guizzano verso l'alto; ed ecco, per esempio, il fango generare *L'anguilla* di Montale, e la *femme fatale* riapparire nei *Mottetti*, nei panni di Clizia. Tra poco, col sonoro, giungeranno anche in Italia le commedie musicali americane. E chi resisterà a Cole Porter, a Gerswin e al *tip-tap* dei magici Fred Astaire e Ginger Rogers? A proposito, vorrei segnalare una coincidenza: 1914: va in scena *Juana*, e al «Verdi» viene proiettato *Cabiria*. E a Vicenza, non so come, già nel primo dopoguerra si sente parlare di *Jazz-band*. Per l'opera come spettacolo vivo, diciamo pure, per l'opera come attrazione scenica, incentrata sul canto, insomma per un'intera civiltà dello spettacolo, è un rintocco lugubre. Ma siamo noi a saperlo, non i compositori e i librettisti che s'affannavano a rinverdire i fasti di Puccini. Sebbene qualcuno, come abbiamo visto, non avesse perso tempo e fosse corso a mettersi al servizio della decima musa: a cominciare appunto dallo stesso Antonio Lega, sceneggiatore di lì a poco di film di successo. E così, in pochi anni, nella coscienza collettiva, un'opera come *l'Uomo che ride*, come tante altre, di Pick Mangiagalli, Wolf Ferrari, Respighi, Montemezzi, Lattuada, Alfano, Ferrari Trecate, Franchetti, Mortari, Pizzetti, sarà spinta indietro di secoli nell'animo dei ventenni dell'epoca<sup>16</sup>. Già allora, negli anni del muto, *Il carro fantasma* e *Nosferatu il vampiro*, Lyda

<sup>16</sup> Il processo, ovviamente, non è lineare: basta il caso Menotti a incrinare troppo facili diagrammi...

Borelli e Rodolfo Valentino, in migliaia di sale contemporaneamente, offrivano emozioni non meno intense, ma ben meno costose; e i *western* di Tom Mix – galoppate, sparatorie e scazzottate a perdifiato, indiani ferocissimi ed eroine salvate all'ultimo minuto – facevano invecchiare di colpo Jack London e la Minnie pucciniana. Il film, a differenza dell'opera, è prodotto in serie. Alla portata anche degli analfabeti. Ma ad alterare il «sistema delle arti» ottocentesco e a deprimere l'Opera in ispecie, valse, non so dire quanto, l'antipatia per il Romanticismo dell'élite intellettuale primo Novecento: Diaghilev – *ex uno disce omnes* – proclamava, non senza argomenti, la «fine dell'Opera».

### ***Maria di Magdala***

Tre atti. Sonzogno 1924. Prima rappresentazione a Milano 1924, teatro «Dal Verme».

Il librettista è il vicentino Arturo Rossato, giornalista dell'«Avanti», quando a dirigerlo era il socialista Mussolini; redattore capo, dopo l'espulsione di questi dal Partito socialista, dell'appena fondato «Popolo d'Italia». Di lui giornalista fu proverbiale la tracotante virulenza polemica<sup>17</sup>. Scrisse libretti d'opera, fra gli altri, per Montemezzi e Alfano, ma si ricorda anche una sua collaborazione, rinnegata poi dal musicista, al *Nerone* di Mascagni, il cui libretto, tratto dall'ottocentesco dramma del Cossa, fu poi attribuito esclusivamente al Targioni-Tozzetti. Prolifico anche come autore in proprio e riduttore teatrale, fra i suoi titoli si ricordano alcune fortunate commedie in dialetto veneziano, che le nostre compagnie amatoriali ancora mettono in scena. Sulla più famosa di queste dovrò tornare.

L'azione si svolge a Gerusalemme negli ultimi giorni di Cristo. Maria di Magdala ondeggia fra l'amore per Publio, legionario romano, quello per Barabba, il sedizioso del Vangelo, e l'amore, forse altrettanto carnale, per Cristo. L'azione si apre con una taverna dove spadroneggia Barabba e si esibisce l'immancabile danzatrice lasciva. Maria vi entra per caso, e, dopo aver aizzato Barabba contro il suo spasiante Publio, soldato romano, chiude le sue parole con questo proposito, che dice tutto di lei: «E poi che i Numi vollero guidarmi / fin qui ... così sia! Ladro ... Messia ... / o colui, che m'importa? ... uno mi avrò». Fra episodi decorativi o edificanti (la solita danzatrice – *avatar* basso-mimetico, *cheap*, di Anitra e di Salomè (Oh Rita Hayworth che mi percosse il cor fanciullo!) –; un Cieco; Giovanni l'Evangelista...).

<sup>17</sup> Per farsene un'idea basta leggere la sua raccolta di articoli *Pennacchi rossi*, con prefazione di Benito Mussolini, Milano, Il Popolo d'Italia, 1916.

