RENATO CALZA

«UNA FORZA VIVA CUI IL TEATRO VOLGE CON SPERANZA L'OCCHIO ANSIOSO». LE OPERE TEATRALI DI ARRIGO PEDROLLO*

1. Introduzione

La dispersione dell'archivio e dell'epistolario di Arrigo Pedrollo, la difficoltà nel reperire partiture, notizie di stampa e recensioni alle sue opere rendono ardua la ricostruzione del percorso creativo di un compositore che fu importante nella storia musicale del Novecento e merita un interesse superiore a quello di cui è stato oggetto negli ultimi cinquant'anni, dopo che fu condannato all'oblio assieme ad altri autori italiani in quanto esponente di uno stile legato alla tradizione[1]. Questo studio è il primo a ripercorrere l'arco della produzione teatrale di Pedrollo anche alla luce di testimonianze d'epoca, molte delle quali non erano state finora considerate: si esamineranno i soggetti, la lingua poetica e la sceneggiatura dei suoi drammi individuando le strategie drammatiche offerte dai libretti e le corrispondenti scelte musicali[2]; alla lettura delle opere si affiancherà uno sguar-

* Il presente saggio è stato elaborato in margine al convegno «Arrigo Pedrollo nel cinquantesimo della morte», tenutosi il 23-24 ottobre 2014.

[1] La prima pubblicazione dedicata al compositore vicentino risale al 1953 in occasione del suo settantacinquesimo anniversario (ANTONIO MARIA PELLIZZARI, *Per Arrigo Pedrollo*, Vicenza, Stocchiero, 1953). Il 21 maggio 1964, nell'Auditorium Canneti di Vicenza, Aldo Antonio Ruzzene tenne una *Prolusione* alla presenza del musicista riassumendo la sua biografia (il testo fu edito nel numero unico *Istituto Musicale Francesco Canneti, Vicenza 1867-1967*, Vicenza, 1967, pp. 87-91). Dopo la morte del compositore uscirono commemorazioni e contributi biografico-critici, come *Arrigo Pedrollo nel centenario della nascita (1878-1978)* a cura di FRANCESCO GRASSI, Padova, 1979. Tra gli studi più recenti sono da ricordare ALBERTO ZANOTELLI, *Due protagonisti dell'insegnamento musicale a Vicenza*, in *Il Conservatorio di musica "A. Pedrollo" di Vicenza a trent'anni dalla fondazione: 1969-1999*, a cura di VITTORIO BOLCATO e ALBERTO ZANOTELLI, Vicenza, 2001, pp. 90-94, e VITTORIO BOLCATO, *La partitura degli «intermezzi per la tragedia Edipo re di Sofocle» di Arrigo Pedrollo (1939-1948)*, «Odeo Olimpico», XXVII (2006-2010), pp. 217-229. Nel 2014 Antonio Sessa ha scritto una dettagliata voce sulle opere teatrali del maestro vicentino corredata da una corposa bibliografia (ANTONIO SESSA, *Il melodramma italiano 1901-1925. Dizionario bio-bibliografico dei compositori*, II, Firenze, Olschki, 2014, pp. 675-678). La più documentata ricerca sulla vita del musicista è offerta da ELIANA MARIA PASQUALI, *Arrigo Pedrollo (1878-1964): problemi relativi alle fonti biografiche e musicali di un musicista da non dimenticare*, tesi di laurea in Musicologia e Beni musicali discussa nel 2011 presso l'Università degli studi di Padova.

[2] Per le ragioni sopra esposte la lettura delle opere di Pedrollo è stata condotta in prevalenza su riduzioni per canto e piano, non significative per quanto riguarda uno dei pregi

do sulla loro ricezione, sui rapporti dell'artista con gli editori e sulla sua posizione nel mondo musicale e nella società italiana della prima metà del Novecento.

2. I primi saggi di composizione

Le prime notizie sugli esordi compositivi del musicista di Montebello Vicentino[3] riguardano i saggi finali al Conservatorio di Milano quand'era allievo di Gaetano Coronaro. Nel 1898 egli diresse un suo *Preludio* per orchestra e la composizione fu giudicata «assai personale e completa. Originali le idee, ricco lo svolgimento, brillante l'istrumentazione». Due anni dopo le lodi riguardarono una *Sinfonia* che fu diretta da Arturo Toscanini:

> L'allievo Arrigo Pedrollo, della scuola del prof. G. Coronaro, volle, con una temerità giovanile, che solo il successo poteva giustificare, scrivere una Sinfonia per orchestra in quattro tempi. E nella difficilissima prova riuscì, come egli stesso, forse, nella baldanza del suo ingegno, non avrà da prima osato sperare. Non ricordiamo di avere mai udito in un saggio scolastico al Conservatorio una composizione sinfonica, quanto questa sua, concepita e condotta, lavorata con mano sapiente e sicura, non ancora sciolta da ogni incertezza e da ogni imitazione, ma pur già precisa nelle sue linee ed originale. Più che il lavoro ben riuscito di un allievo, la Sinfonia del Pedrollo è veramente la composizione densa e chiara, forte e squisita di un vero maestro. L'anima tutta un'alta inspirazione, e la rende colorita ed efficace una fattura raffinata in cui appare ammirevole l'equilibrio delle facoltà naturali e acquisite dall'autore – l'invenzione, il gusto, la fluidità, la conoscenza di tutti i segreti e di tutti i mezzi espressivi dell'arte. Dei quattro tempi, i migliori sono, per giudizio unanime, il secondo e il terzo – lo "scherzo" cioè e l'"andante": negli altri due c'è alcun che di eccessivo, e specialmente nell'ultimo, il meno felice di tutti. L'esecuzione della Sinfonia diretta da Arturo Toscanini fu veramente ammirevole per fusione e precisione. Guidata dal gesto e dal pensiero

che gli erano riconosciuti, ovvero l'avvedutissima strumentazione. In questa prima ricognizione ci limiteremo a note sommarie sul suo stile compositivo.

[3] Va ricordata una breve composizione di Pedrollo che fu pubblicata a Milano da Romualdo Fantuzzi probabilmente sullo scorcio del XIX secolo (la stampa è priva di data, ma la lastra tipografica n. 579 sembrerebbe risalire a tale epoca). La pagina pianistica, di sorprendente modernità di scrittura, attesta la vivacità dell'ambiente culturale in cui il musicista si formò nei suoi anni milanesi e l'ampiezza dei suoi interessi artistici giovanili: intitolata *Su 'Nirvana' di G. Segantini*, è ispirata a un dipinto del pittore trentino che a sua volta riprendeva il poemetto *Nirvana* di Luigi Illica. Il modello segantiniano potrebbe essere stato per Pedrollo tanto *Il castigo delle lussuriose* (1891) quanto *Le cattive madri* (1894).

di un grande direttore anche un'orchestra composta in gran parte di giovanissimi allievi può fare dei miracoli![4]

Si attribuisce al giovanissimo Pedrollo una *Sofonisba* di cui s'è persa traccia, ma le fonti discordanti pongono insolubili problemi relativamente al testo, alla datazione ed eventuale rappresentazione. Nel 1901 «Nuova Antologia» informava che il Teatro Olimpico di Vicenza si sarebbe riaperto con la *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino e che «il maestro Arrigo Pedrollo sta scrivendo la musica per gli intermezzi e i cori»[5]: non si sarebbe trattato dunque di un dramma in musica ma del contributo a una rappresentazione teatrale promossa dall'Accademia Olimpica e non realizzata[6]. Secondo altre notizie, invece, Pedrollo avrebbe musicato durante gli anni di studio la *Sofonisba* di Giuseppe Brunati[7], una tragedia in cinque atti di gusto estetizzante verseggiata in sonori endecasillabi, il cui testo fu tuttavia pubblicato solo nel 1904[8]. Le fonti discordano anche sull'effettiva rappresentazione di *Sofonisba*: nel 1914 una rivista parigina sosterrà che «fu abbandonata dopo alcune rappresentazioni in quanto carente di teatralità», mentre una recente enciclopedia musicale la definisce *unproduced*[9]. Nella vicenda artistica del compositore vicentino esiste

[4] «Corriere della Sera», 12 giugno 1898 e 24 giugno 1900. Giovanni Anfossi definì la *Sinfonia* di Pedrollo «più che mirabile, sorprendente, specie per il modo con cui ha saputo trarre partito dall'istrumentale: certi amalgami, certi impasti, certe sfumature di attacchi e di disegni sottolineati, non possono rivelarsi che ad un ingegno non soltanto vivace, ma ancor più esperto per lunga ed acuta osservazione». Nonostante alcune critiche, il recensore giudicava la *Sinfonia* «un lavoro che sorprende per la forte costruzione organica» e «dimostra di essere l'opera di un ingegno non comune, facile per natura, robusto per cognizioni tecniche e per cultura artistica» (GIOVANNI ANFOSSI, *R. Conservatorio di Musica di Milano. I saggi finali*, «Gazzetta Musicale di Milano», LV/26, 28 giugno 1900, p. 356).

[5] «Nuova Antologia», XCIV, 1° agosto 1901, p. 565.

[6] Fu forse l'Accademia Olimpica, che era abbonata alla rivista di Stefano Protonotari, a dare la notizia (cfr. PASQUALI, *Arrigo Pedrollo...*, cit., p. 15).

[7] La *Sofonisba* sarebbe stata «compiuta un anno prima di licenziarsi dal Conservatorio di Milano» (CYBIS, *"Delitto e Gastigo" di Pedrollo alla Scala*, «Musica d'oggi», VIII/12, dicembre 1926, p. 354). Secondo Andrea Della Corte era stata musicata «quasi per un esperimento, durante gli anni del Conservatorio; e fu un lavoro di grande mole» (A.D.C., *Le novità liriche del 1932. "Primavera fiorentina" di A. Pedrollo*, «La Stampa», 20 dicembre 1931).

[8] *Sofonisba. Poema tragico in cinque atti di Giuseppe Brunati*, Venezia, presso Federico Visentini Calen, giugno 1904. Nel maggio 1905 un notizia ricordava Brunati autore «del poema tragico *Sofonisba*, che sarà musicato da Arrigo Pedrollo per l'Olimpico di Vicenza» («La Rassegna nazionale», CXLIII, 1 maggio 1905, p. 819). Fonti più recenti affermano che la *Sofonisba* di Pedrollo era «opera arditissima» (CLAUDIO DE MOHR, *I nostri operisti alla Scala: "Arrigo Pedrollo"*, «Musica e Scena», III/10, ottobre 1926, pp. 3-5), mentre per un biografo moderno di Brunati il compositore vicentino «avrebbe dovuto musicare» la sua tragedia (BENNO GEIGER, *Memorie di un veneziano*, Firenze, Vallecchi, 1958, p. 100). Va detto peraltro che per lunghezza, uniformità di metro e taglio drammatico la *Sofonisba* di Brunati non sembrerebbe adatta a una trasposizione musicale.

[9] «Le Ménestrel», LXXX/8 (21 febbraio 1914), p. 62; *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, a cura di OSCAR THOMPSON, New York, Dodd, Mead, 1985, p. 1642.

dunque una zona grigia di opere presunte o di incerta datazione e di altri lavori forse mai completati[10].

3. Gli "anni di Bohème"

Le notizie sugli anni in cui, dopo il diploma in Composizione, il musicista di Montebello Vicentino non si era ancora affermato come operista di fama nazionale tratteggiano l'immagine di un giovane provinciale un po' *bohémien* e un po' sfortunato che dovette lottare contro la chiusura o l'inerzia delle Case editrici. In uno scritto commemorativo curato dall'amico Francesco Grassi si legge del talento prodigioso di Pedrollo[11] che a undici anni suonava lo spartito del *Sigfrido*, dei suoi successi in Conservatorio e delle peregrinazioni artistiche compiute tra il 1902 e il 1906: girò l'Inghilterra[12] come pianista del *Trio di Milano*[13] e per tenere *récitals* solistici percorse la Germania, la Polonia e la Russia spingendosi fino alle coste del Pacifico[14]. Le ristrettezze economiche lo indussero a suonare negli hôtel, e in una di queste occasioni conobbe Giosue Carducci[15]. Lo stesso

[10] Nel giugno 1931 «La lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera» pubblicò una pagina pianistica di Pedrollo intitolata *Danza persiana* precisando che era «tratta dal suo balletto inedito *Fatma*». Gli è attribuito anche il mimodramma *Oriente* (*Annali del teatro italiano,* vol. 1. 1901-1920, Milano, Carlo Aliprandi, 1921, p. 86) e negli anni Venti e Trenta si farà più volte menzione di *La casa dei fiori* su libretto di Antonio Lega e di *La fattoria Polker*, un dramma di Arturo Rossato ambientato in Sud Africa. Nella commemorazione del maestro scomparso Franco Abbiati parlerà di un'altra opera lasciata nel cassetto intitolata *Il pugnale di Salim*.

[11] Una delle primissime notizie su Pedrollo fanciullo prodigio è contenuta nel XVIII volume delle *Memorie di Valdagno* redatte in manoscritto da Giovanni Soster e conservate nella Biblioteca Civica di Valdagno: una nota relativa all'anno 1889 è dedicata ad «Arrigo Pedrollo pianista di dieci anni».

[12] Raffaello Pedrollo, nipote del musicista, conserva alcuni biglietti spediti ai famigliari dall'Inghilterra nei primi anni del Novecento. *A Lara*, una lirica inedita per voce e pianoforte su parole di Carlo Zangarini, è datata nel manoscritto *27 luglio 1905, Matlock Bath*, una località termale nel Derbyshire.

[13] ZANOTELLI, *Due protagonisti...*, cit., p. 91.

[14] Un musicologo che era stato suo allievo riferirà d'averlo sentito raccontare la traversata transiberiana fino a Vladivostok (PIERLUIGI PETROBELLI, *Arrigo Pedrollo: una figura d'artista*, «Musica d'oggi», VIII/3, 1965, pp. 82-83).

[15] «Nel febbraio 1906, rientrato in Italia, il giovane Maestro bussò alle porte degli editori, ma senza fortuna, Il suo livello di vita era modesto e quello della famiglia quasi miserevole. Persistendo le difficoltà economiche, egli decise di recarsi in Svizzera e a Saint-Moritz e si esibì quale pianista di piccoli complessi negli hotels. In quell'anno a Madesimo, in valle Spluga, ebbe occasione di conoscere Giosué Carducci, vecchio e malato di bronchi. Il poeta ascoltò le esecuzioni pianistiche di Pedrollo e mostrò interesse alle sue vicissitudini. Carducci diceva: "Il mondo fino ad ieri fu un edificio che riposava sulla fede cieca dell'assoluto. Religione, politica, letteratura, musica, tutto portava l'impronta di questo concetto. Non vi era allora dubbio nelle anime, Oggi non si sa quale sia il campo di Satana e quale il campo di Dio; oggi tutto è relativo. No: tu sei qualcosa; e perché sei qualche cosa vivi e combatti"»

artista riconobbe che il colore russo di alcune sue pagine teatrali e strumentali risentiva dei suoi viaggi nelle terre dello Zar; alcuni brani di carattere leggero per *orchestra-salon* pubblicati a cavallo degli anni Venti e Trenta dall'editore Giovanni Signorelli potrebbero riflettere la sua giovanile esperienza di musicista d'hôtel.

Le testimonianze sui tempi difficili della sua carriera si moltiplicarono quando Pedrollo cominciò a esser noto. Nel 1924 uscì il primo numero di «Musica e Scena», una rivista animata da Piero Ostali, edita da Sonzogno e volta a promuovere gli autori rappresentati dalla Casa; Pedrollo era il suo musicista di punta e l'articolo di apertura era dedicato a lui: lo scritto esaltava l'attuale successo e si diffondeva in modo colorito sugli anni in cui il giovane artista conduceva una vita errabonda e non riusciva a farsi accettare dagli editori. Due anni dopo, un altro profilo sarebbe ritornato sui suoi "anni di Bohème": dopo che Toscanini diresse al Conservatorio la sua *Sinfonia*

> la strada era ormai aperta ed il giovine musicista si lanciò nella nuova vita con l'esuberanza e l'entusiasmo che sono il prezioso patrimonio delle nature elette e dei puri di cuore. Ma poiché alle vette sognate egli doveva giungere con energie proprie e poiché la volata in cui eran tesi tutta la sua volontà e tutto il suo desiderio appassionato doveva esser sorretta e protetta dalle dure necessità dell'esistenza, Arrigo Pedrollo seppe anche sdoppiare – dirò così – la propria attività artistica fra le esigenze professionali che lo richiamavano – quale ottimo pianista e direttore d'orchestra – da un punto all'altro d'Italia e d'Europa, e quelle dell'aspirazione che lo avrebbe voluto isolare nella deliziosa solitudine dei creatori. Il ritmo della vita lo trasse, infatti, a ramingar di teatro in teatro non solo in Patria, ma anche – e con il massimo onore – in Francia, in Inghilterra, in Russia, ovunque; ma, durante queste peregrinazioni spesso fortunose, il *vero* Pedrollo, quello che aveva un'anima più profonda e vibrante da rivelare attraverso la voce e i sentimenti, delle creature proprie, non indugiava, né si sviava, né voleva conoscer tregue. Produceva ininterrottamente, senza mercanteggiare per l'arte, né mendicar fama[16].