È sera. Barabba, ex superuomo, già sconfitto e umiliato dal suo rivale romano, è ora scomparso. Maria è tornata sconvolta dall'aver seguito con la folla il Messia, ma il virile Publio facilmente la consola. Mentre i due amoreggiano, cullati dalla nenia d'una carovana che passa, si leva l'urlo della folla ostile a Gesù, e, udendola, come impazzita, Maria si lancia fuori. L'azione culmina con il pianto funebre, volutamente anacronistico, d'una Madonna, evidentemente sbucata dal Medioevo, che ripete Iacopone da Todi. Publio, di ritorno dall'aver crocefisso Cristo, è ora respinto dalla donna di Magdala, che però non rinuncia a provocarlo sensualmente, finché l'esaltato non volge contro di sé l'arma che aveva levato contro la provocatrice.

La critica del tempo già scorse nitidamente la «luce falsa» proiettata dal librettista su Maria Maddalena, ne censurò le «crudezze veristiche», i «facili spunti», quale il contrasto fra nenie orientali e inni cristiani. Da parte nostra ci basterà accennare alle pose da superuomo di Barabba, e al gioco perversamente seduttivo di Maria, una specie di isterica *vamp*, parente stretta delle Erodiadi, delle Clitemnestre e delle Basiliole: eccola, al suo scorgere Barabba:

«[...] Tu? / Grazie agli Dèi. Ti vedo! / Tanto ho sognato questo dì, o valente. / Ma non sei quello. Ov'è la tua possanza? [...] (Maria: quasi assorta perfidamente:) Penso Barabba ... Ah! Ah! ... (Barabba:) Cerchi il Messia? (Maria:) Forse ... Che importa? E forse no. Son bella / e rido e vado dove più mi piace / e cerco il nuovo amor che rinnovella. [...] Che m'importa? Sia! / o ladrone o Messia, l'ora è venuta». Un melenso Giovanni l'ammaestra così: «Egli ci disse / beati quelli che non ànno amore / perché saranno eternamente amati» e Maria: «Le sue parole. È il sole, il sole, il sole! / E tutta al sole l'anima si spande / senza più pena, senza più terrore». Ma poi, reduce dalla crocefissione, di fronte ad un esasperato Publio: «La donna ride convulsa e scuote i capelli selvaggi a sfida». Insomma, una strana conversione, dove il sacro fa da spezia al manicaretto profano. Ovvero una santa da tenere a rispettosa distanza. Lascio al lettore decidere se si tratti qui d'un caso di *kitsch* o di *camp*, o magari concludere che sia questione futile, in assenza della musica, che è la ragion d'essere e la verità ultima del libretto.

### ***Delitto e castigo***

Libretto di Gioacchino Forzano, Sonzogno 1926.

L'opera fu rappresentata a Dresda, Wiesbaden, Anversa, Breslavia: non giunse mai a Vicenza perché la Savet, che gestiva i teatri della città, si diceva non in grado di sostenere le spese di allestimento, che

probabilmente non avrebbero garantito margini sufficienti di incassi. Fu nel secondo dopoguerra rappresentata alla «Fenice» nel carnevale 1953.

Ignoro quanto fosse popolare il romanzo di Victor Hugo all'altezza del 1920. Ho qualche dubbio sulla popolarità dell'*Uomo che ride*, ma per *Delitto e castigo* credo non si possa dubitare a quella data della fortuna, ovviamente presso la borghesia colta che affollava i teatri, del romanzo di Dostoevskij, noto anche tra noi prima in francese<sup>18</sup>, poi in traduzioni italiane sempre dal francese. Allora è forse utile rileggere quel che scriveva l'intelligente Ghislanzoni, settant'anni prima, per un caso analogo di riduzione a libretto d'opera d'un romanzo celeberrimo: intendo il notevole adattamento dei *Promessi sposi* da lui allestito per la musica di Enrico Petrella, anno 1869, in versi bonari, con precise inflessioni lombarde<sup>19</sup>. Trascrivo dalle introduttive *Due parole agli spettatori*:

Il pubblico (mi son detto) riempirà con le proprie reminiscenze le inevitabili lacune del melodramma, e sulle poche scene, sui pochi quadri che gli andrò esponendo, ricostruirà tutto intero il romanzo. Ho dunque curato, nei tratti che mi fu dato riprodurre, di attenermi fedelmente all'originale<sup>20</sup>.

Ad un dipresso, è ciò che poteva scrivere Giovacchino Forzano dei criteri adottati nella sua transcodifica scenica del romanzo di Dostoevskij. Diversamente, la riduzione a poche scene della vicenda l'avrebbe degradata a fatto di cronaca. Dunque, esiste un ipo-testo cui l'azione scenica di necessità allude, e di cui la riduzione librettistica si nutre parassitariamente, essendone una specie di sua emanazione, o affioramento *sub specie theatri* (*theatri musici*). Non diversamente procederanno gli adattatori dei grandi romanzi di Dostoevskij nei tempi mitici della tv in bianco e nero, cui giovò certamente, anche nella ricezione di chi sapeva a malapena che era esistito un Dostoevskij, la coscienza più o meno oscura, ma in qualche modo integratrice, che il teloromanzo era l'emanazione, la proiezione, l'immagine d'un testo prestigioso, "altro" e fondante, chiave e matrice di ciò che stavano vedendo.

Ma intanto la collaborazione di Forzano ci persuade che ormai Pedrollo si muoveva nel piano nobile della librettistica. Non per par-

<sup>18</sup> *Le crime et le châtement*, traduit par Victor Derély, Paris 1884.

<sup>19</sup> Cosa ben più fine della versione in versi del romanzo di Manzoni, concepita da Emilio Praga per la musica di Amilcare Ponchielli, dove l'idolo della lingua poetica, congiurando con le esigenze o convenienze musicali, fa declamare, fra un «desio» che «arde» e una «angelica beltà»: «Tigre! / che di Rodrigo ha il nome. Empio!» o «su quel rosato labbro / della menzogna il serpe non s'annida» nient'altri che a Renzo Tramaglino.

<sup>20</sup> In FOLCO PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT/musica, 1981, p. 200.

ticolare valore che si possa riconoscere alla personalità artistica del librettista, che resta un disinvolto abile mestierante, ma per il livello delle sue collaborazioni, amicizie e protezioni, a partire da Puccini, cui imbastì il *Gianni Schicchi* e *Suor Angelica*, per includervi l'allora celebratissimo Mascagni, cui allestì *Il piccolo Marat* e *Lodoletta*. Perfino con Mussolini, in vena anche di glorie teatrali, nell'apogeo del regime, Forzano firmò tre lavori teatrali: *Campo di maggio*, *Villafranca*, *Giulio Cesare*. E qui raccolgo, con debita prudenza, una dichiarazione di Pedrollo, riportata dalla «Gazzetta di Breslavia», secondo la quale il musicista avrebbe covato l'aspirazione o il proposito di musicare *Delitto e castigo* per quattordici anni. Dunque, in questo caso, almeno, l'idea e l'impulso verrebbero all'influente librettista dal compositore. Ma, se le cose stanno così, allora è facile pensare che un libretto come *Juana* deve essere stato imposto a Pedrollo solo da non liete necessità – o da un sano realismo pratico. Del resto Verdi non parlava, per il primo decennio della sua attività, di «anni di galera»? E alludeva ad opere come *Nabucco*, *Hernani*, *Macbeth*.

Torniamo al libretto di Forzano. Non farò il torto all'uditorio (tanto meno ora al colto lettore) di riassumergli la trama del romanzo. L'esito, posta la rischiosa scommessa, non è disprezzabile.

Una paio di annotazioni. Quando Caterina Ivanovna, la moglie dell'alcolista disoccupato, paradossale Marmeladov, abbracciando i suoi bimbi stracciati, affamati ed ora in procinto d'essere buttati in istrada, declama (e naturalmente canta): «O creature! creature mie! / Non posso più! Nulla! / Fin che ho potuto / nutrire da me sola vi ho nutrito! / Anche affamata, logora, sfinita / provavo tanta forza nel mio bene / da spremere per voi fino allo spasimo, / la mia carne, il mio sangue, la mia vita», noi avvertiamo un fastidioso eccesso di eloquenza: ma siamo portati a sentirvi un difetto di Forzano, non un'intenzione sua. Ora, in Dostoevskij, Caterina è carattere sdoppiato: nel suo pur umanissimo soffrire, essa «fa teatro», e vive una continua ingenua malafede, fra visionarie pretese sociali altolocate e squallida realtà: è essa stessa, con la tutta la sua snobistica nobiltà di spirito, a spingere Sonia, la figliastra, a prostituirsi, senza per questo rinunciare a tenere a distanza i vicini plebei. Allora, ci aspetteremmo da Forzano una didascalia che suggerisse il fondo isterico di quello sdoppiamento del pathos materno, effusivamente declamativo e «impostato» – insomma «pubblico» e miserabilmente inautentico –, nell'atto stesso in cui dà voce ad uno strazio atroce. Nel romanzo la nostra pietà per Caterina Ivanovna comprende appunto gli aspetti del suo atteggiamento che essa non è in grado di capire: e la sua cecità ne è parte integrante quanto lo snobismo. Qui invece, alla lettura, la donna appare un personaggio *flat*, anzi *close*, compattamente monodimensio-

nale, un blocco di dolore allo stato puro. Ci piacerebbe sapere se Pedrollo abbia saputo restituire a quella esagitata declamazione qualcosa della sua originaria, geniale, ambiguità. Ad onor del vero, pur con questa e altre semplificazioni, l'intero primo quadro dell'opera risulta una buona prova di abilità scenica, drammaticamente efficace – pur se “nutrito” dalla virtuale immanenza del testo originale.