In questo frangente nacque la prima opera, composta «fra una stasi e l'altra delle sue peregrinazioni all'estero»[17].

(la testimonianza è riportata da F. Grassi in *Arrigo Pedrollo nel centenario della nascita...*, cit., p. 12. A pagina 36 è riprodotta una fotografia datata 1914 che mostra sullo sfondo un grande ritratto fotografico di Carducci con dedica).

[16] IGOR, *Arrigo Pedrollo*, «Musica e Scena», I/1, gennaio 1924.

[17] DE MOHR, *I nostri operisti alla Scala...*, cit., pp. 3-5.

4. *Terra promessa* (1908)

Circostanze della creazione

Il manoscritto della prima delle tre parti di cui si compone l'opera d'esordio porta la data 3 gennaio 1906 e la prima notizia apparsa sulla stampa risale al luglio 1907, quando il «Corriere della Sera» scrisse che Pedrollo «annuncia di aver compiuta un'opera in tre atti che si intitola *Terra promessa*»[18]. Il lavoro andò in scena al teatro «Ponchielli» di Cremona il 18 febbraio dell'anno seguente e ricevette una buona accoglienza di pubblico e critica.

Il librettista

Autore del libretto è Carlo Zangarini (1874-1943), giornalista, conferenziere, poeta, librettista e in seguito sceneggiatore e regista cinematografico, dal 1934 docente di Letteratura poetica e drammatica al Liceo musicale di Bologna. Zangarini, oggi ricordato per lo più per la tumultuosa collaborazione con Puccini nella stesura del libretto de *La fanciulla del West* che portò il musicista lucchese ad avvalersi anche di Guelfo Civinini e per la polemica che condusse contro Leoncavallo rivendicando la paternità del libretto di *Zazà*, fu prolifico autore teatrale: scrisse per Wolf-Ferrari (*I gioielli della Madonna*, 1910), per Zandonai (*Conchita*, 1911) e per altri operisti di minor fama e curò la versione ritmica italiana, fra altri titoli, di *Pelléas et Mélisande* (1908) e *Médée* (1909); firmò inoltre libretti per il teatro leggero e compose liriche che furono musicate, tra gli altri, da Angelo Bettinelli. L'evoluzione della scrittura di Zangarini è curiosa: esordì nel segno del simbolismo e dell'impegno politico, poi divenne scrittore teatrale, in seguito sceneggiatore e regista cinematografico[19]; rinnegando i suoi trascorsi ideologici aderì al fascismo scrivendo le parole di inni della gioventù littoria, molti musicati da Giuseppe Pettinato, e divenne noto al grandissimo pubblico (con grave scandalo accademico) per aver composto la celebre strofetta della *réclame* dell'Idrolitina Gazzoni. Formatosi nella Bologna di Carducci, in gio-

[18] «Corriere della Sera», 15 luglio 1907. Secondo LUCIANO TOMELLERI (*Memoria per Arrigo Pedrollo*, in *Annuario del Conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano*, 1964/1965, p. 5) il musicista fu indotto a collaborare con Zangarini da Sem Benelli e Filippo Tommaso Marinetti.

[19] Tra i film girati da Zangarini si ricordano *Dall'alba al tramonto* (1917), *L'abbraccio della vergine di ferro* (1919), *Il cimitero dei giustiziati* (1920), *Tra fumi di champagne* (1921), *Frate Francesco* (1927).

ventù Zangarini aveva pubblicato poesie[20] e drammi di argomento politico e filosofico[21]; mostrava una vena polemica e satirica d'ascendenza carducciana e stecchettiana e diffondeva ideali repubblicani e socialisti[22]. Nel 1904 compose per un foglio repubblicano di Cesena un *inno repubblicano* (musicato da Gino Boggio) in cui incitava a disperdere nel vento «la favola del re» e a inverare il sogno dei patrioti, dei martiri e di Mazzini affrettando l'avvento «dell'alba del riscatto»[23]. Le strofe finali anticipavano il lessico del poema drammatico che quattro anni dopo avrebbe composto per Pedrollo: «Se il braccio e la mente saranno / legati alla vecchia menzogna, / è illuso, fratelli, chi sogna / più bella l'aurora diman: // Se il reo privilegio tiranno / l'antica discordia non sana, / la terra promessa è lontana / che i martiri attesero invan».

Il libretto

La prima versione di *Terra promessa* (1908)[24] è un esempio del gusto del primo Novecento, simbolistico e oracolare: il testo rappresenta plasticamente la speranza di una rigenerazione spirituale e sociale dell'umanità concretizzata nella metafora della «terra promessa». Il tema è svolto in tre episodi: il primo mitologico, il secondo biblico, il terzo apocalittico (ove si mescolano elementi religiosi e di un vago socialismo umanitario). Il significato filosofico del suo «poema drammatico» è riassunto nell'introduzione al libretto:

> Cantare l'eterno miraggio umano della felicità irraggiungibile: questa sete di felicità inappagata dimostrare in tre quadri, desunti dalla favola classica, dalla storia primitiva d'un popolo, dalla fantastica visione di una rivoluzione umana nella modernità: concluderne che sola felicità è possibile nella speranza operosa di una migliore dimane per

[20] Alcune liriche giovanili sono comprese nella raccolta *Avanti la Diana* (Bologna, 1905), preziosamente illustrata da Marcello Dudovich.

[21] Tra questi la tragedia lirica *Caino* (1901) in cui l'autore affermava di tentare «di conciliare la serenità fredda del simbolo con la calda espressione della vita, le ragioni dell'assoluto con quelle della modernità», e il breve poema drammatico *Orpheus* (1906) per la musica di Sebastiano Savoia.

[22] Il giovane Zangarini collaborò a «Il pugno di ferro», a «Bologna che dorme» e a una «Cronaca Imolese» di orientamento socialista. I versi di *Epinicio: 20 settembre 1895* celebravano l'anniversario della presa di Roma; *Camicia rossa*, un quadro lirico in sette scene sull'epopea di Garibaldi, fu edito da Oreste Ruggeri nel 1904.

[23] «Il Popolano», IV/38 (10 luglio 1904).

[24] Il libretto fu stampato a Milano, probabilmente nel 1908, dalla Poligrafia Italiana e fu ornato da un frontispizio di Luigi Bompard, l'illustratore bolognese che aveva già collaborato alla veste grafica di *Caino*. La versione musicale di Pedrollo si discosta in minima parte dal testo pubblicato.

> 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*.

Il primo episodio del trittico è intitolato *Il supplizio di Tantalo* e si svolge nell'Averno: i personaggi sono Tantalo, Prometeo, Niobe, Hermes, oltre a Naiadi, Driadi, Oreadi, Uomini, Donne.

> Il mito antico è reinterpretato assumendone solo gli aspetti che avvicinano la figura di Tantalo a quella di Prometeo: per il poeta bolognese anche Tantalo è un eroe della libertà e della conoscenza, ha sottratto agli dèi il nettare e l'ambrosia per donarli ai mortali e bevendoli è diventato veggente («i segreti dei mondi e della morte / seppi: tutto conobbi: / e vita e sogno / e realtà»). Perseguitato per la sua ribellione, l'ardimentoso Tantalo sorrideva alla sventura («nel libero petto a me pulsava / il cuor») e discese tra le genti a predicare la libertà con toni tra Epicuro e Zarathustra: «Io dissi all'uomo: / "gittate la paura; essa è la morte: / la giovinezza eterna è nel sapere: / può la scienza vincere la sorte; / tutto saprà chi non saprà temere"». Fu così punito da Zeus e ora, nell'Ade, è confortato dalla figlia Niobe. Nei suoi versi Zangarini canta l'arrivo di Prometeo liberato da Eracle, spezzata «la catena antica / che la libera idea tenne allo scoglio»: il suo gesto eroico segna l'inizio dell'«alto corso eterno» della storia dell'umanità. Un coro invita il «ribelle antico» a rasserenarsi perché «innova i tempi il fato». In mezzo alla «gioia trionfale del coro umano, che lo circonda, rasserenato ritorna Tantalo» e stringe in un lungo abbraccio Prometeo liberato che gli corre incontro. Costui proclama che «splende il fuoco dell'uomo alla fucina / e invano Giove la sua rabbia appunta: / dei numi, o vecchio, l'ora estrema è giunta». La didascalia descrive «la gloria del sole che sorge all'oriente» mentre «tutto il coro umano, tutte le voci, salutano l'apparizione simbolica»: Giove è menzogna, il sole è verità, porta riposo al corpo e speranza al cuore, disperde la notte del dolore. Ma nonostante il trionfo Tantalo non è liberato dal supplizio della sete e Niobe lo abbraccia piangendo[25].

Intitolato *La morte di Mosè*, il secondo episodio mette in scena il liberatore dalla schiavitù d'Egitto, Hosea (ovvero Giosuè, il condottiero che conquisterà la terra promessa e vincerà la battaglia ferman-

[25] L'ultima didascalia recita: «Prometeo, seguito dal coro umano, dilegua lento, salutando. Tantalo, con rinata speranza, sorretto dalla figlia amorosa, va verso l'acqua lucente, che invita. [...] Tantalo si sforza di appressarsi all'acqua, arso di sete, e cade spossato al suolo, in un rantolo d'ira: Niobe gli è sopra, in pianto».

do il corso del sole), la fanciulla di Canaan, l'angelo di Jahveh, le Tribù di Israele e i Messi inviati a ispezionare la regione di Canaan.

> Mosè muore senza poter entrare nella terra promessa che può solo vedere dall'alto. La fanciulla di Canaan, giunta da laggiù, lo consola della tristezza che quella «rinuncia amara» gli ha cagionato e gli addita il Giordano. Nella scena seguente trovano spazio dialoghi in un orientaleggiante stile pseudo-biblico ove si sviluppa il simbolico amore tra Hosea e la Fanciulla, poi si rappresentano la protesta delle tribù di Israele, sfiduciate e stanche di attendere, e la rampogna di Mosè che le riconduce alla fede e all'obbedienza. Partiti gli israeliti verso la terra promessa, Mosè è consolato dall'Angelo che gli mostra «l'arida regione» aperta ai suoi occhi alla luce del meriggio. Mosè si abbandona alla morte: «già più non soffro, / passa l'anima mia nel suo Signore». La didascalia aggiunge che le voci lontane di Hosea e della Fanciulla «cantano l'eterna speranza del mondo».

La parte più simbolistica e filosofica del trittico è la terza, *Humanitas*, che introduce personaggi incarnanti puri emblemi della condizione umana (l'Apostolo, la Religiosa, il Deforme) e della società (un Povero, un Ricco, l'Avaro, la Cortigiana[26], Uomini, Donne, Operai).

> La scena si svolge su un'alta montagna sulla quale si raccolgono i superstiti di un cataclisma, fanciulli, uomini e donne di ogni età e condizione sociale, tutti accomunati dallo strazio. Ad essi si rivolge il Deforme, lo spirito che gode del male e osserva beffardo le eterne «sconfitte che la realtà infligge alla pertinace idealità dell'uomo»[27]. Di contro al suo cinismo un coro di Uomini e Donne canta la speranza di quanti camminano nella notte «stretti in catena / d'amor possente». Due anime in cammino, l'Apostolo e la Religiosa, simboli di due modi di concepire la vita[28], dialogano e le loro visioni del mondo infine si fondono «nello spettacolo sublime della fraternità nel dolore». In questo trionfo di fratellanza universale (recita la lunga dida-

[26] In una prima versione Pedrollo indicava questi personaggi come Lazzaro, Epulone, l'Ebreo, la Mondana.

[27] «La razza umana / nutre la sua speranza / nei vapori dell'alba» e procede verso la luce dell'oriente «pellegrina del sogno e dell'inganno», in «preda a un fato che teme e non intende». L'umanità «vive e si destreggia / lungo l'aspro cammino, / traendo sua ventura dai pianti del vicino» e quando è colpita dalla sciagura «ciancia d'amor fraterno / e canta l'ideale».

[28] «L'Apostolo – precisa l'autore – è l'anima moderna assetata di giustizia e di amore» e «in perenne cammino verso le vette ideali»; «la Religiosa è l'anima della tradizione» e del misticismo ed è «vestita di una lunga tunica d'azzurro antico, che dona alla sua figura una grazia di Madonna quattrocentesca».

scalia) «l'alba rompe il crepuscolo incerto: un canto ascende dal piano, con lentezza quasi religiosa: sono gli Operai, rimasti nella realtà, a fabbricare la città nuova»[29]. Al loro canto risponde l'urlo della folla che comincia «a manifestare il dissidio fatale della realtà umana: il desiderio egoistico della preminenza». «Il breve sogno» della Religiosa e dell'Apostolo è spezzato da altri personaggi che irrompono sulla scena «con le vecchie passioni e le vecchie divisioni» e riaffermano il male della condizione umana: la proprietà privata, l'avarizia e l'avidità portano i fratelli a diffidare gli uni degli altri, a invidiare il bene altrui e a volere il male del prossimo frantumando la solidale socialità appena raggiunta. Ma finalmente sorge il sole, l'Apostolo contempla «l'orizzonte luminoso» e il coro degli Operai «saluta, contento, la speranza del mondo»: «Solo chi nulla chiede / e spera, ama, lavora / felice è nella fede / d'una promessa aurora». *Terra promessa* si chiude con lo splendore del sole, qui apertamente allusivo al sol dell'avvenire[30].

La ricezione dell'opera

Prodotta a spese dell'autore, *Terra promessa* andò in scena il 18 febbraio 1908 ed ebbe nove repliche[31]. I giornali cremonesi la salutarono come l'opera di un giovane promettente[32] e se ne parlò anche in Francia, in Germania e negli Stati Uniti[33]. Una rivista milanese scrisse che era piaciuta, ma non mostrò di apprezzare il simbolismo

[29] «Chi bene oprò saluterà l'aurora: / chi pel fratello suo gettò la vita: / avrà l'uomo per noi sua casa ancora: / l'opra nostra nei secoli è infinita».

[30] Può essere di qualche interesse la notizia di VITTORIO GNOCCHINI, *L'Italia dei Liberi Muratori*, Roma, Erasmo, 2005, pp. 213-214, secondo la quale l'8 novembre 1913 Pedrollo venne affiliato alla loggia milanese «Vis Nova». Fondata nel 1905, la loggia era di ispirazione operaia e socialista.

[31] Diretti dal maestro Fernando Tanara cantarono il soprano spagnolo Conchita Coromines (Niobe, la Fanciulla, la Religiosa), il baritono Taurino Parvis (Tantalo e Mosè), i tenori Leopoldo Dagradi (Prometeo, Hosea, l'Apostolo) e Pietro Audisio (Hermes, l'Angelo di Iahveh e il Deforme).

[32] «Interessi cremonesi», 24 febbraio 1908, parlò di una «tempra fortissima di compositore» per dono di natura e profondità di studio, rilevando un «armonico connubio» tra la «melopea schiettamente italiana» e la potenza orchestrale wagneriana: «l'ispirazione è nobile, forte, elevata», il musicista conosce «tutti i segreti della tecnica musicale», «lo spartito offre una ricca tavolozza di colori e di toni» e «grandi effetti polifonici ottenuti con rara maestria».

[33] «Le Ménestrel», 7 marzo 1908, e una rivista musicale di New York («Musical Courier», LXI/16, 15 aprile 1908, p. 17) dedicarono una nota alla favorevole accoglienza tributata all'opera. Su «Die Musik» si legge che il successo fu maggiore nelle due prime parti e che l'opera termina con un coro di Operai che esprime la speranza di un futuro migliore attraverso il progresso sociale. Una rivista di Casa Ricordi scrisse che aveva «interessato assai il pubblico, che applaudì unanimemente più e più volte l'autore, il quale con questo primo lavoro ha dato seria prova di qualità artistiche non comuni» («Ars et Labor», LXIII, 15 marzo 1908).

del testo di Zangarini che fu definito senza mezzi termini «un libretto strambo»[34]. Il bimensile «La Nuova Musica» diede conto della trama, osservò che «nel libretto scritto in buoni versi l'elemento filosofico soverchia il drammatico» e lodò la partitura[35]. Per il giovane esordiente fu nel complesso lusinghiera la recensione del «Corriere della Sera», per quanto generica nel riconoscimento dei valori musicali e un po' sgarbata nella precisazione finale: il giornalista si provò a riassumere il «nesso» che legava le tre parti della trilogia[36], parlò di «una tempra di artista vivacissima come intonazione e anche come orchestrazione» ma rilevò che il successo era stato decrescente perché il primo quadro mostrava la qualità musicale maggiore[37]. «Il Mondo Artistico» dedicò una colonna e mezza alla rappresentazione cremonese con ampie lodi agli interpreti e soprattutto alla musica: la prima di *Terra promessa* – si legge – era molto attesa per la figura del musicista, uscito da pochi anni dal Conservatorio di Milano «con luminoso augurio di avvenire», e per il libretto di Zangarini, «denso di pensiero e forte di verso, ma per sua natura supremamente inadatto alla scena e alla pronta comprensione teatrale».

> La vittoria perciò di Arrigo Pedrollo è stata molto impressionante. La stampa locale e italiana ha detto di un vero successo; e tale fu, a dispetto della povertà della messa in scena e di altre difficoltà, indivisibili dal destino di un musicista povero, che col solo aiuto di amici arriva alla rappresentazione del suo lavoro. Lo spartito ha rivelato non solo un conoscitore profondo della musica, ma un geniale compositore di teatro, severo e ispirato; un melodista convinto, che ha adibito al servizio dell'arte propria tutta la varia e seduttrice polifonia moderna; un maestro che sa insieme cantare, pensare e colorire; una seria affermazione, più che una promessa, quando domanderà al suo poeta un soggetto vitale, fatto d'anima e di nervi [...]»[38].

[34] «Gazzetta Teatrale Italiana», XXVII/5, 20 febbraio 1908.

[35] «Il primo atto, nella Valle d'Averno, si chiude con un inno al sole applauditissimo, e con quattro chiamate. Nel secondo atto che si svolge sullo sfondo d'un quadro biblico, la musica è più fine: piacque molto un duetto. Nel terzo atto, accorciato per esigenze teatrali, ben orchestrato è il preludio: vi sono dei cori interni di sapore vagneriano, e anche questo finisce con un coro che inneggia alla speranza e alla civiltà. Nel complesso, esito buono.» (*L'opera nuova del M.° Arrigo Pedrollo*, «La Nuova Musica», XIII/146-147, Firenze, febbraio-marzo 1908, p. 15).

[36] «La felicità umana che, come la terra promessa per Mosè, non può essere raggiunta. Sola felicità possibile nella serenità del lavoro, nel cuore la speranza di un domani migliore per i nostri discendenti. Questa la ragione della vita e il conforto della civiltà e del progresso. Così da padre in figlio ereditiamo una speranza, che ci fa vivere e lottare».

[37] «Corriere della Sera», 19 febbraio 1908. Simile giudizio su «L'Arte Melodrammatica», IV/70-71, 8 marzo 1908.

[38] *"Terra promessa" di Carlo Zangarini musica di A. Pedrollo al teatro Concordia-Ponchielli di Cremona*, «Il Mondo Artistico», XLII/12-13, 1 marzo 1908, p. 2.

Il rifacimento di Terra promessa

Quando Sonzogno prese sotto la sua tutela il giovane Pedrollo e cominciò a pubblicare i suoi lavori, *Terra promessa* subì un sostanziale rimaneggiamento. Consapevole della scarsa forza drammatica del testo poetico, il musicista vicentino rinunciò al primitivo «poema drammatico in tre parti»: ne isolò la seconda, modificandone il testo con aggiunte e tagli[39], e la presentò come un autonomo «quadro lirico». La nuova versione del libretto fu edita da Sonzogno nel 1914 e l'opera fu proposta all'Eretenio di Vicenza il 26 gennaio dell'anno seguente[40]. Il critico del «Giornale di Vicenza» rilevò nella partitura un carattere sinfonico che non escludeva la potenza melodica: «La melodia non è però del tutto scomparsa, balza a tratti e irrompe improvvisamente in orchestra, scompare, riappare...»[41]. Il giudizio potrebbe essere applicato a molte tra le opere teatrali che fecero seguito a *Terra promessa*.

La partitura e i frammenti musicali superstiti

È probabile che la musica di *Terra promessa* non sia stata pubblicata, ma nella collezione di Raffaello Pedrollo sono conservati in manoscritto sia la riduzione per canto e pianoforte sia la partitura orchestrale, in tre volumi. A parte la partitura del *Supplizio di Tantalo*, approdata alla versione finale e stesa in chiarissima grafia, i rimanenti volumi della versione per orchestra mostrano purtroppo solo una fase intermedia della costruzione del testo, tormentatissima, con correzioni, tagli e cancellazioni, abbozzi di scrittura; in ogni caso permettono di valutare il gigantesco organico orchestrale impiegato[42],

[39] Hosea è ora riscritto come Josua; furono mutate alcune didascalie, venne accorciato il dialogo che precedeva la *Canzone della fanciulla di Canaan*, alcune strofe furono eliminate dalla parte di Mosè e fu aggiunto un suo duetto con la Fanciulla. Prima dell'allocuzione dell'Angelo furono inseriti un coro degli israeliti e una meditazione di Mosè (*O sogno che ritorni*). Nella didascalia finale, alle parole «cantano l'eterna speranza del mondo» si aggiunge «l'immortale illusione della felicità».

[40] *"Terra promessa" di Pedrollo a Vicenza*, «Corriere della Sera», 27 gennaio 1915: nella corrispondenza telefonica dalla città berica si scrisse che l'opera possiede «eminenti pregi di ispirazione e di tecnica ed è ricca di vena melodica» e che il successo fu «pieno e caloroso»: «il maestro Pedrollo ebbe una chiamata a scena aperta e quattro entusiastiche alla fine dell'opera». Furono lodati gli interpreti, il baritono Ottorino Lunardi (Mosè), il tenore Vittorio Re (Josua), i soprani Laetitia Montecucchi (la fanciulla di Canaan) e Clotilde Amadei (l'Angelo di Jahveh) e l'orchestra diretta da Arturo De Angelis.

[41] Citato in *Arrigo Pedrollo nel centenario della nascita*..., cit., p. 23.

[42] L'organico prevede due flauti e un terzo flauto che si alterna con l'ottavino, due oboi, corno inglese, due clarinetti, due fagotti e un terzo fagotto che si alterna col controfagotto,

con coloriti impasti, giochi strumentali ed effetti di timbro. Il compositore pone in rilievo passi solistici affidati al violoncello o al corno, divide frequentemente gli archi, spesso con sordina e a volte «sul ponticello» e sugli armonici; in un passo del terzo quadro è previsto che gli archi suonino «con la bacchetta». Effetti musico-scenografici sono le trombe in scena e i cori interni (anche a cappella e a bocca chiusa). Il trattamento corale anticipa modalità proprie delle opere successive di Pedrollo: in particolare l'inno al sole nel primo quadro prevede un coro a quattro voci cui si sovrappongono quelle di Tantalo, Prometeo, Niobe; nel terzo quadro una grande pagina associa il gruppo corale a quattro voci e quelle del Deforme, del Povero, del Ricco, dell'Avaro e della Cortigiana disgregando l'insieme in getti verbali embricati e dando vita a sovrapposizioni politestuali. I cori tendono a una quadratura ritmico-armonica di norma assente nella vocalità solistica, spesso cromaticamente tormentata. La costruzione del testo musicale evita quasi completamente di marcare episodi vocali formalmente chiusi, li fa confluire l'uno nell'altro e induce rapidi cambiamenti di tonalità all'interno del singolo episodio. Con *Terra promessa* Pedrollo mostra i suoi modelli principali, Wagner e Strauss (il commento musicale al sorgere del sole nel *Supplizio di Tantalo* richiama il brillìo dell'oro nell'*Oro del Reno*, così come i motivi che evocano il corruccio degli dèi sembrano guardare all'*Anello del Nibelungo*); viceversa il diatonismo delle parti più liriche della *Morte di Mosè* sembra alludere a un ascendente stilistico diverso, di marca francese. Al mondo germanico tardo-ottocentesco si richiama evidentemente l'adozione del sistema di motivi conduttori che sarà per decenni una costante dell'invenzione di Pedrollo: un gruppo di temi ricorrenti si associa a personaggi e situazioni. Soprattutto due motivi ben delineati percorrono con alta frequenza il quadro del *Supplizio di Tantalo*: il primo, un disegno ascendente, assertivo e di netto sapore wagneriano, è legato all'idea del sole e della gloria, il secondo all'idea dell'amore. L'aspetto più eclatante del procedere compositivo di *Terra promessa* è la circolazione da un quadro all'altro di alcuni motivi fondamentali: le tre parti del trittico si concludono tutte col trionfale risuonare del "motivo del sole", che già era ritornato ampiamente in ciascuna di esse; anche il motivo di Niobe si ripresenta nella *Morte di Mosè* e quello del corruccio degli dèi risuona in *Humanitas.*

Gli unici frammenti di *Terra promessa* che furono stampati sono un *Brano di Mosè* per baritono (*O sogno che ritorni*, presente solo

quattro corni, due trombe, due tromboni e un terzo trombone che si alterna col basso tuba, timpani, percussioni, arpa, quintetto d'archi.

nella versione 1914, edito da Sonzogno nel 1930) e la *Canzone della fanciulla di Canaan*, pubblicata da Sonzogno in riduzione per canto e pianoforte nel 1919[43], nel 1920 e poi su «Musica e Scena»[44].

O sogno che ritorni è una meditazione di Mosè svolta in sette versi[45]. L'aria è un saggio di costruzione che unisce la tradizione dell'armonia romantica alle suggestioni della scrittura francese e al lirismo italiano. Il pezzo ha un marcato carattere vocalistico, insieme pucciniano e da romanza; infiorato di espressive appoggiature, il canto si snoda in una curva ininterrotta connettendo alla *climax* del quinto verso («Ho dubitato del poter di Dio») le due invocazioni iniziali. L'armonia è limpida con alcune raffinatezze di scrittura: la tonica tende a stingere nella relativa minore o sul secondo grado in minore; pittoricistiche dissonanze accompagnano le parole *rimorso e dolore*; risoluzioni preziose sostengono il verso chiave e la conclusione è resa eloquente dall'enfasi armonica nella cadenza. La *Canzone della fanciulla di Canaan* è il momento lirico per eccellenza. Davanti al turbamento di Mosè, la fanciulla lo consola col suo canto; con movenze tra il biblico e il Liberty «sparge ai suoi piedi un bel canestro di frutta», «lo investe d'una pioggia di fiori» e inizia a cantare per «alleviargli il peso del ricordo» fino a quando, cullato dalla dolcezza della melodia, il vecchio «è immerso come in un sonno oblioso». Alla fine della canzone, avvicinandosi Hosea, la fanciulla «si invola timorosa, lasciando a terra sparso il suo tesoro floreale»[46]. Il testo è costruito in otto strofe di tre versi ciascuna (due settenari sdruccioli e un quinario piano):

> Son la figlia di Canaan, / che dona alla tua trepida / mente ristoro. // Reco lucenti grappoli, / dove del sol si frangono / i raggi d'oro // e pomi che protendono / a te ridente e turgida / la guancia molle, // e fiori che bisbigliano / miti leggende semplici / di tra le zolle. // Sveglio ricordi d'oasi / perdute nella torrida / deserta landa, // profumo acre di rèsine / che a Moab lontana il Libano / messaggio manda. // Riposa, o vecchio, l'ansia / mente, cui batte rigida / l'ira di Jahveh: // son l'inno della patria / che l'uomo addorme in morbido / sonno soave.

[43] La pubblicazione fu presentata con le seguenti parole: «Della prima opera di Arrigo Pedrollo, *Terra promessa*, data a Cremona parecchi anni or sono, è questa una canzone, che, per il composto andamento melodico e l'accurato svolgersi del complemento pianistico, può essere eseguita nell'ambiente intimo di una sala con notevole effetto e sicuro risalto musicale» («Musica d'oggi», III/4, aprile 1921, p. 123).

[44] «Musica e Scena», III/10 (ottobre 1926).

[45] «O sogno, che ritorni al vecchio cuore / e vi ridesti un'armonia lontana! / O voce di rimorso e di dolore, / cancella in petto la memoria vana! / Ho dubitato del poter di Dio; / poi che tentai la forza del Signore / la terra santa è chiusa al guardo mio!».

[46] La versione approntata da Pedrollo per la pubblicazione riscrive la conclusione del brano eliminando l'intervento di Hosea che nell'originale continuava la parte solistica della Fanciulla.

Le prime quattro terzine svolgono un discorso musicale continuo; dopo una parentesi centrale (con mutamento di tempo e di ambiente tonale) le ultime due sono la ripresa accorciata della prima parte, impreziosita ora dallo scambio tra voce e orchestra (il tema d'apertura è evocato dagli strumenti prima d'essere raccolto dalla voce). La pagina sembra riflettere modelli francesi, in special modo le *mélodies* di Fauré e financo soluzioni del primo Debussy: un modo minore elegiaco, delicate transizioni, pedali non tensivi, sovrapposizioni armoniche e successioni di triadi perfette definiscono una cifra stilistica lontana da quella che sarà prevalente nelle opere successive di Pedrollo.

5. Da *Terra promessa* a *Juana* (1908-1914)

Nonostante il successo del suo debutto, per sei anni Pedrollo non si ripresentò sulle scene. L'avventura di *Terra promessa* lasciò l'amaro in bocca al giovane compositore che non era riuscito a trovare un editore e a far girare la sua opera nei teatri e fu quindi costretto a continuare l'umile lavoro di pianista d'hôtel ritagliandosi spazi per la composizione[47]. A questi anni difficili risale il progetto di una *Rosmunda* su libretto di Luigi Siciliani, che sembra fosse stata iniziata già nel 1911[48] (nel 1931 ne venne pubblicato un breve estratto)[49].

Pedrollo aveva tentato di farsi accogliere nella più prestigiosa editrice musicale italiana, ma Giulio Ricordi, forte della schiera di autori che già pubblicavano per lui, disdegnò un provinciale esordiente. Pedrollo espresse la sua amarezza in una polemica lettera che fu

[47] Una sua *Sonata* per violino e pianoforte fu eseguita a Milano nella sala del Regio Conservatorio da Virgilio Ranzato e Umberto Moroni, nell'ambito di un concerto del Trio Italiano («Corriere della Sera», 15 febbraio 1909). Si trattava forse della sonata in si minore edita da Zanibon nel 1956. A quegli anni risale presumibilmente l'inedito *Quartetto* in do minore per pianoforte e archi composto *in memoria di Gaetano Coronaro*, il venerato maestro che era morto a Milano il 5 aprile 1908.

[48] Il 28 aprile 1911 il «Corriere della Sera» annunciava che Pedrollo lavorava a una *Rosmunda* in quattro atti su un soggetto di storia longobarda, verseggiato in endecasillabi e settenari da Luigi Siciliani e ispirato alla *Rosamund, Queen of the Lombards* di Swinburne. Nel luglio 1914 la «Rassegna contemporanea» darà per completata l'opera (ma la stessa notizia verrà data dalla rivista parigina «Le Ménestrel» il 29 ottobre 1926). Non sono riuscito a rintracciare una *Rosmunda* nel catalogo del poeta calabrese, ma Pedrollo scrive «parole di Luigi Siciliani» sul manoscritto dello spartito per canto e piano conservato nella collezione di Raffaello Pedrollo che mi ha dato l'opportunità di esaminarlo. Il testo musicale è probabilmente un brogliaccio di lavoro, pieno di pentimenti e cancellature di intere pagine barrate col lapis. Si può arguire che lo stile fosse fortemente cromatico, con una densa scrittura orchestrale, e che impiegasse un sistema di motivi conduttori.

[49] *Dall'opera Rosmunda*, «L'Antologia musicale», II/1 (gennaio 1931), pp. 6-11. La pagina è l'aria di vendetta (*Se ancor vivo*) con cui Rosmunda annuncia di voler uccidere Alboino.

pubblicata il 17 luglio 1909 sul «Giornale d'Italia»: sosteneva con orgoglio di avere scritto

> un'opera di basi troppo elevate e grandiose per essere *commerciale* dal punto di vista dell'editore, e dopo averne riportato un sincero successo al Ponchielli di Cremona, successo crescente di sera in sera, speravo che il signor Ricordi avrebbe voluto passare la mia musica allo staccio della sua Casa, non avendolo voluto fare prima. Senza narrarle la lunga odissea di appuntamenti dati per stacciare il mio lavoro, e non mantenuti, perché chi muoveva lo staccio era ora a Londra, ora a Parigi, mi sono sentito dire in aria di chi ne ha abbastanza: «Quando avremo tempo la manderemo a chiamare!» [...] E credo che il comm. Ricordi non possa dire ch'io sia uno degli «scontenti» che meritano la disattenzione del pubblico, perché ho cominciato a dar prove di ciò che potevo fare, all'età di 19 anni, scrivendo una sinfonia in 4 tempi: sinfonia che ottenne uno splendido successo, che la critica milanese unanime lodò, e che il m. Toscanini diresse con vero entusiasmo. [...] Ora mi trovo costretto per vivere a suonare il pianoforte in un hotel, perché sebbene abbia date buonissime prove come direttore d'orchestra, nessuno osa scritturarmi non essendo io appoggiato dall'editore; anzi tengo tra le carte più interessanti un telegramma di Giulio Ricordi ove mi si minaccia per l'avvenire; la ragione? Perché io dovetti protestare un'artista che pagava laute lezioni a un protetto della Casa [...][50].