Un altro appunto di lettura. Riguarda la scena d'apertura del secondo atto. Che, come nel caso precedente, ma per ragioni diverse, m'incuriosisce. È sera. Siamo in una specie di bettola all'aperto, fiancheggiata da alberi, presso la Nevà; ai tavolini, illuminati da lanterne, siedono studenti squattrinati e vocianti, amici di Raskolnikov, che siede in disparte. Ad un altro tavolo siede, anch'egli solo, il giudice istruttore Porfiri Petrovic. Attorno ad un giornale gli studenti fanno ressa e commentano la ricostruzione del delitto della vecchia usuraia. Dopo una sorta di sfida allusiva fra i due, coinvolti dagli studenti ignari, Raskolnikov, credutosi ormai solo, sedendo al buio, sente improvvisamente sussurrare alle sue spalle l'atto d'accusa del giudice. Scena potente, di sicuro effetto. Ma prima? prima il libretto prevede l'affollarsi e sovrapporsi delle voci dei giovani: tale la didascalia: «tutti parlano insieme accalorandosi». Ma allo stesso tempo il librettista ha predisposto, con molta cura e direi con felice imitazione dell'oralità, la baraonda prosaica, vociferante e argomentante delle sei parti, corrispondenti ad altrettante voci. Che l'assassino e il suo giudice stanno ad ascoltare con opposti sentimenti. Ora qui, se si trattasse di un *singspiel* tutto sarebbe facile; altrimenti bisogna supporre una sorta di *Sprechgesang*, perché, chi può immaginare un canto spiegato per versi del genere: (*primo studente*) «Ma no! Ma no! Ma no! / La porta della vecchia era sprangata / i due ultimi arrivati / non entrarono al momento. / Con la gente insieme entrarono: / l'assassinio era rinchiuso / seppe cogliere il momento / che discesero le scale / si confuse con la folla / si nascose. Forse anch'egli /<sup>21</sup> e fuggì, si dileguò». È questa poi – contrariamente alla didascalia – una sfilata di monologhi, o un vero concertato più o meno caotico? Magari risolto con un contrappunto alla Hindemith? A leggere le parti, si direbbe che l'ascoltatore, come il lettore, debba distinguere, almeno a tratti, nella polifonia, parole ed argomenti dei preopinanti. E come, se le voci si accavallano e sovrappongono, tanto più trattandosi di discorsi eccitati e vocianti? Nella mia ignoranza totale dello spartito, posso solo dire che il libretto offre una sfida credo straordinaria per un musicista in vena, e mi pare improbabile che Forzano, di musica e di

<sup>21</sup> Propongo di emendare così: «si confuse con la folla / si nascose forse anch'egli, / e fuggì, si dileguò».

scene buon intenditore, abbia potuto avventurarsi ad imbastire una tale situazione scenica estrema, senza l'assenso di Pedrollo. Posso per inciso notare che il primo studente serra la sua argomentazione in 11 versi, il secondo in 10, il terzo in 9, il quarto in 7, il quinto in 6, il sesto in 5. Mi diranno i musicologi che avranno esaminato lo spartito se ciò obbedisca ad un'economia musicale, prima che scenica.

### *Primavera fiorentina*

1932.

C'era un settimanale, uscito a Firenze nell'ultimo decennio dell'Ottocento, rivolto ad un pubblico di buona cultura, pieno di illustrazioni di donne in camicia e senza. Chi lo sfogli, vi troverà per esempio la canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, illustrata da un Petrarca rannicchiato dietro un cespuglio a mangiarsi con gli occhi una Laura dalle forme generose, appena uscita dalle acque della Sorga. Chi comprava il periodico poteva così, grazie all'usbergo della cultura, non sentirsi né esser giudicato un consumatore di materiali pornografici. Lo stesso fenomeno si vide ai nostri tempi nella rivista americana di nudi femminili «Playboy», che, da un certo momento in avanti, pensò di adonestare il proprio conclamato lenocinio ospitando interviste e collaborazioni di intellettuali di grido. A proposito: il titolo di quella rivista fine Ottocento era «Fiammetta». E al Boccaccio e con lo stesso alibi "culturale" fa ricorso il librettista di quest'operina comica di Pedrollo. L'autore, Mario Ghisalberti, librettista prediletto da Wolf-Ferrari, raccontava che fu Pick-Mangiagalli a proporgli il tema boccacesco, ignaro che sullo stesso soggetto un altro librettista fosse già all'opera per Ricordi e per altro musicista. Alla illustre e potente Casa editrice però il compositore italo-praghese essendo legato, rinunciò all'idea: così, rivoltosi al più "popolare" editore Sonzogno, Visalberghi offrì il libretto a Pedrollo.