Il trattamento ricevuto da Ricordi sarebbe stato compensato – ma non immediatamente e non senza difficoltà – dall'apertura di credito che il giovane musicista ricevette dall'impresa Sonzogno, principale concorrente di Ricordi e molto più attenta alla scoperta di nuovi talenti.

6. *Juana* (1914)

Circostanze della creazione

Nel 1913 una partitura inedita di Pedrollo venne premiata a un concorso indetto dalla Casa musicale Edoardo Sonzogno che si proponeva di individuare nuove opere italiane degne di essere rappre-

[50] BIANCA MARIA ANTOLINI, *L'editoria musicale in Italia negli anni di Puccini*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo.* Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte (Lucca, 25-29 novembre 1994) a cura di GABRIELLA BIAGI RAVENNI e CAROLYN GIANTURCO, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1997, p. 340.

sentate. Il comitato di lettura, di cui facevano parte compositori, critici e uomini di teatro, aveva esaminato cinquantaquattro opere teatrali e tre composizioni sinfoniche; quindici erano state ritirate prima dell'inizio dell'esame, tre escluse perché non rispondevano ai requisiti del bando; tra le trentasei superstiti ne furono selezionate sette che passarono al vaglio delle due sottocommissioni di Roma e di Milano «per un ulteriore e definitivo esame». La giuria ritenne «degna di rappresentazione una sola opera: *Juana* del maestro Arrigo Pedrollo, che risiede a Milano, libretto del signor De Carli»[51].

Il giorno successivo alla proclamazione Arnaldo Fraccaroli dedicò a Pedrollo un articolo sul «Corriere della Sera»[52] in cui raccontava con simpatia la vita grama e le difficoltà incontrate negli anni di gavetta da un musicista finalmente baciato dalla fortuna e prossimo a veder riconosciuto il suo valore.

> Un giovane maestro di musica leggendo ieri mattina il «Corriere» ha avuto un brivido di gioia. Una notiziola breve, pubblicata nella rubrica teatrale, gli annunziava che il comitato di musicisti e di critici istituito dalla Casa Edoardo Sonzogno aveva scelto per la rappresentazione, su cinquantaquattro opere presentate all'esame, un'opera sua. Il maestro di musica è Arrigo Pedrollo, la sua opera ha nome *Juana*. Ho trovato il Pedrollo un'ora dopo ch'egli aveva saputo la notizia della sua vittoria. Era contento e tranquillo. La vittoria non lo ha esaltato: sperava che gli arrivasse, ma non si era creata nessuna illusione perché la vita gli ha già insegnato personalmente che la fabbrica delle illusioni è una delle industrie più penose. Si paga troppo cassa, poi. Alla sua età – il maestro ha superato di poco la trentina – egli s'è già fatta una serena anima di lottatore: ha fiducia nel suo ingegno, giustamente, e aspetta. Aspetta lavorando. *Juana* non è la prima opera sua. Le aveva già dato delle sorelle, prima: una *Sofonisba* che abbandonò spontaneamente dopo averla messa al mondo perché gli parve che mancasse di troppe cose per il teatro, e una *Terra promessa* in tre atti che fu rappresentata al Ponchielli di Cremona cinque anni addietro e che piacque, fu assai lodata, ripetuta per dieci sere, ma che restò lì. Il maestro l'aveva accarezzata e amata in lunghi mesi di vigilia aspra, aveva battuto alle porte degli editori, poi col suo librettista Zangarini aveva cercato e trovato il modo e il danaro di metterla in scena: pareva quasi di avere raggiunto una mèta, di potere ormai balzar fuori dal chiuso grigiore angusto della folla anonima. Ma furono applausi e niente altro. Era molto per la sua gioia. Ma non bastava. La *Terra promessa* non fu mantenuta, non passò in nessun altro teatro. Il Pedrollo ricorda ades-

[51] «Corriere della Sera», 11 marzo 1913. La notizia fu ripresa dalla «Rivista teatrale italiana», XII/13 (1913), p. 120. Ne diede conto anche la «Neue Zeitschrift für Musik», LXXX/18 (1 maggio 1913).

[52] FRAKA, *In Galleria e fuori. Si presenta un maestro*, «Corriere della Sera», 12 marzo 1913.

so quell'episodio di fiducia e di tristezza della sua vita con un'arguta filosofia: «Prima dell'andata in scena, a Cremona, ero così fiducioso, ero così sicuro, che mi ero perfino messo a fare delle spese. Comperai un cane, così, perché mi pareva che ciò mi desse un'aria di ricchezza. Povero cane! Due settimane dopo, finite le rappresentazioni, tornavo malinconicamente da Cremona a Milano senza nemmeno un soldo, ma con un discreto appetito. E col cane! Il quale, quando lasciai l'albergo e passammo dinanzi alla cucina per uscire, ebbe un mugolìo pietoso: erano i suoi visceri vuoti che si lamentavano. Ho imparato allora che i cani non sanno sopportare con dignità la miseria. Il bello è che quando cercai di vendere il cane per cavarne qualche cosa e lo offersi a un amico, questi mi disse: "Lo prendo volentieri, ma quanto mi dai?"».
Arrigo Pedrollo è veneto, di Montebello Vicentino. Figlio di un maestro di musica, a cinque anni provvedeva già di quando in quando il suo pane quotidiano tenendo dei concerti di piano. A tredici anni venne a Milano, studiò al Conservatorio sotto Gaetano Coronaro, e ne uscì maestro a diciannove. Il suo saggio finale, una «Sinfonia romantica» in quattro tempi, venne eseguito da Toscanini con l'orchestra della Scala, e i giornali unanimi vi trovarono l'espressione di un singolare temperamento di artista. La sinfonia venne poi ripetuta in grandi teatri sempre con fortuna, ma era una fortuna che non toccava molto l'autore. Egli dovette adattarsi alla piccola vita di tanti altri maestri: girò il mondo tenendo dei concerti, diresse delle orchestrine, passò alcuni anni da un grande albergo all'altro, da un caffè a uno stabilimento di bagni, dappertutto dove la musica è messa al seguito della moda e della ricchezza nelle stazioni climatiche, sulle Alpi, al mare. E intanto lavorava anche per il suo bagaglio spirituale: faceva dell'arte spicciola per concedersi il lusso intimo dell'arte vera per proprio conto. Compose in tal modo la sua musica, e lavorò alla *Terra promessa*, e si divertì in un'opera comica *Gli amici di Mimì* che rimase al primo atto per un tradimento birbone di un suo librettista scapestrato, e preparò questa *Juana* ora prescelta. [...] E adesso egli ne attende la rappresentazione: *Juana*, che pure è un'orfanella, sarà meno orfana di *Terra promessa*, perché avrà al suo primo apparire sulla scena un editore. E Arrigo Pedrollo – che ha finito proprio in questo tempo una *Rosmunda* in quattro atti su libretto di Luigi Siciliani – potrà riconcedersi il lusso di un altro cane, senza eccessive preoccupazioni...[53]

Nel 1926 il racconto degli anni giovanili si arricchirà di nuovi particolari in parte fantasiosi: in procinto di compiere una lunga *tournée* in Polonia e in Russia, Pedrollo aveva affidato il manoscritto di *Juana* a un amico che a sua insaputa l'aveva inviato al concorso.

[53] La notizia fu tradotta alla lettera da «Le Ménestrel», LXXIX/14 (5 aprile 1913), p. 111, che di suo aggiunse lo «scarso successo» di *Terra promessa.*

> Il Pedrollo il giorno stesso della proclamazione, reduce dai bei successi di Varsavia, stava rivarcando i confini della Patria, e non sapeva ancor nulla. A Chiasso, per ingannar l'attesa fra un treno e l'altro, comperò un giornale; ed ecco cadergli sotto gli occhi la bella notizia; la meraviglia fu, a primo acchito, più forte della gioia: credette, anzi, a uno scherzo di cattivo genere... Le spiegazioni le ebbe all'arrivo dell'amico stesso che, esultante, gli spiegò per filo e per segno come si fosse svolta la... mirabolante conquista.

Contrariamente alle speranze del musicista l'editore non fece alcun passo per far rappresentare *Juana*:

> Il premio, giova notarlo, era semplicemente morale: tanto morale che lo stesso editore, sotto gli auspici del quale si era svolto il concorso, si mostrò pochissimo propenso a sobbarcarsi gli oneri e le preoccupazioni della messa in scena. In altri termini, lasciò capire che non era il momento di esser teneri neppure nei riguardi di un autore rivelatosi con una così brillante vittoria. Il Pedrollo a vero dir aveva creduto in un'accoglienza un pochino più... paterna; ma non ebbe nemmeno il tempo e il modo di farlo osservare al burbero Sonzogno per la semplice ragione che questi gli fece saper il proprio divisamento per bocca di terzi e senza scomodarsi di riceverlo, almeno in visita di... congedo. La delusione, per un artista del temperamento e dell'onestà del Pedrollo, era grande; ma il giovine maestro, troppo geniale per dar importanza all'indifferenza altrui e troppo dignitoso per indugiare ad elemosinare una protezione di cui era a buon diritto creditore, né si scoraggiò, né si umiliò.

Deluso nelle sue speranze, il musicista di Montebello Vicentino fu costretto a ripetere con *Juana* le modalità della messa in scena di *Terra promessa*: giovane e senza editore, non poteva pretendere di avere accesso ai palcoscenici più prestigiosi e alle regolari stagioni teatrali. Nemmeno la vittoria al concorso era bastata «per infrangere il cerchio di ferro insidioso che sempre formasi attorno a un artista onesto e forte», e solo «con inauditi sforzi» riuscì a mandare in scena la sua nuova opera a Vicenza:

> non molto tempo dopo la *Juana* veniva messa in scena all'Eretenio di Vicenza (1914) per iniziativa privata e vi conseguiva uno dei più ambiti trionfi. Fu soltanto alla quattordicesima replica che Riccardo Sonzogno, cui non era sfuggita l'eco dei bei successi, decise il proprio intervento, si persuase del valore dell'artista e si rimangiò il primitivo verdetto di ostracismo. Il Pedrollo fu tosto accolto fra gli autori della grande Casa milanese [...][54].

[54] DE MOHR, *I nostri operisti alla Scala* ..., cit., pp. 3-5.

La prima rappresentazione di *Juana* ebbe luogo il 4 febbraio 1914[55] e, date le circostanze, l'accoglienza non poteva essere che buona: l'opera ebbe quattordici repliche. Successivamente venne data a Lonigo aprendo una serie di dodici recite[56] e nel gennaio 1915 andò in scena a Pistoia con «lieto successo» e «ripetute chiamate all'autore alla fine di ogni atto»[57]. Il libretto fu pubblicato a Milano dalla tipografia Fratelli Azimonti qualche tempo prima che finalmente, e in ritardo, Casa Sonzogno accogliesse Pedrollo tra i suoi autori: lo spartito per canto e piano fu stampato nel 1915.

Il librettista

Il libretto di *Juana* è di Carlo de Carli, autore ignoto ai dizionari biografici. Le poche notizie su di lui riguardano una modesta attività di poeta[58] e di librettista: aveva scritto il libretto della «novella scenica in un atto» *Ronwald*, un fosco dramma d'argomento bretone messo in musica da Michele d'Alessandro e rappresentato il 22 febbraio 1897 al Ponchielli di Cremona. Il suo nome ritorna rarissime volte: è ricordato come autore di *Edelweiss*, «novella scenica pastorale in tre atti», un altro dramma sentimentale a forti tinte ambientato sulle Alpi che fu pubblicato a Lucca e dato in quella città il 7 gennaio 1925 con le musiche di Luigi Baldi; nel 1924 «Musica d'oggi» informa che de Carli aveva ridotto a libretto per il maestro Emilio Rossi la *Morte civile* di Paolo Giacometti.

[55] L'orchestra era diretta dall'autore, i cori dal maestro De Franceschi. Nel *cast* c'erano il giovane soprano catalano Maria de la Mercè Plantada, il tenore Quarto Santarelli, i baritoni Salvatore Vinci e Gaetano Morellato e il basso Fernando Autori.

[56] Diretti dall'autore, cantarono il soprano leoniceno Maria Laura Coruzzi, il tenore Egidio Cunego, il baritono cav. Giovanni Albinolo, il basso Carlo Scattola e il baritono brillante Gino Lussardi. Nel ruolo della Mondana si propose il mezzosoprano Ada Corbetta, che Pedrollo avrebbe sposato in seconde nozze il 14 luglio 1915 a Milano.

[57] «Corriere della Sera», 30 gennaio 1915.

[58] Una sua lirica di gusto crepuscolare ma dall'aulico linguaggio tardoromantico, *Lontano!*, fu pubblicata su «Musica e musicisti», LVIII/10 (15 ottobre 1903), p. 903. De Carli fu autore di testi di liriche da camera musicati da Vincenzo Gianferrari, Luigi Cornago ed Emilio Schieppati. I versi di *Triste mattino*, messi in musica da quest'ultimo, erano dedicati «alla venerata memoria di Prassede Grazzi de Carli», unico appiglio per ricerche anagrafiche che non hanno dato finora risultati. Questo nome ricorre anche in *Santa Prassede*, «episodio drammatico di ambiente storico, in tre atti, di Carlo De Carli», che fu rappresentato a Milano dalla Filodrammatica Silvio Pellico («Corriere della Sera», 20 gennaio 1923).

Il libretto

Con *Juana* Pedrollo approdava a un genere diversissimo rispetto alla filosofica *Terra promessa*: un dramma storico di stampo tradizionale, patetico e tragico. La vicenda è ambientata a Milano nell'agosto 1576, nel momento in cui infuriava la peste di san Carlo. L'ambientazione e il tono dell'opera furono presentati ai lettori milanesi nell'articolo che celebrava la vittoria al concorso Sonzogno:

> *Juana* è in tre atti, su libretto di Carlo De Carli, un fantasioso ignoto congegnatore di scene che il giovine maestro trovò negli anni più verdi della sua verde età. L'opera è essenzialmente drammatica: è una pagina di vita milanese del cinquecento, sotto la dominazione spagnola. Juana è una fanciulla di Siviglia che il padrino conduce a Milano al seguito delle soldatesche spagnole, e intorno a lei si accende un dramma di amore e di sangue. Il maestro vi ha sentito l'inspirazione per una musica di ardore e di dolcezza, con vaste cupe pennellate di brutalità. E adesso egli ne attende la rappresentazione[59].

> Juana e il cugino Ramon sono due rampolli di una famiglia patrizia che, rimasti orfani, sono stati affidati a un servo di famiglia, il perfido Micheo, che dopo aver dato fondo ai loro averi si è trasferito a Milano in cerca di fortuna. I due giovani vivono in casa sua, soffrono l'angoscia del momento e sognano di fuggire dalla città appestata per tornare in patria e coronare il loro amore. Divenuto loro tiranno e padrone, Micheo domina a tal punto Ramon da obbligarlo a salire ogni mattina sul carro dei monatti; è geloso del loro amore e vuol vendicarsi delle umiliazioni patite quand'era servitore nella loro casa. La giovane è concupita dal Moro de la Torre, l'ex-intendente e segretario di una famiglia nobile[60] che dopo la morte dei padroni è diventato una sorta di signorotto che si circonda di bravi. Micheo fa in modo che il Moro resti solo con Juana, e quindi costui cercherà invano di sedurla[61]. Il libretto lascia nel vago molti particolari (anche l'elenco dei personaggi non precisa origine, relazione e rango di ciascuno) ma si comprende che il servo ribaldo, il quale indossa «un lungo zimarrone nero a l'usanza dei medici», esercita la professione medica durante la pestilenza[62] e quando visita doviziosi membri della

[59] FRAKA, *In Galleria e fuori. Si presenta un maestro*, «Corriere della Sera», 12 marzo 1913.

[60] La qualifica è presente solo nel libretto, perché Pedrollo non musicò i due versi che davano tale informazione.

[61] «I nostri dì son brevi: / oh, il morbo come salici / a la bufera li travaglia o spezza! / Deh, la fuggente ebbrezza / de la vita godiamo. / Gioielli, vesti seriche, / servi, palazzi avrai, / vezzi e gaudî ineffabili... / vieni, fanciulla, io t'amo!».

[62] Ramon lo insulterà definendolo «gran cerretano» e «improvvisato Ippocrate».

> nobiltà spagnola li sopprime all'occorrenza con qualche goccia del veleno che cela nel castone di un anello; per questo è diventato il beniamino dei servi di costoro i quali hanno diviso con lui i beni dei loro signori defunti[63]. Juana riuscirà a mantenere intatta la sua virtù e a superare orribili prove, ma la vicenda si chiuderà tragicamente: Micheo commissiona l'assassinio di Ramon al Guercio, uomo di fiducia del Moro, e dunque il giovane cadrà vittima di un colpo di archibugio. Nelle scene finali Micheo attende l'arrivo del Moro che si approfitterà di Juana; a questo scopo fa bere alla sventurata giovane una coppa di vino drogato, ma prima che il narcotico faccia effetto viene colto da atroci spasimi: la peste l'ha colpito e in breve tempo lo porterà a morte. Nel delirio le rivela il suo piano, l'avvenuta uccisione di Ramon e l'imminente arrivo del Moro della Torre. Juana cerca di fuggire ma trova sbarrate le porte: priva di speranza, sugge il veleno dall'anello del morente invocando il suo amato. Di lì a poco il Moro e i suoi bravi troveranno solo il cadavere della fanciulla, mentre il coro salmodiante di una processione di penitenti guidata dall'arcivescovo Borromeo chiude nel segno della preghiera e della speranza una vicenda per certi versi grandguignolesca.

Nella cornice della città appestata la morte e il disordine sociale e morale si intrecciano; il lutto e il riso sgangherato si confondono così come la devozione e la superstizione. Il librettista introduce nella trama due scene di baldoria che daranno vita a grandi episodi corali e una scena di violenza dominata dalle voci scomposte della folla; nel secondo atto un patetico assolo è attribuito a un personaggio che non ha relazioni con la trama, creando una sorta di blocco contemplativo dell'azione tra due episodi movimentatissimi. Nel primo atto arriva in casa di Micheo uno strampalato corteo di carrozze nobiliari che trasportano «i matti», ovvero i servitori di grandi famiglie spagnole falciate dal morbo o soppresse dalle male arti di Micheo i quali si sono abbigliati coi sontuosi vestiti e i gioielli dei loro padroni e considerano loro re e signore il Moro della Torre. Da grottesca la scena diventa feroce quando Micheo, dopo aver magnificato davanti a loro la bellezza del seno «alabastrino, turgido, divino» di Juana, cerca di spogliarla per offrirla alla loro foia («è troppo, è troppo stretto, / su, ti slaccia il corsetto»). La giovane verrà salvata *in extremis* da Ramon che chiama a gran voce i monatti («Su! Qui c'è bottino... Portate qui

[63] Il Moro lo chiama «figlio d'Esculapio, / gran maestro di posta per l'inferno»: Micheo si vanta con gli ex servitori di averli serviti a dovere col suo veleno, al che il Guercio commenta che per loro egli «sa far miracoli, aiuta i pari suoi» e ha sbrigato «in men d'un amen» i nobili di cui erano al servizio.

la Morte!») e l'atto si chiude col tumultuoso arrivo in scena dei monatti grazie al quale Ramon riesce a fuggire assieme all'amata. La seconda scena di gruppo, collocata all'inizio dell'atto centrale, è ambientata in una bettola in cui rumorosamente si canta, si gioca a dadi e si beve, Micheo perde al gioco e il Guercio, dopo aver annunziato la guarigione sua e del Moro, celebra la pestilenza in una grottesca ballata[64]. L'atto si chiude con un'altra scena di massa ambientata di notte presso il ponte di Santa Teresa: Juana e Ramon hanno vagato per tre giorni tentando di allontanarsi dalla città ma vengono sorpresi dalla folla. Creduti stregoni e untori, sono trascinati al supplizio ma sono salvati *in extremis* dal Moro della Torre e dall'astuto Micheo che con un discorso ipocrita finge d'essersi pentito del male fatto ai suoi pupilli: egli vuole far in modo che Juana sia preda del desiderio del Moro e convince i due giovani a tornare a vivere nella sua casa (il terzo atto si svolgerà, come il primo, nella casa di Micheo). All'interno di questo sanguinoso dramma c'è, tra la scena della bettola e quella dei due giovani in mano alla folla urlante, la scena della «Mondana» (come pudicamente si esprime il librettista) che si confessa a un frate[65] ritrovando la purezza nel momento in cui la peste la porta a morte ma, conscia dei suoi peccati, non ha la grazia di morire in pace perché non spera nel perdono divino: è un doloroso cammeo, una sorta di «madre di Cecilia» tradotta in patetismo senza freni.

La lingua poetica di de Carli oscilla tra aulicità e locuzioni di registro basso, in genere, ma non sempre, confacenti alle diverse condizioni sociali e alle diverse qualità morali dei personaggi: quando dichiara a Juana la sua passione Moro della Torre si esprime in pura lingua melodrammatica. L'autore esibisce la sua erudizione ispirandosi a Ripamonti e a Cantù, impiega termini e toponimi locali[66] e si compiace di citare Manzoni nel riferimento alla vernaccia e nel grido «Evviva la moria»[67]. In questo libretto di stile composito il romantico connubio di amore e morte e il *topos* dell'innocenza perseguitata si combinano con elementi grotteschi e spettacolari. Tradizionale nel-

[64] «La peste è una vecchiaccia / sozza, ringhiosa, tutta sghemba e ossuta», esordisce il Guercio che conclude la sua tirata affermando che proprio grazie alla peste «noi pitocchi, / oggi qui siamo a l'onor del mondo»: «Milano è nostra... Umili servi ieri, / eccoci oggi dame e cavalieri: / ricchi di borsa e col sussiego in faccia / tutti sfidando, grazie a la vecchiaccia!».

[65] «Padre, fui trista femmina, / immonda cosa, / fui lupa più che donna... / nel fango ò trascinata / l'anima bella che il Signor m'à data [...]».

[66] Ad esempio *foppone* (la fossa comune del Lazzaretto), *San Gregorio* (il lazzaretto), *la Vedra* (il luogo dei pubblici supplizi a Milano in cui la folla vuole condurre Juana e Ramon).

[67] Singolare è anche l'ironica denominazione del medicamento per i magnati («elettuarium pro magnatis infectis») che Micheo racconta compiaciuto ai «matti»: nel trattato *Pestis alexicacus, sive Luis pestiferae fuga, auxiliaribus selectorum* (1615) Joseph Du Chesne descriveva la ricetta di un preparato per guarire dalla peste i magnati (*electuarium maius de ovo, pro Magnatibus*).

la trama, il libretto lo è anche nel piano drammatico: pur rinunciando alla suddivisione in scene in favore di unità drammatiche più ampie conserva in filigrana forme chiuse abbastanza nitide. Sfilano così nel primo atto un primo duetto d'amore, l'invettiva di Ramon contro Micheo e il corteggiamento del Moro, nel secondo la ballata del Guercio, un altro duetto tra i due giovani, la scena della Mondana e la supplica di Micheo, e nel terzo atto addirittura due duetti d'amore, un'altra ballata di Micheo (l'offerta del vino drogato) prima dell'ultima aria del suicidio di Juana.

Scelte drammaturgiche e musicali

Con *Juana* Pedrollo dà la misura di un'impostazione alla quale resterà fedele a lungo. Egli concepisce la macro-unità del singolo atto come un arco continuo nel quale però il declamato lirico, ritmicamente molto rilevato e sorretto da un'armonia mobilissima, si allarga in gesti ariosi generando episodi che corrispondono in qualche modo ai momenti tradizionali dell'aria o del duetto. Le linee vocali rifuggono dalla regolarità strofica e sono animate da una modulazione continua che dissolve le tradizionali "forme chiuse" nel flusso dell'azione drammatica e del discorso musicale.

Per caratterizzare personaggi e situazioni Pedrollo introduce, come già in *Terra promessa*, dei motivi che emergono prepotentemente soprattutto nell'orchestra e ritornano anche da un atto all'altro per sottolineare eventi drammatici e *climax* passionali. Egli chiamava «sistema tematico» questa rete di motivi ricorrenti che ha origine nei *Grundthemen* wagneriani, ma più da vicino forse in Puccini: la sostanziale differenza rispetto a Wagner consiste nel fatto che i suoi motivi non sono il connettivo di una concezione sinfonica del dramma e raramente vengono sottoposti a combinazione e variazione; si accampano solamente, con grande effetto, nei momenti topici del discorso drammatico. Come avverrà anche in altre opere, compaiono – ove la situazione lo richieda – melodie popolaresche e danzanti (la canzoncina intonata dai «matti» *Ti fa gola, ti fa gola / questa bella parpagliola*, su una scala modale, o la ballata del Guercio in lode della peste, su una grottesca marcia funebre in tempo ternario). Un'altra cifra stilistica è l'interesse per gli episodi corali, trattati in modi molto diversi: cori omoritmici (ad esempio nella prima e nell'ultima pagina della partitura quando un salmodiante canto in latino percorre la scena); vibranti gesti all'unisono; *ensembles* "disintegrati" nell'accavallarsi di brevissime frasi parlanti – nelle scene dei «matti», della bettola e della notte al ponte di Santa Teresa. Pedrollo ama la

sovrapposizione di situazioni opposte: le sguaiate melodie dei «matti» sono incrociate dal canto disperato di Juana; la preghiera dei penitenti accompagna il suo suicidio. L'orchestra è caratterizzata da un tessuto fortemente ritmico e l'armonia alterna episodi ipercromatici con altri più diatonici: l'impronta è post-wagneriana con influsso dai poemi sinfonici di Strauss, ma in *Juana* si nota l'adozione di qualche sintagma debussiano fino all'impiego di formule per toni interi.

La ricezione dell'opera

Nonostante fosse stata presentata in un teatro di provincia *Juana* non passò inosservata: notizie uscirono in Francia[68] e in Spagna, soprattutto per rendere omaggio alla prova del soprano catalano che ne era protagonista[69], e la stampa italiana ne diede conto in termini elogiativi[70]. La prima vicentina ebbe una recensione sul «Corriere della Sera» che offrì un dettagliato riassunto della trama e tributò grandi lodi alla partitura:

> La cronaca della serata registra un pieno, incontrastato successo che è cominciato a delinearsi dopo l'esecuzione del duetto del primo atto, in cui la melodia si svolge dolce, nostalgica. Il duetto ha dovuto essere bissato e così il resto del primo atto è stato ascoltato con vivo interesse per i pregi melodici, per la teatralità e la smagliante strumentazione. Calato il sipario vi sono state chiamate agli artisti e all'autore, che dirigeva l'opera. Il successo si è accentuato al secondo atto, specialmente al duetto d'amore che è stato applauditissimo a scena aperta. Le altre pagine di questo atto di robusta fattura e di efficacia passionale hanno poi conquistato il pubblico che ha chiamato alla ribalta, col librettista De Carli, sette volte gli esecutori e il maestro. Il terzo atto è stato giudicato l'affermazione di un bell'ingegno. La

[68] «Le Ménestrel», LXXX/8 (21 febbraio 1914), p. 62. Per il corrispondente del parigino «Le Monde Artiste Illustré» (14 febbraio 1914) Pedrollo tentava «di conciliare le tradizioni del nostro immortale passato italiano con le esigenze della nuova tecnica d'Oltralpe».

[69] *Maria de la Mercè Plantada soprán*, «El Teatre català», 190 (16 ottobre 1915). La rivista spagnola «ABC», 17 febbraio 1914, sintetizzò la vicenda drammatica di *Juana* giudicando sconclusionato il libretto e orripilante la sua conclusione ma lodò la musica che «aveva saputo conciliare la tradizione melodica italiana con la moderna tecnica tedesca. Nella partitura, tra altri numeri notevoli, ci sono due duetti d'amore, un concertato e un coro veramente ammirevoli».

[70] «La Stampa» riferì sul successo della serata vicentina che ebbe il bis del duetto d'amore nel primo atto e tre chiamate al proscenio di autore e interpreti; «tutto il secondo atto piacque assai e suscitò ripetuti applausi e quattro chiamate finali all'autore. Anche il terzo atto fu accolto col più vivo favore. Il maestro Pedrollo ha ottenuto un sincero spontaneo successo» (*"Juana" del m. Pedrollo a Vicenza*, «La Stampa», 5 febbraio 1914).

> cronaca registra una diecina di altre chiamate fra continue ovazioni, alcune delle quali pel solo maestro[71].

Anche le riviste teatrali resero onore alla partitura, sia pure con giudizi piuttosto generici sulla sua sostanza musicale[72]. Qualche osservazione sullo stile fu proposta da una corrispondenza da Vicenza uscita su «Il Mondo Artistico»:

> È un'azione assai triste e piena di particolari strazianti, che dànno allo spartito una tinta cupa, uniforme. Il Pedrollo però ben comprese che, più del colore dell'ambiente, era necessario porre nella giusta luce il carattere e le passioni dei vari personaggi e felicemente è riuscito nel suo intento: infatti la musica colorisce con efficace risalto e dimostra come l'autore possieda nobili ed elette qualità di operista. L'influenza della così detta giovane, anzi modernissima, scuola francese, e specialmente del Debussy, appare evidente, ma soprattutto il compositore volle rimanere italiano, e la melodia chiara, spontanea, quasi sempre originale, sgorga fresca, ispirata, ed è accompagnata da uno strumentale di grande effetto e finemente elaborato, rifuggente dalla ricerca di stranezze e di nuovi impasti di suoni, come usano fare taluni nostri maestri, pur di ottenere la parvenza d'una fisionomia personale[73].

In occasione della rappresentazione leonicena una rivista parlò di Pedrollo come di «una superba promessa del teatro lirico italiano»[74]. Sulla «Gazzetta dei teatri» Antonio Lega firmò una recensione in cui esprimeva un giudizio di carattere musicale:

> La musica di *Juana*, ampia di concezione e condotta con magistrale sapienza, è nello stesso tempo esuberante di eletta melodia italiana ed eminentemente teatrale. Il Pedrollo non va alla ricerca di forme astruse e disdegna le consuete smancerie di cui abbondano i moderni spartiti, e la sua arte, mentre rimane altamente aristocratica, è pur sempre

[71] *Juana del m.° Pedrollo a Vicenza* (corrispondenza telefonica), «Corriere della Sera», 5 febbraio 1914.

[72] La «Gazzetta dei teatri», 7 (1914) diede notizia del successo: «tutti concordemente riconoscono che *Juana* è l'affermazione di un compositore destinato ad un grande avvenire». La «Gazzetta teatrale italiana», XLIII/4 (10 febbraio 1914), pubblicò una corrispondenza da Vicenza firmata "Lancino" in lode della messa in scena e della prova dei solisti, dei cori e dell'orchestra diretta da Pedrollo che «suonò con calore, fusione e accuratezza»; si ricordarono applausi fragorosi, bis, acclamazioni imponenti e chiamate alla ribalta del compositore. «L'opera scritta sopra un libretto un po' farraginoso ma molto teatrale del De Carli ha ottenuto un battesimo che lascia pronosticare la sua corsa trionfale, e segna la proclamazione d'un vero operista».

[73] «Il Mondo Artistico», LXVIII/5 (11 febbraio 1914).

[74] «Gazzetta teatrale italiana», XLIII/9 (30 marzo 1914).

> sincerissima. Queste qualità fanno con tutta certezza arguire che la sua produzione arricchirà il patrimonio artistico del teatro italiano[75].

Senza aver assistito alla rappresentazione, il notista di una rivista francese arguì che *Juana* dovesse essere frutto di un conservatorismo attardato congiunto a grossolanità veristiche: il premio Sonzogno aveva già portato al successo Mascagni e Gabriel Dupont con *Cavalleria rusticana* e *Cabrera* e il loro colore cupo contribuì molto alla fortuna di «queste due opere veriste»; profetizzava dunque che anche il «cupo dramma» di Pedrollo «avrebbe ottenuto per le stesse ragioni un successo altrettanto vivo». Il commento era *tranchant*: «Indubbiamente l'Italia è il paese della musica più ritardataria e il paese di quella più avanzata. A fianco di piatti imitatori di Mascagni ci sono i futuristi dalle sorprendenti innovazioni»[76].

7. Da *Juana* alle grandi opere degli anni Venti

Negli anni della guerra italiana il compositore vicentino andò al fronte[77]. Notizie su di lui riguardano la sua partecipazione alle esequie di Riccardo Sonzogno[78] e la composizione di *Giuditta*, un «quadro mimoplastico» di soggetto biblico che nel 1916 fu portato in *tournée* dalla compagnia di Nicola Guerra nello spettacolo *Pastelli coreografici*[79] di cui era interprete principale Ileana Leonidoff. Artefice di un nuovo genere di danza concepito nello spirito della fusio-

[75] «Gazzetta dei teatri», LXXVI/12 (26 marzo 1914).

[76] «Revue française de musique», II/11 (25 marzo 1914), p. 524.

[77] Pittoreschi dettagli sulla vita di Pedrollo soldato sono riportati in un articolo scritto da un giornalista che era anche suo allievo: OTELLO CAVARA, *Un profilo di Arrigo Pedrollo*, «Musica e Scena», I/10 (ottobre 1924).

[78] «Corriere della Sera», 10 luglio 1915.