La vicenda. Firenze, età del Magnifico. Quattro vecchi si trovano ad essere i mariti di quattro mogli troppo giovani. Infuriando in città il carnevale, essi hanno pensato bene di sottrarre le consorti ad eventuali tentazioni, ritirandosi nella villa d'uno di loro. Ma ecco sopraggiungere una allegra brigata, tra cui i giovani amanti di tre delle donne. Appena i mariti – evidentemente tutti tre pigri, e di sonno prontissimo – si coricano, esse si affrettano a raggiungere in giardino, come già convenuto, i loro amanti. La moglie dell'ospite messer Lupo, l'unica finora fedele al marito, è appena venuta a sapere, da una delle amiche, che lo sbadato e goffo «donzello» entrato da poco al loro servizio é in realtà un suo innamorato. Non si perde tempo.

Mentre dal giardino si leva il miagolio canoro delle tre coppie, ella fa entrare nella camera da letto il giovane e se lo tira appresso. Poi sveglia il marito, che le dormiva a fianco, gridando che il servo l'ha insidiata e l'attende in giardino: vada e faccia vendetta del suo onore. E, infagottatolo con una sua veste, lo spinge ad uscire fingendosi lei: avrà così la prova della colpevolezza del servo e potrà punirlo all'istante. Poi induce il recentissimo amante a raggiungere il vecchio in giardino. Egli, fingendo di credere che la bianca figura che gli si fa innanzi nel buio sia la donna, e di averla apposta provocata per metterne alla prova l'onestà, prorompe in contumelie, accusandola d'infedeltà verso un marito tanto pieno di meriti. E la/lo riempie di bastonate. Ormai si fa giorno. Il vecchio bastonato, gioioso della asodata doppia fedeltà, della moglie e del servitore, alla presenza di amici e loro mogli, tutto indolenzito a causa delle legnate, ma ringaluzzito e compiaciuto, ne celebra la virtù, fra le risa, consentanee quelle dei vecchi imbecilli, beffarde quelle delle mogli infedeli. Tela.

La fonte dichiarata della commediola lirica, se non vogliamo chiamarla opera buffa, è la novella settima della settima giornata del *Decameron*: *Lodovico discuoopre a Madonna Beatrice l'amore il quale egli le porta, la qual manda Egano suo marito in un giardino in forma di sé, e con Lodovico si giace; il quale poi levatosi, va e bastona Egano nel giardino*. Il librettista si discosta dal modello originario, attraverso l'ambientazione (Villa fiorentina – la novella di Boccaccio è ambientata a Bologna), il tempo (tardo Quattrocento, il carnevale), la complicazione: i quattro “rusteghi”, le tre donne e i loro amanti. Vi si potrebbe vedere, tra l'altro, un caso di intertestualità con le *Nozze di Figaro*: forse però la per noi significativa coincidenza di situazioni è ascrivibile solo alla comune matrice boccacesca dei due libretti.

Ora, se comicità dev'essere, sia. Ma se si fa sul serio, allora la musica cambia. Spiacciono perciò l'addobbo *kitsch* della scena col canto carnascialesco del Magnifico a “fare ambiente” e a lusingare i ricordi scolastici del pubblico, e le liricheggianti effusioni al chiar di luna delle donne con i loro ganzi. In altra opera, forse vi sarebbe la premessa e la promessa d'un bel concertato. Qui no. Qui i quattro vecchi sono solo innocue macchiette. Di loro perciò si può ridere senza pensieri. Ma se si introduce una nota “realistica”, o pretesa tale, allora il triplice, e poi quadruplice adulterio cessa di far ridere. Sentimento e comicità non vanno d'accordo – a meno che non ci si chiami Hofmannsthal o Da Ponte. Se n'era forse scordato anche Forzano introducendo nel *Gianni Schicchi* l'aria «Oh mio babbino caro!» – ma qui la responsabilità è più di Puccini che del librettista. Nessuno gli vietava, anziché attribuirle serietà patetica, di volgere al comico la petulanza infantile di Lauretta, già, mi pare, presente nel libretto.

### *L'amante in trappola*

Libretto di Luigi Franceschini, proprietà A. Pedrollo 1936; poi Carish, 1938. Prima esecuzione Vicenza, teatro «Verdi», 1936.

Il librettista è il vicentino professor Luigi Franceschini, medico specializzato in patologie veneree, che per un cinquantennio alternò contributi scientifici alla propria disciplina e divulgazioni d'igiene sessuale su periodici e giornali, con ricerche erudite (è coautore, con Sebastiano Rumor, Giuseppe De Mori, Luigi Ongaro, d'una pregevole *Guida di Vicenza* –, Vicenza, 1923 –; ma è anche prolifico autore di graziose scritture e scritturine d'intrattenimento e d'occasione: ho sott'occhio un suo *petit rien* dal titolo *Per la dea Bellezza*, in «Conversazioni della domenica», 2 settembre 1888). Il libretto per Pedrollo fu preceduto dalla redazione in prosa di quella che Silvestrini chiamò «commediola», dal titolo *La trappola* (Como, Emo, 1935).