[79] «Il secondo ballo: *Giuditta*, mimodramma in un quadro, rievoca l'episodio biblico della esecuzione d'Oloferne. L'azione è movimentata, drammaticissima. La scena in cui Giuditta tenta di sedurre Oloferne col fascino della danza, è veramente deliziosa. [...] l'artista è stato trascinato dalla leggenda in fantasiose ricerche di armonie esotiche da cui ha saputo trarre effetti di sonorità e di impasti veramente magistrali. La interprete di questo ballo, Elena Leonidof, è una artista di primissimo ordine: seducente, fine, agile, con movimenti da serpe e da pantera, di una bellezza plastica insuperabile» (*Teatro del Corso. Pastelli coreografici*, «Il Resto del Carlino», 2 dicembre 1916, citato in LAURA PICCOLO, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Roma, Aracne, 2009, p. 31). *Giuditta* sarebbe stata riproposta nel 1923, con Stacia Napierkowska nel ruolo principale, a Milano, Torino e Roma. Il 17 maggio di quell'anno «Il Popolo d'Italia» parlò di un trionfo, elogiò l'«orientalismo musicale» della partitura e la «sobria modernità» del compositore. Due recensioni di Alberto Gasco e Matteo Incagliati uscirono con lo stesso titolo (*Giuditta del m° Pedrollo al teatro Costanzi*) su «La Tribuna» e sul «Giornale d'Italia» il 25 ottobre 1923; Gasco lodò l'esperienza teatrale maturata da Pedrollo, i suoi «colori suggestivi e spesso anche audaci» che fanno di *Giuditta* il frutto più sapido del dramma musicale-coreografico italiano.

ne delle arti, la danzatrice russa scrisse un manifesto teorico della mimo-plastica citando *Giuditta* come esempio della sua concezione[80].

Dopo la vittoria, tornato a Milano, Pedrollo apportò il suo contributo musicale a cerimonie di consegna di medaglie al valore ai familiari dei caduti[81]. Valente direttore d'orchestra, egli è segnalato nel 1919 alla guida dell'orchestra nella stagione lirica del Teatro Sociale di Varese[82] e nel primissimo dopoguerra aveva già completato tre nuove opere: *Delitto e castigo*, *L'Uomo che ride* e *La veglia*[83].

8. *La veglia* (1920)

Circostanze della creazione

Andò per prima in scena *La veglia*, presentata a Milano il 2 gennaio 1920 al Teatro Filodrammatici nell'ambito di una coraggiosa stagione teatrale promossa dalla società Lyrica Nova. Il maestro Franco Leoni aveva messo in cartellone nove atti unici nuovissimi[84] e nella serata inaugurale mandò in scena *Falene* (firmata E. Gournard[85] su libretto di Carlo Linati), le *Baruffe chiozzotte* per la musica dello stesso Leoni e *La veglia*, «libretto in prosa dell'irlandese J. M. Synge, tradotto da C. Linati, musica di Arrigo Pedrollo»[86]. L'orchestra era affidata rispettivamente ai maestri Leoni, Benvenuti e Janigro. Riduzione dell'organico sinfonico, brevità e semplicità dell'allestimento si accompagnavano a un ridotto numero di voci: i quattro personaggi di *La veglia* (Nora, Dan Burke, il Giramondo, Michele Dara) furono

[80] ILEANA LEONIDOFF, *Il mimodramma*, «Il Mondo», 15, 1918.

[81] Il 24 novembre 1918 Tullio Serafin diresse alla Scala un'«orchestra grigio-verde» e un coro di cui facevano parte anche militari proponendo «il poemetto sinfonico *Elevazione*, appositamente composto dal maestro Arrigo Pedrollo su parole di [Giovanni] Bertacchi» («Corriere della Sera, 20 novembre 1918). Cinque giorni dopo lo stesso giornale scriverà che «la linea solenne della composizione e il profondo sentimento che animano musica e versi trascinano il pubblico ad entusiasmi».

[82] Il 30 agosto 1919 Pedrollo diresse *Carmen*, il 7 settembre la *Favorita*, il 20 *Iris*, il 28 *La Traviata*.

[83] Il «Corriere della Sera» annunciò il 10 aprile 1919 la messa in scena di *Delitto e castigo* nella stagione autunnale e il 25 novembre quella de *L'uomo che ride* al Costanzi di Roma; il 19 dicembre presentò il cartellone della stagione di Lyrica Nova al Teatro Filodrammatici, nel quale figurava *La veglia*.

[84] L'iniziativa non ebbe successo e andarono in scena solo cinque nuove opere. Sull'argomento cfr. *Le opere italiane nuove rappresentate nel 1920*, *Annali del teatro italiano...*, cit., pp. 53-55.

[85] Nella serata del 10 gennaio si aggiunse un quarto atto unico, *La terra del sogno*, su testo di Yeats adattato da Linati; nel programma la musica era attribuita al «polacco Chewski», ma si scoprì ben presto che il maestro Leoni s'era celato sotto i nomi dei fantomatici Gournard e Chewski.

[86] «Corriere della Sera», 30 dicembre 1919 e 2 gennaio 1920.

interpretati da Nerina Baldisseri, Alfredo Gionchetta, Adolfo Bellotti ed Eugenio Prosperoni. Il libretto e la riduzione per canto e piano della partitura furono pubblicati da Sonzogno nel 1921 e nel 1924[87]. L'opera fu allestita in vari teatri europei e anche a New York[88]: con questa produzione il nome di Pedrollo si affermava fuori dei confini italiani.

Il libretto

Per soggetto, dimensioni e respiro drammatico *La veglia* è l'antitesi del dramma che l'aveva preceduta: è la versione italiana di *In the Shadow of the Glen*, un dramma di John Millington Synge ambientato nelle nebbiose brughiere d'Irlanda e nel mondo dei pastori. La *pièce*, rappresentata a Dublino nel 1903, fu adattata a libretto da Carlo Linati (1874-1948), appassionato studioso della letteratura irlandese, l'amico a cui Joyce comunicò il famoso «schema Linati» per l'interpretazione dell'*Ulysses*. Pedrollo mise in musica un testo in prosa, peculiarità di rilievo nella drammaturgia novecentesca e nella sua opera. La modernità di questo atto unico, probabilmente il miglior libretto messo in musica da Pedrollo, consiste anche nel realismo del soggetto e della lingua poetica, lontanissima dal lessico del melodramma. La vicenda è ambientata nel *cottage* di un pastore e verte sul contrasto tra la spinta naturale alla libertà e l'opposto bisogno di sicurezza (il benessere simboleggiato dalla conta delle monete). L'infelice Nora Burke, che ha sposato per interesse un vecchio avaro e cerca evasioni extraconiugali[89] ma accetta il suo ruolo, entra in crisi all'arrivo di un *Tramp*, un vagabondo che le prospetta una vita libera, povera ma felice. Il paradossale lieto fine della vicenda non sarà quindi la riconciliazione col marito ma nemmeno l'adulterio con Michael Dara, un giovane pastore attraente ma interessato solo al suo denaro: l'unica possibilità di salvezza per lei è l'abbandono

[87] Il libretto era stato già stampato da Lyrica Nova in occasione della rappresentazione milanese.

[88] *La stagione italiana a Londra*, «Corriere della Sera», 29 febbraio 1924. Nell'occasione *La veglia* si accompagnava a *I dispettosi amanti* di Attilio Parelli (organizzatore della stagione), al *Segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari e a *Le furie di Arlecchino* di Adriano Lualdi. La stagione era promossa dalla Corporazione del Teatro. *La veglia* calcò le scene di New York il 20 dicembre 1924, fu data a Lucerna l'8 gennaio 1933 in lingua tedesca e a Londra in inglese il 12 maggio 1935 col titolo *The Wake*. L'opera fu proposta all'Eretenio di Vicenza nella stagione di carnevale 1932 e fu radiotrasmessa nel 1940, nel 1943 e il 12 settembre 1958. Un'ulteriore registrazione RAI è datata 7 luglio 1971.

[89] Dal testo pare che un suo amante, il pastore Bartley trovato sgozzato in un burrone, potrebbe essere stato eliminato proprio dal vecchio marito.

della casa. Nell'ultima scena il vecchio marito e l'avventuriero deluso bevono whisky mentre Nora si allontana a fianco del vagabondo verso la luce del sole. Il libretto per Pedrollo segue da vicino il dramma originale.

> Nora è accanto al marito che giace sul letto: la "veglia" è una veglia funebre. Giunge un vagabondo che ottiene ospitalità; interrogata sulla morte del marito, la donna risponde che non l'ha ancora toccato perché prima di morire costui gliel'aveva proibito. In realtà Dan sta solo fingendo perché vuol metterla alla prova e difatti la ascolterà parlare a Giramondo di un giovane pastore, Michele, dal quale è attratta, e la vedrà uscire di corsa per andare a incontrarlo. Il vecchio si rivela allora al vagabondo e annuncia che bastonerà la moglie infedele, ma torna a fingersi morto quando Nora rientra insieme a Michele, al quale racconta la sua triste vita matrimoniale. Attirato dal gruzzoletto che la presunta vedova avrà in eredità, il giovane tenta di abbracciarla, ma Dan improvvisamente si alza in piedi, maledice e ripudia la donna e le profetizza una vita da prostituta e una vecchiaia miserabile. Nora accetta d'essere cacciata di casa perché così riconquisterà la sua libertà. Michele, che voleva sposarla solo per avere l'eredità del vecchio, non la segue. Alle prime luci dell'alba, mentre Nora si appresta a partire, il Giramondo esalta la sua dignità e forza e la invita a unirsi a lui per condurre insieme una vita libera. Nora esulta, «invasa da una gioia infinita»[90]. Il vagabondo le promette una vita difficile ma piena di «fraternità d'amore e di dolore»: «avrai pei tuoi dolci riposi, giacigli di fiori. Avrai pel tuo aspro cammino il mio canto selvaggio». I due escono dalla fattoria. Tornati nel *cottage*, Dan e Michele non trovano nessuno. Mentre lontano risuona ancora l'inno all'amore e alla libertà di Nora e Giramondo, tra i due nasce una sorta di solidarietà maschile: Dan non punisce il giovane per aver tentato di sedurgli la moglie, lo invita a mangiare, brinda con lui e inizia a giocare a poker[91].

[90] «O straniero, forse tu sei l'ardente e libero uomo ch'io cercava. Parole sì forti e soavi giammai il mio cuore le udiva. Oh, vagabondo, io pur da bambina sognavo di correre dietro ai venti, alle stelle! Sia quel che Dio vuole... verrò con te».

[91] Nella conclusione del libretto il vecchio gioca a carte, cupo per quanto è successo; nel dramma la conclusione è neutra: Dan e Michael bevono whisky e l'ultima battuta è il brindisi del giovane pastore («God reward you, Daniel Burke, and may you have a long life, and a quiet life, and good health with it»).

Scelte drammaturgiche e musicali

Oltre a qualche taglio e adattamento, il libretto di Linati inseriva nuove sequenze che sviluppavano cenni presenti o impliciti nel dramma di Synge: le *avances* di Michele a Nora, il lamento della donna che rievoca la sua giovinezza sprecata e, alla fine, la grande scena con Giramondo. Verosimilmente queste aggiunte furono richieste dal musicista che aveva bisogno di momenti lirici compatibili con le forme melodrammatiche e, nel duetto finale, di sviluppare una *climax* liberatoria: la vocalità del compositore vicentino è smagliante in questa partitura, soprattutto nei ruoli di Nora e di Giramondo.

Abilissimo strumentatore, Pedrollo propone atmosfere cupe nella raffigurazione della veglia funebre: il preludio è un magistrale studio di sonorità, non immemore dell'armonia e della timbrica francesi, con fasce sonore da cui emergono le linee di strumenti solisti. Tutta la partitura è preziosamente strumentata e l'autore crea suggestivi effetti timbrici, ad esempio il fruscio del vento o gli arpeggi vuoti del contrabbasso quando Giramondo finge di dormire, o la lucente scivolata dell'orchestra che accompagna la caduta degli scellini versati da Nora sul tavolo. Rispetto a *Juana* l'armonia è più raffinata, più moderna, più "cosmopolita", attenta alle esperienze della scuola francese, così come il «sistema tematico» è più maturo e pervasivo in quanto i motivi caratteristici sono sviluppati ed elaborati non solo come segnali drammatici e simboli dei personaggi ma come costitutivi del discorso musicale: un rude motivo cromatico legato alla figura di Dan Burke risuona già prima che si apra il velario e percorre la partitura fino alla pagina finale conferendole una forte coerenza; ricorrono altri motivi, di carattere eminentemente ritmico, mentre i più fervidi temi melodici identificano Nora e Giramondo. Il punto culminante dell'opera è il finale duetto di libertà, ma il momento lirico è il racconto di Nora che lamenta la sua infelice vita (*Quante ore perdute*): una pagina di sapore pucciniano con armonie prevalentemente diatoniche e mosse in triadi parallele, in cui il canto assorto della donna è incrociato e poi concluso dal prosaico commento di Michele che conta i mucchietti di scellini e le banconote sul tavolo. Con una splendida invenzione espressiva, il lamento di Nora risuonerà dopo il ripudio: appena prima che la sposa spalanchi con decisione la porta della sua prigione e prima che Giramondo la chiami a rinascere a nuova vita, l'orchestra e un violino solista replicano la pagina, creando un interludio di straordinaria forza emotiva che circonfonde di mestizia Nora la quale, immobile, nasconde il volto fra le mani e vince in silenzio il pianto.

La ricezione dell'opera

La veglia fu recensita favorevolmente sul «Corriere della Sera»[92] e anche una rivista di Casa Ricordi diede conto delle serate del 2 e 10 gennaio: tra i quattro atti unici – si legge – quello che «produsse una miglior impressione fu *La veglia* di Pedrollo, per la maggior solidità di costruzione musicale accoppiata a nobiltà di idee e ad una perfetta perizia sul modo di trattar gli impasti orchestrali, perizia tanto più notevole, data la scarsità degli elementi strumentali, di cui il Pedrollo disponesse»[93]. La più dettagliata ricognizione apparve l'anno seguente negli *Annali del teatro italiano*:

> Il Pedrollo, autore già di una *Terra promessa* (1908) e di *Juana* (1914), si è cimentato in ben più vasto arringo [...]. In questa *Veglia* si dimostra forte compositore, saldamente preparato: appunto sotto l'a-

[92] *Le tre opere della 'Lyrica Nova' al teatro Filodrammatici*, «Corriere della Sera», 3 gennaio 1920. Le composizioni meglio accolte dal pubblico furono *Le baruffe chiozzotte* e *La veglia* (Pedrollo ebbe quattro chiamate). Nel libretto di Linati il recensore lesse una felice fusione di «tratti di lirismo acuto e di schietto realismo» ma denunciò «qualche tinta granguignolesca», difetto compensato dalla vivacità dei dialoghi e dal «pittoresco d'un ambiente rusticano evocato con sobrietà ed efficacia». Pedrollo «si rivela un talento di compositore forte, chiaro e succoso. Nessuna delle risorse, che alla sua ispirazione offriva il libretto, è stata da lui trascurata, sicchè nella musica di *Veglia* l'elemento drammatico e l'elemento puramente sentimentale, i movimenti delle passioni dei personaggi e le suggestioni meno precise ma non meno profonde che vengono dalle stagioni e dai luoghi si trovano riprodotti con un'evidenza e con una intensità mirabili». Il critico credeva di riconoscere nel metodo compositivo di Pedrollo la tendenza ad avvalersi «assai spesso delle formule di tecnica altrui», applicate peraltro «con un'intesa così felice e sicura dei loro valori speciali che l'assenza di novità dei materiali primi quasi non vien sentita, nell'impressione di potenza e di nobiltà derivante dal risultato complessivo». La sagra delle genericità continuava con un accenno a questioni tecniche e una perorazione finale: «Vi è poi anche questo di buono nella maniera del Pedrollo, che gli apporti stranieri, debussiani per certe armonie, straussiani per certe melodie, sono stati vagliati e in buona parte trasformati dall'anima del compositore prettamente italiana, sicché ciò che v'era in essi di prezioso e di ricercato, o di violento e di volgare, è stato ricondotto nei limiti più stretti del buon senso e del buon gusto. Se dunque, come ha dimostrato il successo di ieri sera, la musica della *Veglia* è d'un effetto sicuro, questo effetto è dovuto a meriti reali, che estendendosi oltre il campo immediato dei modi della fattura, rivelano la purezza delle fonti profonde dalle quali l'autore ha tratto il meglio della sua ispirazione». Le osservazioni sulla scarsa originalità della partitura furono riprese da UGO D'ALBERTIS, *New Opera Tryptich Entertains Milan*, «Musical America», 31 gennaio 1920.