Anche qui il librettista si ispirò a Boccaccio, modellando il suo racconto scenico sulla ottava novella dell'ottava giornata: *Due usano insieme; l'uno con la moglie dell'altro si giace. L'altro avvedutosene, fa con la sua moglie che l'uno è serrato in una cassa, sopra la quale, standosi l'un dentro, l'altro con la moglie dell'un si giace*. In Boccaccio è il caso a far scoprire all'uomo la tresca: il librettista ha invece pensato bene di ordire una scommessa fra tre amici sulla fedeltà della moglie d'uno di loro, Mastrantonio, quello che sembra in partenza una sorta di Calandrino, vittima predestinata dei lazzi dei suoi compari. E la convenienza teatrale riduce la “prova” dell'infedeltà della moglie di Mastrantonio ad un semplice bacio, secondo la figura della metonimia (*pars pro toto*). Altro bacio, simmetricamente, esaurisce la “vendetta” di Mastrantonio sul rivale, imprigionato nella cassapanca – laddove in Boccaccio il mite, ma gagliardo vendicatore, portata la consenziente moglie dell'altro sulla famosa cassapanca, si scatena in una frenetica «danza trevigiana», di non dubbio significato. Alla fine dell'operina, riconciliazione del quintetto (dei tre amici e delle due mogli) e concertato finale.

Argomento d'ispirazione culta – o forse meglio: liceale – anche qua. Ma rispetto alla fattura di *Primavera fiorentina* i versi stanno un paio di scalini più giù, al livello d'un volonteroso diletterismo. Il critico della «Vedetta fascista», lodando alcune parti, quali il finale, dell'opera, si mostrò invece perplesso di fronte a certo sentimentalismo inopportuno: osservazione che fa il paio con le nostre note di lettura della *Primavera fiorentina*. Ma qui, se la critica fosse fondata, la responsabilità sarebbe, come e più che per Puccini in *Gianni Schicchi*, del compositore: perché di sentimentalismo o di sentimenti nel libretto bonariamente cacciarono del Franceschini, proprio non c'è traccia.

### *La regina di Cirta*

Nel 1901 era stata data notizia d'una prossima messa in scena al Teatro Olimpico d'una *Sofonisba*, opera attribuita all'allora giovanissimo Arrigo Pedrollo<sup>22</sup>. Non si sa che fondamento avesse quella voce, che non fu suffragata dai fatti. Ma è degno di nota che fin da allora si legasse il nome di Pedrollo alle illusionistiche strade di Tebe dello Scamozzi. Sorta di presagio della messa in scena, nel 1948, dell'*Edipo re*, regista Guido Salvini, con i cori composti da Arrigo Pedrollo. Una tragedia sulla vicenda di Sofonisba trovò bensì effettiva realizzazione musicale per mano del musicista, quarant'anni dopo quel lontano e fallace annuncio; ma neanche allora ebbe la fortuna di andare in scena, né all'Olimpico né altrove. Esiste una dedica dell'editore (Casa musicale Giuliana) a Mussolini, ma siamo in pieno 1941, e il Duce e gli italiani avevano allora altre tragedie cui pensare: tanto più che un'opera celebrativa della grandezza di Roma ormai suonava inopportuna, nell'atto in cui l'Italia perdeva miseramente il suo Impero e l'alleanza con la Germania nazista si trasformava via via in umiliante subordinazione<sup>23</sup>. In realtà, la concezione dell'opera, se non il suo compimento, risale ad anni prima, ad altro clima politico e culturale. Essendo infatti il libretto opera di Antonio Lega, – l'autore de *L'uomo che ride* –, morto nel 1938, esso deve risalire agli anni in cui la mitologia storica dell'equazione Fascismo=Romanità era all'apogeo.

Peccato, questa mancata rappresentazione, per Pedrollo e per Vicenza: è noto infatti che la tragedia della regina di Cirta si radica in modo specialissimo nella tradizione letteraria teatrale vicentina, da cui dirama e verdeggia per secoli in tutta Europa, grazie al testo del Trissino (1524), che, sia pure avvalendosi della *luce riflessa* dall'ipotesi di Tito Livio (*Storie*, libro III, 22-5), ebbe straordinaria cinquecentesca fortuna e richiamò sulla tragica figura della regina di Cirta committenze pittoriche, fatiche di pittori, versioni di tragediografi di varie lingue, Corneille e Voltaire compresi; non ultimo, *not least*, Vittorio Alfieri<sup>24</sup>. Ora, non è il caso di soffermarsi sui noti difetti di Giangiorgio Trissino, la cui musa, calzati a forza i tacchi altissimi del

<sup>22</sup> Ignoro se il libretto potesse essergli offerto dall'ultradannunziano Giuseppe Brunati, che pubblicò nel 1904 il «Poema tragico» in cinque atti *Sofonisba*: ne ho visto in Bertoliana un esemplare, dedicato a Fogazzaro, che lo scrittore vicentino, fuitatolo, lasciò intonso. (Come l'ho trovato, così l'ho lasciato).

<sup>23</sup> Emilio Franzina m'informa che presso l'Archivio centrale dello Stato giace un voluminoso fascicolo intestato ad Arrigo Pedrollo. In tanta penuria di fonti documentarie relative al compositore vicentino, non sarebbe male che qualche giovane fosse messo in condizione di darvi almeno un'occhiata.

<sup>24</sup> Nell'Ottocento, anche una Sofonisba albanese, credo col titolo *I Numidi*.

teatro tragico, ogni poco non ce la fa più, e riposa il piede dolorante in prosaici zoccoli o pianelle (l'osservazione è di Torquato Tasso). C'è tuttavia nella storia di base, da lui presa come argomento, una criticità non rimediabile, se non a patto di stravolgere il testo stesso di Livio. Il cui lettore moderno trova odiosa, credo, la parte di Lelio e di Scipione, prepotenti espressioni d'una ipocrita logica imperialista; e deludente, se non peggio, la figura di Massinissa, in cui amicizia e ambizione ebbero la meglio sull'amore. E fosse pure: ma il fedele alleato degli egemoni Romani aveva pur stretto con la regina il patto mortale: o liberi entrambi, e sposi, o la morte. Salvo tirarsi indietro, "persuaso" dalle ragioni di Scipione: ma intanto manda alla regina come «dono nuziale» la coppa di veleno. Un po' come se Isotta, dopo la morte di Tristano, ci ripensasse, e andasse a bersi una birra con Brangania e il re. Per salvare, – se non Massinissa dalla triste figura –, almeno i due "liberatori" dell'Africa, Scipione e Lelio, si potrebbe far leva sulla pericolosità di Sofonisba, nata cartaginese e fomentatrice indomita della resistenza antiromana: così sminuendo, e inquinando il suo amore per Massinissa di retropensieri machiavellistici, e magari rafforzando il gioco delle motivazioni con lo stereotipo della (sallustiana) «fides punica». Ma allora vengono meno «la pietà e il terrore»: infatti «si prova pietà per l'innocente e immeritatamente colpito da sventura e terrore per chi ci somiglia». Non c'è verso: se agisci su uno dei bracci della leva, di tanto sollevi l'uno quanto deprimi l'altro. O l'amore vietato e l'innocenza tradita, o le ragioni della politica. O nobiliti Scipione o Sofonisba. Come ne esce Antonio Lega? Sul modello dell'Alfieri, egli immagina che la regina in fin di vita abbia l'illuminazione (Baal ha fatto la grazia) della missione storica di Roma e della superiore grandezza di Scipione, imponendo all'amato Massinissa di vivere, all'ombra dei Fasci. Ma poi la "tragedia lirica" di Lega patisce un difetto suo proprio: ignorando Aristotele, che un poco di teatro se ne intendeva, egli fa cominciare l'azione già con la catastrofe in atto. Urla, gemiti, soldati morenti, vecchi tremebondi, donne disperate, roghi, mura che crollano, fin da subito avvolgono lo spettatore, e par di vedere Blasetti a Cinecittà in stivaloni dirigere col megafono le comparse spaesate. La cornice così dilatata restringe e offusca il quadro vero e proprio. Nell'esteriorità degli effetti a forti tinte, non c'è sviluppo, progressione, tensione graduale, gradazione di effetti: il rumore ambientale, congiurando con gli affetti esagitati dei protagonisti, tutto in *fff*, toglie intimità e nobile semplicità alla vicenda della regina, che Trissino aveva saputo preservare. Anche nei cori, che qui mancano. Ma non mancano invece – anche qui – le danze sfrenate, dei soldati romani con le "segnorine" numide. E i versi, *dianoia* e *lexis*, sono quali ci si poteva

attendere dall'autore di *Maria di Magdala*. Chissà come avrà risolto questa sfida Pedrollo. Dopotutto il David di Michelangelo uscì non da un blocco vergine, ma da una sbazzatura di mano di Agostino di Duccio, tenerissimo decoratore d'altra età.