[93] *Lirica Nova ai Filodrammatici*, «Musica d'oggi», anno II, gennaio 1920. La penna del recensore era avvelenata nei confronti di una proposta teatrale sorta fuori dall'ambito di Casa Ricordi e rilevò che il pubblico non era numeroso per colpa del prezzo ingiustificatamente alto dei biglietti. Le opere che condivisero con *La veglia* l'onore della prima esecuzione furono maltrattate e (a parte le lodi alla Baldisseri) si osservò che si sarebbero dovuti scritturare «esecutori più esperti e accreditati» «giacché, bisogna pur dirlo, i lavori sin qui offerti al pubblico non posseggono attrattive tali da valere, per essi soli, di irresistibile richiamo». I giudizi di «Musica d'oggi» furono ripresi in Francia da «Le Ménestrel», LXXXII/9 (27 febbraio 1920). L'atto unico di Pedrollo e *Le baruffe chiozzotte* furono invece lodati su «Musical America» il 21 febbraio 1920: «meritano entrambi di essere conosciuti e apprezzati sui palcoscenici di tutti i paesi che amano la musica».

spetto della tecnica ha dimostrato, anche in questo breve lavoro, di sapersi valere di una piccola orchestra, per trarre effetti che solo mediante la grande polifonia sembra possibile raggiungere. Anche il suo stile musicale, sebbene qua e là risenta di influenze esteriori, mostra nell'autore lodevoli pregi di assimilazione. Il linguaggio musicale è assai appropriato al soggetto che è misto di fantastico e di sentimentale: e mentre nella prima parte dell'opera che à del parodistico, la musica balza e si svolge a scatti che ricordano lo Strauss, nella seconda, che cade in pieno romanticismo, la fonte a cui il Pedrollo à attinto è piuttosto da ricercarsi nella moderna scuola francese: entrambi i modelli però passano attraverso al personale temperamento del compositore mediante una assimilazione che lascia intatta la sostanza assai robusta e la riveste di eleganze signorili di forma[94].

9. *L'uomo che ride* (1920)

Circostanze della creazione

Le scelte letterarie di Pedrollo non sono certo lineari: il dramma storico di *Juana* e il realismo prosaico di *La veglia* convivono col suo primo accostamento al grande romanzo ottocentesco: *L'uomo che ride*, «dramma lirico in tre atti e quattro quadri» tratto da Victor Hugo e ridotto per le scene da Antonio Lega. La nuova opera andò in scena il 6 marzo 1920 al Costanzi di Roma[95] e fu ripresa in numerosi teatri italiani negli anni seguenti. A quanto riportano due notizie di stampa, la composizione era iniziata sei anni prima e il primo progetto prevedeva la partecipazione di Luigi Illica alla stesura del testo poetico[96]. Il libretto fu pubblicato da Sonzogno nel 1916, ben quattro anni prima della messa in scena, e con la sola firma di Lega[97]. Lo

[94] *Le opere italiane nuove rappresentate nel 1920*, *Annali del teatro italiano...*, cit., p. 55.

[95] Diretti da Edoardo Vitale, cantarono nei ruoli principali il tenore Rinaldo Grassi (Gwinplaine), il soprano Maria Carena (Dea), il mezzosoprano Elvira Casazza (Giosiana), il baritono Eugenio Giraldoni (Ursus) e il basso Teofilo Dentale (Barkilfedro).

[96] «Per incarico dell'editore Edoardo Sonzogno» Pedrollo sta lavorando alla nuova opera *L'uomo che ride* che sarà rappresentata «entro l'anno prossimo in uno dei principali teatri d'Italia». Si indicavano come autori del libretto Luigi Illica e Antonio Lega, i quali «del romanzo famoso hanno voluto riprodurre i punti più salienti e che potessero venire raccolti in un'azione continuativa» (*L'uomo che ride del maestro Pedrollo*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1914). Nella «Rassegna contemporanea» del 10 luglio 1914 compare una puntuale descrizione della trama sviluppata nel libretto attribuito ancora a Illica e Lega.

[97] Antonio Lega (1884-1938) fu librettista, sceneggiatore cinematografico e direttore di scena, attivo in particolare al teatro Costanzi di Roma e al San Carlo di Napoli. Come autore teatrale realizzò versioni ritmiche italiane di *Oberon* e del *Principe Igor* e scrisse libretti per Amilcare Zanella (*La sulamita*, *Il revisore*), Italo Brancucci (*Fiorella*), Costantino Lombardo (*La Pompadour*) e altri operisti italiani. Poco prima di morire scrisse ancora per Pedrollo la tragedia lirica *La regina di Cirta*.

spartito per canto e piano fu edito da Sonzogno nel 1919 e porta un'affettuosa dedica al commendator Edoardo Chiesa, presidente della società che gestiva il birrificio Poretti e appassionato di melodramma, a quel tempo direttore del Teatro Sociale di Varese in cui Pedrollo aveva avuto modo di operare.

Il libretto

Antonio Lega dovette ridurre a modi e dimensioni teatrali il fluviale romanzo di Hugo, selezionando e adattando. Ne scaturì un libretto di cui diamo qui la sinossi, allo scopo anche di misurare il rapporto con la fonte narrativa e l'ardita scelta del musicista che dopo qualche anno si sarebbe rivolto addirittura a Dostoevskij.

> *Atto I.* L'azione si svolge a Londra nel 1705. Nel cortile dell'Inn Tadcaster un guitto, Ursus, prepara lo spettacolo che sarà allestito sulla Green Box, il suo teatrino ambulante. Ursus è accompagnato da Homo, un lupo addomesticato, dalle zingare Fibi e Vinos e da due giovani che recitano per lui. La giovanissima Dea, «soave cieca dagli occhi luminosi»[98], dialoga amorosamente con Gwinplaine, un venticinquenne sfigurato nel volto, divenuto «orrenda maschera / che ride sempre, mentre il cuore piange»: egli ha la bocca squarciata fino alle orecchie, aperta in un ghigno che sembra una risata perenne, visione che suscita il riso degli spettatori. Gwinplaine dice alla fanciulla che se lei potesse vedere il suo volto proverebbe orrore come avviene ogni volta che gli spettatori ridono della sua deformità, ma Dea gli risponde che è bello: lei non vede con gli occhi, e per lei essere brutto significa fare il male. La folla affluisce per assistere alla recita e fa il suo sorprendente ingresso tra il pubblico la bellissima duchessa Giosiana, venuta a vedere il mostruoso «uomo che ride». I due giovani recitano *Il Caos vinto*, lo spettacolo ideato da Ursus, impersonando «lo Spirito» e «l'Uomo»; quando un fascio di luce illumina «la maschera terribile» di Gwinplaine il pubblico esulta e scoppia in irrefrenabili risate. Terminato lo spettacolo, egli riceve dal *groom* (paggio) di Giosiana una lettera in cui la nobildonna gli dichiara il suo amore («Tu se' orrido, io bella; / tu istrione, io duchessa; / io la prima, tu l'ultimo. / Ti amo, ti accetto, vieni»). Dea racconta poi a Gwinplaine quanto ha saputo da Ursus: quando era neonata, «un divino fanciullo» l'aveva raccolta dal seno della madre morta, riscaldandola in una notte ge-

[98] «Rassegna contemporanea», 10 luglio 1914.

lida e in mezzo a una tempesta di neve; a sua volta Gwinplaine proclama che la fanciulla è stata la sua «divina salvatrice» perché lo ha accolto con affetto. Dea «lo recinge con le braccia ignude» in un casto duetto d'amore. Compare improvvisamente un ufficiale di polizia («il Wapentake») accompagnato dal «giustiziere Quorum» e posa sulla spalla di Gwinplaine la sua mazza ferrata per intimargli di seguirlo. Ursus fa in modo che Dea non si accorga dell'accaduto e segue a distanza il corteo che si dirige – con sua disperazione – verso la prigione di Southwark. Tornato alla sua baracca, Ursus viene raggiunto da Barkilfedro (un cortigiano di Giosiana) e dal capo delle guardie che gli intima di lasciare l'Inghilterra prima dell'alba. Barkilfedro getta nello sgomento Ursus e Dea annunciando solennemente che «Gwinplaine è morto».

Atto II. Primo quadro. La scena rappresenta un salone del palazzo Clancharlie, in cui si trova Gwinplaine portatovi dal corteo che prima l'aveva condotto alla prigione. È vestito «in ricco abito gentilizio» e Barkilfedro gli rivela la sua vera identità e la sua storia: dopo quindici anni è stata ritrovata sulla spiaggia una borraccia contenente una pergamena nella quale si legge che egli è il figlio di Linneus Clanchalie, «pari del Regno e de la Gran Bretagna», rapito e sfigurato dal fiammingo Hardquanonne per volontà del re Giacomo II, abbandonato poi da una banda di *comprachicos* che cercavano di allontanarsi dalla costa inglese e, sul punto di naufragare, lanciarono in mare, chiuso in bottiglia, il foglio su cui avevano vergato la loro confessione. Ora che la sua nobile origine è stata riconosciuta egli è divenuto erede del titolo e delle proprietà del padre, sarà Pari d'Inghilterra e quel giorno entrerà nella Camera dei Lord. Informato che dovrà sposare «una figlia di Re», Gwinplaine, che non vuole perdere Dea, è risoluto a non accettare la dignità ma mentre cerca di lasciare la sala è abbagliato dalla visione della duchessa Giosiana dormiente, avvolta in una veste talmente sottile «da farla sembrare ignuda». Giosiana si stupisce di vederlo «in tenuta gentilizia»; lo desidera, così «divinamente mostruoso», per sottrarsi alla noia che la divora; lo provoca con malizia («M'hai spiata / mentre stavo per mettermi nel bagno?...») e lo stringe a sé: «Taci, e avvinghiati al mio seno. / Discenda il trono e salga la capanna / al grande abbraccio!». La duchessa prova piacere nell'abiezione («Io colgo avidamente / al tuo contatto il fior de l'ignominia, / e tu, godendo, insultami!»). Ebbra di desiderio, lo trascina verso il divano (la didascalia recita che «la veste si dischiude, le chiome hanno fremiti di criniera»), ma un suono di campanello avverte che la regina la sta chiamando. Una parete si apre e una ruota girevole mostra al suo interno due plichi: Giosiana viene a sapere che Gwinplaine è il legittimo figlio di Lord

Clancharlie e che è destinato a essere suo marito. Improvvisamente mutando d'umore, lo insulta chiamandolo «goffo fantoccio» e deride il suo «ghigno atroce»: ora che è il suo sposo legittimo egli non può «indugiare qui al posto de l'amante», e Giosiana lo caccia gridandogli il suo odio: «non sarò mai tua!». A Barkilfedro che con modi untuosi cercava di rassicurarlo sull'amore della duchessa Gwinplaine grida di non voler più vedere quella donna fatale: l'incantesimo è finito. Quando si annuncia l'imminente inizio della tornata alla Camera e l'Usciere dalla Verga Nera chiede a Gwinplaine di seguirlo «per ordine di Sua Maestà» il nuovo Lord Clancharlie è preso da un'entusiastica esaltazione: «O voce mia di Libertà e d'Amore, / risorgi de la tomba, e sali in trono!».

Atto II. Secondo quadro. Milord Fermain Clancharlie viene introdotto nella camera dei Lord. I Pari d'Inghilterra commentano la novità, deplorando che un istrione sia elevato alla loro dignità. Gwinplaine prende la parola iniziando un appassionato discorso, più volte interrotto dai loro commenti: esordisce presentandosi come «la Miseria», come colui che dall'Abisso del dolore è risalito «agitando li stracci del Popolo / come un sacro vessillo»; racconta di come, fanciullo, salvò da morte Dea e come fu allevato da Ursus. La commozione contrae il suo volto in una smorfia mostruosamente ridicola e i Pari scoppiano a ridere. Invano «l'uomo che ride» fa appello alla loro umanità. In una perorazione che assume toni profetici proclama di essere ancora il derelitto Gwinplaine, colpito dalla sventura, umiliato e degradato dalla volontà celeste affinché apprendesse «tutto l'orror del mondo» per poter «compire la grande missione» di mostrare ai potenti, attraverso la sua «bocca sanguigna», il dolore dei poveri e degli sciagurati, «per dire l'infinito balbettio, / e 'l pianto de la turba agonizzante, / e implorare pietà!». Dalla miseria del popolo – ammonisce – si sta sviluppando una fiamma minacciosa e i Pari dovrebbero meditare su questo. Alle sue parole i Lord insorgono scandalizzati, indignati e irridenti, lo insultano e lo sbeffeggiano. Solo a questo punto egli racconta la ragione di quel suo volto «ove il sorriso è un insulto»: «fui mutilato / per ordine di Jacopo secondo!». Con toni da tribuno e da profeta si erge davanti ai Lord: egli ride della loro potenza, «delle corone e dei fasti nefandi»[99]. La sua «invettiva suprema» è accolta da «uno scroscio di invettive irose e gioconde». Alcuni Pari gli gettano addosso monetine e dopo che la seduta è stata sciolta dal Lord

[99] «Rido del trono, de le stolte leggi, / de l'infinita umana vanità! / Questo mio riso è la maschera irata / de la Desolazione: / la smorfia che minaccia, / il pianto che sul vostro folgorìo / versa stille di sangue; / l'odio e il lamento! È il riso de la Morte!».

> Cancelliere i membri della Camera escono tumultuosamente lasciando solo «l'uomo che ride», il quale dichiara che davanti a sé ha solo «un orizzonte di dolore». Uscito «da questo sogno mostruoso» ritornerà alla vita di istrione accanto a Ursus; come unica speranza di salvezza avrà Dea che egli invoca dichiarandosi redento.
> *Atto III.* L'azione si svolge di notte sul ponte di un'orca biscaglina attraccata a una banchina del Tamigi e poi in navigazione. Obbedendo all'intimazione ricevuta Ursus e Dea si apprestano a salpare. Gwinplaine arriva non veduto e assiste a una scena patetica: Dea è malata, prossima alla morte, e nel delirio della consunzione intona le frasi del *Caos vinto*. Egli si inginocchia al suo fianco, canta assieme a lei e si fa riconoscere. L'estremo dialogo d'amore avviene mentre la nave entra in mare. Dea spira tra le braccia di Gwinplaine il quale proclama di voler raggiungerla. Votato alla morte, attraversa il ponte fino a lasciarsi cadere fuori bordo e inghiottire dalle onde.

Alla notizia del successo del dramma una rivista musicale newyorkese esibì una scandalizzata sorpresa. Dopo aver rammentato ai lettori che «da qualche anno» gli italiani hanno reso buona accoglienza a libretti d'opera basati su romanzi o drammi relativamente recenti (spesso «bizzarre aberrazioni» rispetto al modello) riferì che su numerosi periodici musicali si legge che Pedrollo ha composto un'opera basata sull'*Uomo che ride* e ha ottenuto dal pubblico romano venti chiamate.

> Come ha fatto il librettista a costringersi a volgere in un libretto questo straordinario romanzo? Ursus vi compare? Che ne è di Barkilphedro e del Wapentake? L'orrendamente sfigurato Gwinplaine fa la sua allocuzione alla Camera dei Lord? Si vede Hardquanonne nella stanza della tortura schiacciato a morte dai pesi sul suo petto? E chi è l'eroina, la duchessa Josiane o Dea? C'è l'episodio del combattimento di pugilato tra Helmsgail e Phelem-ghe-Madone? Ci piacerebbe leggere il libretto di questo ingenuo o geniale italiano[100].

Il notista aveva colto nel segno: era un'impresa impossibile condensare in un libretto per musica lo smisurato materiale del romanzo e quindi Lega si costrinse a una riduzione che conservò i tratti essenziali della *fabula* e la distribuì nei tre atti con buon effetto teatrale ma non fu immune da critiche[101]. L'infanzia di Gwinplaine e di Dea

[100] «The New Music Review and Church Music Review», 223 (giugno 1920).
[101] «Il libretto è opera di Antonio Lega; il quale deve avere fatto certo una fatica da Ercole a cavar fuori un libretto d'opera da quell'enorme centone victorhughiano che è *L'hom-*

fu riassunta in poche parole in un dialogo; fu eliminata la lunga digressione sui *comprachicos*, furono tagliati scene, episodi, particolari essenziali per la caratterizzazione di Josiane e Barkilphedro. Confidando troppo nella conoscenza del romanzo da parte dei lettori italiani, Lega operò suture e seminò allusioni non facilmente comprensibili: le didascalie e i dialoghi citano alla lettera, senza spiegazioni, dettagli d'ambiente, termini tecnici (il *Wapentake*, il *groom*) e gesti rituali su cui Hugo s'era diffuso[102]. La condensazione della vicenda causa ellissi che rendono oscura la dinamica dell'azione: alla fine del primo atto il protagonista è portato in prigione ma all'inizio dell'atto seguente si è sorpresi al vederlo in abito nobiliare poiché è stata tagliata la lunga scena di Hardquanonne torturato nei sotterranei del carcere che prima di spirare riconosce in Gwinplaine, portato al suo cospetto, il bambino che aveva mutilato. Furono quindi condensati in poche parole, sempre nel secondo atto, i modi e i motivi per cui il protagonista era stato sfigurato e fu riservato solo un cenno alla commissione del crimine da parte di Giacomo II Stuart. Il librettista eliminò le parti didascaliche e i numerosi riferimenti alla storia dell'Inghilterra tra la Restaurazione e gli anni successivi alla Rivoluzione Gloriosa che depose l'ultimo Stuart. Anche la polemica politica e sociale di Hugo venne attenuata e trovò spazio solo nell'allocuzione di Gwinplaine alla Camera. Viceversa il libretto privilegiò situazioni teatrali d'effetto e grandi scene di massa e diede spazio a momenti contemplativi in grado di fornire al musicista l'occasione per recuperare in filigrana forme musicali chiuse. La scelta di includere nel dramma la rappresentazione del *Caos vinto* permette un moderno esperimento di «teatro nel teatro» e l'episodio in cui Dea morente canta una frase dalla *pièce* di Ursus non solo giustifica la scelta di inscenare nel primo atto la recita ma offre un dettaglio commovente: la ripetizione del motivo nel momento dell'agonia di Dea avrà l'effetto struggente della citazione di *Mi chiamano Mimì* nel finale della *Bohème*. Alla penna di Lega va attribuita anche la lunga scena del

me qui rit. Perché, certo, vi sono in quel libro pagine letterarie di meravigliosa potenza: ma il suo valore si basa specialmente sul concetto filosofico e simbolico che lo inspira, e di cui necessariamente nel libretto non è rimasta traccia. Ond'è che non si può dir certo che l'opera del librettista, se merita l'ammirazione, meriti anche il trionfo. Figuratevi che il primo atto è questo. Siamo verso sera, e si prepara il teatro per la rappresentazione; poi ha luogo la rappresentazione; poi la rappresentazione finisce; poi ... passa tutta la notte, e vien l'alba e viene il sole; i personaggi fanno colazione, e dopo aver cantati svariati duetti e terzetti trovano anche il modo di farsi condur via dalle guardie... Via, per un atto solo... è un po' troppo!» («Rivista d'Italia», XXIII/1, 1920, pp. 363-364).