### ***Il giglio di Alì* di Ettore Romagnoli**

La prima esecuzione data del 1962 (RAI di Milano), ma la composizione a quando risale? Il libretto vero e proprio, editore Zanibon (Padova, 1958), non l'ho potuto vedere, ma ho sottomano il volumetto *Drammi arabi* (Zanichelli, 1932) del versatile grecista, morto nel 1938, il cui primo – come chiamarlo? fiaba no, perché manca il meraviglioso; dramma giocoso, forse – s'intitola, appunto, *Il giglio di Alì*. La fonte, ad occhio, sono *Le mille e una notte*. C'è un giovane ricco, castissimo, beffato perciò dagli amici e dalle ragazze; una misteriosa ma non tanto velata bellezza tentatrice; la peripezia, sotto specie di beffa crudele (e gratuita), l'equivoco, il danno – sembra irreparabile –; infine lo scioglimento inaspettato e gioioso, anzi festoso: la sedicente figlia dell'Ulema capo di Bagdad si rivela nientemeno che figlia dello stesso Califfo, e sposerà il giovane ripagandolo a iosa della crudele (e strana) beffa giocatagli: ma l'azione scenica si trasforma bruscamente in una specie di gioioso girotondo, sulle parole d'una filastrocca infantile, credo atto a strappare un facile applauso prima ancora del calar della tela: quasi una passerella di rivista. Il verseggiamento è qual ci si aspetta da un rinomato traduttore di Aristofane, virtuoso del metro e della lingua – con qualche trivialità, che in una commedia non guasta, ma è talvolta stonata in bocca ad un certo personaggio. Naturalmente Romagnoli non si cura troppo della civiltà musulmana. Il grecista estetizzante qui s'appaga d'un esotismo preformato, da scatola di cioccolatini: basta guardare la copertina del suo libro. Del resto era l'epoca dei *Tre moschettieri* radiofonici, con l'annessa caccia alla figurine, e – ricordi familiari – particolarmente ambite erano quelle della *Bella Sulamita* e del *Feroce Saladino*. Ogni principiante strimpellava al piano *Notti algerine*, o *tunisiane* che fossero. I più progrediti si avventuravano a prova col *Mercato persiano*. E dalla radio si diffondeva la nenia de *Il carovaniere*. Chi è troppo giovane per certe memorie, rammenti l'arrivo dello Sceicco al Grand'Hotel di Rimini in *Armarcord*, e potrà farsi un'idea di questo Medio Oriente immaginario, evasivamente voluttuoso. Così a Romagnoli poco avrebbe importato sapere che il giudice, nella Bagdad dei Califfi, non era un *Ulema*, ma un *Cadì*. E, se certe pie esclamazioni, sul tipo *Bisbmillah*, e *Inshallah* sono innocue, la sua faciloneria

lo porta a coniarne ad orecchio una, che oggi gli potrebbe costare la testa, ma allora passava inosservata (così come più d'un Rabbino inorridirebbe leggendo il *Nome* impronunciabile nel libretto di *Maria di Magdala*, e tanto più se echeggiasse di sulla scena: avvertenza per eventuali ripescaggi e riesumazioni).

A proposito di Rossato: una sua garbata commediola musicale, scritta in collaborazione con Gian Capo (Giovanni Capodivacca) godé allora di lieto e pieno successo: si tratta di *Nina no far la stupida*<sup>25</sup>. Certo, qua e là le rughe della leziosaggine e del formulario traspaiolo oggi dal cerone, ma è pure un gradevole esempio di teatro nel teatro, leggerissimo, senza un filo di cerebralismi pirandelliani; e il maestro Buganza, il compositore della *Malcontenta* che attende da vent'anni all'arrivo della posta la sognata scrittura della «Fenice», è una figurina felicemente intuita, pronta a trasformarsi in una specie di maschera proverbiale<sup>26</sup>. Ora, nell'edizione originale l'autore delle musiche figura come un maestro E.G. «Montebello»: così, con le virgolette. Pur con la difficoltà di quell'enigmatico E.G., è seducente immaginare che l'austero, verecondo compositore vicentino si fosse nascosto all'ombra del nome del paese natale.

Una parola conclusiva. La varietà di temi, di linguaggio, di ambizioni dei libretti di Pedrollo può apparire, se non ondeggiante e incerta, almeno ecletticamente sperimentale. Ma s'ingannerebbe chi credesse di individuarvi un tratto singolarizzante della sua personalità artistica. Si consideri la gamma delle scelte d'argomento d'una decina di operisti italiani della sua generazione, e si vedrà che, quanto a questo, siamo nella norma. Del resto il teatro d'opera, da Cavalli in poi, non ha saputo starsene entro la codificazione normativa d'un genere, che non fosse quello largo e fluttuante, e insieme tirannico e pragmatico, delle «convenienze e inconvenienze teatrali», imposto dai gusti del suo pubblico di melomani e dall'ambiente con esso concresciuto: del sistema di lunga durata chiamato Opera. Una salutare rilettura de *Il teatro alla moda* di Benedetto Marcello – e magari del *Rossini* di Riccardo Bacchelli – ci farebbe, credo, comprendere meglio, non solo in tema di libretti, anche la sofferta novecentesca ricerca del successo teatrale di Arrigo Pedrollo.

<sup>25</sup> Milano, Fratelli Treves, 1924.

<sup>26</sup> Ne esiste una versione filmica del 1939, con Assia Noris, Nino Besozzi, Cesco Baseggio.