[102] Pochi avrebbero riconosciuto, nel coro di sghignazzi e improperi rivolti a Gwinplaine dai Lord, l'insulto ricevuto a suo tempo da Shakespeare («Histrio Mima») per di più trascritto erroneamente da Lega come «Histeo Mima».

ripudio di Giosiana, scena che Hugo aveva riassunto in poche battute («Non avete il diritto di essere qui. Questo è il posto del mio amante»).

Scelte drammaturgiche e musicali

Anche *L'uomo che ride* manifesta la cifra stilistica di Pedrollo nel fluente declamato lirico, nelle armonie tormentate cromaticamente vicine a modelli straussiani che convivono con sintagmi parsifaliani o debussiani[103] e soprattutto nelle pagine corali in cui prevale la disintegrazione dell'*ensemble* in brevi accenti embricati l'uno sull'altro, a volte con risate veristiche (vezzo frequente in molte delle sue partiture). Sono esempio di questo procedimento le reazioni degli spettatori alla visione del *Caos vinto* e, nell'atto centrale, la grottesca gazzarra dei Lord. Il compositore introduce alcuni episodi in stile popolare, ritmicamente balzante e sostenuto da ostinati, con melodie semplici e simmetriche (la raffigurazione della fiera nel primo atto, la «Sinfonia gregoriana» strimpellata per accogliere gli spettatori del *Caos vinto*), e all'occorrenza andamenti solenni come nella transizione al secondo quadro del secondo atto con squilli di trombe in scena e successioni di triadi maggiori parallele. L'orchestra adotta spesso movenze angolose e animatissime contrastanti col lirismo degli episodi in cui dialogano Dea e Gwinplaine: anche in questo libretto il *continuum* dell'azione individua episodi lirici riconducibili alla tradizionale struttura dei numeri chiusi ma disciolti nel flusso drammatico-musicale.

Il «sistema tematico» progredisce sul piano della pervasività dei motivi che ora si moltiplicano (più temi sono associati a un personaggio) e ricorrono nella partitura sviluppati, trasposti e variati: un tema raffigura all'inizio Ursus, due motivi pieni di slancio dipingono Dea e Gwinplaine, un altro designa Giosiana. Come di consueto queste emergenze melodiche riguardano più l'orchestra che le voci e possono alludere a personaggi evocati *in absentia* o valere come perni costruttivi di pagine orchestrali (il preludio al terzo atto, dominato dal "motivo di Dea"). Pedrollo mira a connettere più episodi con materiali musicali ripetuti a distanza, ad esempio nel primo quadro del secondo atto; la conclusione, in *Andante doloroso*, accompagna i passi di Gwinplane verso l'abisso marino ripetendo in dissolvenza il "motivo di Dea" che era risuonato più volte nell'ultimo atto.

[103] Notevolissimo nel terzo atto un collegamento di triadi minori sull'arco Do# - Sol - Fa# - La.

La ricezione dell'opera

Anche se *L'uomo che ride* fu accolto favorevolmente[104] le recensioni dovettero deludere l'autore perché la sua nuova opera non fu riconosciuta come l'atteso capolavoro in grado di mutare il destino della moderna opera italiana:

> la critica lamenta che non vi si intraveda neppure uno spiraglio di luce nuova. [...] E sta agli autori, sta agli operisti, di ricercare le nuove vie per le quali dovrà mettersi la loro arte, se non vorrà arrestarsi e smarrirsi del tutto. Pare, però, che [...] pensino che anche *il sole dell'avvenire* dell'opera italiana sia forse, come quell'altro, una nobile e generosa utopia. [...] [*Nonostante i difetti del libretto*] la musica è generalmente – e giustamente – piaciuta. È un'opera d'arte condotta con grande nobiltà – se non freschezza e abbondanza – d'inspirazione, con dignità costante di fattura e con magnifica perizia di ogni segreto dell'orchestra. E bisogna anche dire che, in fatto di tecnica, il Pedrollo ha una certa sua propria originalità che lo distingue efficacemente dalla maggior parte dei maestri vecchi e nuovi. Egli adopera l'orchestra con una ricchezza e una varietà di espedienti che fa pensare a Wagner e a Strauss; ma in coscienza, non si può affermare che imiti né l'uno né l'altro. Con tutto ciò, ahimè! Non possiamo dire ancora di avere con quest'opera del maestro Pedrollo quel "capolavoro lirico" che attendiamo invano in Italia da un quarto di secolo...[105]

Simile fu anche il giudizio della rivista pubblicata da Ricordi: parlò di «buonissime accoglienze» da parte del pubblico, apprezzò la prova di cantanti e orchestra e la bellissima messa in scena, enumerò le chiamate sul proscenio e lodò l'abilità del librettista, ma avanzò riserve sulla partitura, giudicata priva di tratti geniali e originali[106]. Seguiva una breve rassegna stampa[107]. Secondo «La Tribuna» «la partitura del Pedrollo per i tre quarti almeno avrebbe potuto essere

[104] Il «Corriere della Sera» del 7 marzo 1920 parlò di un successo trionfale ed enumerò gli applausi a scena aperta e le chiamate a fine atto. «L'azione, desunta dal capolavoro victorhughiano, è varia, interessante e originale»; «la musica, che ha impronta melodica prettamente italiana e che delinea con buona tecnica le situazioni drammatiche e i caratteri dei personaggi, è stata giudicata ottima».

[105] «Rivista d'Italia», XXIII/1, 1920, pp. 106 e 363-364.

[106] «Il maestro Pedrollo ha confermato con questo lavoro le sue solide qualità di musicista: ma s'è avuta l'impressione che al suo lavoro manchino salienti qualità geniali e originali, nonostante possegga pagine di fascino sicuro e di forza, come i duetti del primo e terzo atto, la preghiera di Gwynplaine, il racconto di Barkilfredo ecc.» («Musica d'oggi», II/3, marzo 1920, pp. 79 e sgg.).

[107] Anche gli *Annali del teatro italiano*, vol. 1. 1901-1920, pp. 56 e sgg., proposero una sintesi delle recensioni.

scritta ai tempi dell'*Andrea Chénier*, vale a dire oltre venti anni fa»[108]. Per «L'Idea Nazionale» Pedrollo era «un musicista robusto» «non traviato da smarrimenti e non esibitore di mode», ma «la sua espressione di artista attende l'accento rivelatore. Questa sua crisi non è particolare a lui, gli è attorno, dominatrice e turbatrice, su tutto il teatro d'opera contemporaneo. *L'uomo che ride* è anzi un tentativo interessante di uscire con sane intenzioni e imboccando una buona strada, da questa affaticante ricerca». «Il Giornale d'Italia» segnalò «quella inconsapevole affinità che quest'opera ha mostrato di avere con modi e tendenze pucciniane e straussiane» da cui in futuro «il giovane e pur robusto musicista» si sarebbe certamente sciolto. Il giudizio era mitigato dallo speranzoso finale: «Arrigo Pedrollo è un'energia – ed energia di vigore e di poesia, un temperamento, una forza viva cui il teatro volge con speranza l'occhio ansioso».

Dopo il debutto romano *L'uomo che ride* fu proposto in molti teatri italiani. Pedrollo lo diresse in settembre al Teatro Sociale di Varese; l'anno seguente passò con pari successo al Carcano di Milano[109]; il 16 settembre 1922 fu dato all'Eretenio di Vicenza dall'impresario Enrico Barbacini con le scene già utilizzate per la prima al Costanzi ed ebbe cinque repliche[110]; nel 1923 andò in scena a Pado-

[108] «*L'uomo che ride* – fatto un severo bilancio di ciò che esso reca di buono e di impuro – apparisce un lavoro notevole, ma pur sempre di decadenza. Manca alla musica del Pedrollo la giovinezza: non manca però la foga oratoria alla quale il pubblico volentieri soggiace. Il melodrammista non fa mai il passo troppo lungo, né tenta di passare d'un balzo i fossati: egli gira intorno all'ostacolo con prudenza, ben considerando che a rompersi l'osso del collo c'è sempre tempo. Questa sua cautela lo induce ad un uso oltremodo parco degli ingredienti armonici moderni e lo dissuade da qualsiasi tentativo di opposizione o sovrapposizione di ritmi sferzanti. È vero che noi siamo ingombri del ricordo immediato di *Petruska* in cui (guardate un po' la ferocia del caso) si trova appunto un teatro da fiera come nel primo atto dell'*Uomo che ride*. Ma è altresì vero che la partitura del Pedrollo per i tre quarti almeno avrebbe potuto essere scritta ai tempi dell'*Andrea Chénier*, vale a dire oltre venti anni fa. Resta da congratularsi con il compositore per il suo specifico talento di operista, che gli consente di raggiungere buoni risultati con mezzi piuttosto modesti. Egli è un valoroso animatore di folle, e quando la scena ferve di vita, il suo estro musicale si ravviva; la strumentazione della nuova opera è solida, senza ricercatezze, scorrevole e convincente; le voci sono trattate con perizia, sicché non mai è imposto ai cantanti un còmpito gravoso e inutile».

[109] *L'uomo che ride di Pedrollo a Varese*, «Corriere della Sera», 26 settembre 1920; «Musica d'oggi», novembre 1921.

[110] La direzione era dello stesso Pedrollo; nelle parti principali cantarono Giuseppe Redaelli, Angela d'Urbino, Bianca Serena e Mariano Stabile. All'allestimento partecipò come maestro sostituto il vicentino Gaetano Poloni, mentre Romeo Bartoli diresse il coro. Nell'occasione uscì il numero unico «Vicenza Lirica», quattro pagine dedicate alla presentazione dell'evento (a firma Ismaele Mario Carrera), del libretto (a firma Rang), della musica, delle scene dei pittori Bertini e Pressi, delle macchine di Rinaldo Ansaldo e degli interpreti (tutti corredati di foto: quelle del compositore e del librettista campeggiavano in prima pagina). Nell'articolo di apertura si ricordava quanto gli amici di Pedrollo fossero stati in ansia nell'imminenza del debutto romano poiché pareva che «il pubblico maldisposto per tradizione ad accettare un'opera nuova, pervertito dall'iniziativa commerciale di editori ed autori senza coscienza e senza dignità, i critici armati fino ai denti per colpire a morte il temerario

va e nell'aprile 1924 al Malibran di Venezia[111]; in ottobre passò al Dal Verme di Milano[112] e negli anni seguenti andò in scena a Genova, a Bologna, Mantova, Ravenna e Piacenza[113], prima di varcare i confini italiani per riscuotere successi in Germania. Queste riprese fecero nascere altri commenti sull'opera. La più dettagliata recensione fu quella di Gaetano Cesari apparsa sul «Corriere della Sera» il 21 ottobre 1921, in occasione della rappresentazione al Carcano[114].

Cesari avanzava riserve sostanziali sul libretto: concedeva che Lega aveva saputo ben condensare la materia originale «senza sacrificio della chiarezza» e «salvando la logica dell'azione, l'evidenza dell'idea poetica e della sostanza politico-sociale» del romanzo; egli aveva risolto «abbastanza bene i problemi di tecnica melodrammatica imposti dalle esigenze della scena lirica, resi particolarmente difficili dalla vastità del romanzo originale». Ma il significato più profondo di Hugo «sbollisce nel verso e si rimpicciolisce sulla scena», e in compenso il librettista amplificò i difetti «della maniera, della trama, delle figure» del romanzo, come l'artificiosa «antitesi del fisico e del morale», «la bellezza morale del saltimbanco difforme» e la turpe passione di Giosiana per il mostro. Anche la figura di Dea sbiadisce, dato che è assente nel secondo atto e nel terzo riappare «soltanto per farci ascoltare un interminabile saluto alla vita». Cesari sottolineava poi l'«esperta mano di tecnico» di Pedrollo e la potenza di momenti quali il «canto di redenzione» di Gwinplaine nella Sala dei Pari, ma rivolgeva al compositore un appunto: in quella scena egli si era «soverchiamente abbandonato ai suggerimenti della musa straussiana in genere, e ad una evidentissima reminiscenza del *Don Giovanni* in

che osava affacciarsi, giovane e quasi sconosciuto, alle scene del primo teatro d'Europa» avessero decretato in anticipo l'insuccesso de *L'uomo che ride.* La sera del 6 marzo invece «i telegrammi da Roma ci annunciavano un successo trionfale: una ventina di chiamate allo Autore. Arrigo Pedrollo aveva dunque vinto la sua battaglia. "Il successo dell'*Uomo che ride* – dicevano le cronache romane – non ha precedenti da molti lustri a questa parte" [...]. Pochi, dopo i due o tre nostri grandissimi – confidava un musicista romano ad un redattore del *Corriere d'Italia* – sanno impostare un'opera e svolgerla come fa oggi il Pedrollo». Quanto alla biografia del compositore vicentino si sottolineavano la sua precocità (suonava il piano a tre anni e mezzo, a cinque conosceva i classici, da Bach a Wagner), il suo giovanile «andar ramingo per tutta l'Europa in cerca di pane», la vastissima impareggiabile cultura musicale. Egli tuttavia si era sottratto «all'influenza dei classici stranieri» e per questo motivo «divenne quello che oggi è, e rimarrà nella storia del Teatro contemporaneo: il maggiore esponente del genio nazionale italiano»: la sua è una «musica italiana di un musicista italianissimo».

[111] «Corriere della Sera», 23 febbraio 1923; «Musica e Scena», I/4 (aprile 1924).

[112] «Corriere della Sera», 22 ottobre 1924. Nell'occasione il soprano Angela d'Urbino Poloni (sposa del compositore Gaetano Poloni) sostituì all'ultimo momento la cantante designata a interpretare Dea.

[113] Cfr. PASQUALI, *Arrigo Pedrollo...*, cit., p. 28.

[114] *Corriere Teatrale. Carcano. L'uomo che ride di Arrigo Pedrollo*, «Corriere della Sera», 21 ottobre 1921.

ispecie». Conservatorismo prudente, eclettismo e dislivelli di linguaggio caratterizzavano la sua prova, nel bene e nel male: «Nelle altre parti dell'opera, Pedrollo resta un musicista forbito che non smarrisce mai il senso della linea, che bada alla bontà dell'impasto orchestrale ed evita di impaniarsi nelle combinazioni audaci dei modernisti. Egli varia colore col mutare dei quadri, e quindi dimostra un senso non comune del caratteristico ambientale. In questa ricerca, anzi, Pedrollo corre talvolta il rischio di mutar tavolozza e con essa lo stile». Un esempio di questo eclettismo è la musica "popolare" della fiera nel primo atto, troppo diversa dalla sua cifra consueta. «Le oscillazioni del suo stile sono sempre sensibili, come è anche sensibile una costante intenzionalità di conservarsi chiaro, efficace, elevato. E ciò gli cattiva le simpatie dei musicisti onesti, detestanti orpello e trucchi, e gli fa fino ad un certo punto perdonare le disuguaglianze delle varie e diverse fonti cui ha attinto senza farne troppo mistero».

L'uomo che ride fu oggetto di interesse critico ancora nel 1924, in occasione della ripresa al Dal Verme. «La Giustizia» elogiò la potenza drammatica dell'orchestra e la «sapiente trattazione reciproca di canto ed orchestra», rilevando l'originalità di Pedrollo che non ha nulla a che vedere con Puccini, Zandonai, Pizzetti o Respighi. «Musica e Scena» vi dedicò numerose pagine con un'ampia selezione di giudizi apparsi sulla stampa[115]: la rassegna riporta reazioni entusiastiche quanto generiche[116], ma spicca per contrasto la recensione scritta già nel 1920 da Giacomo Orefice[117] dopo la rappresentazione dell'opera al Teatro Sociale di Varese.

A giudizio di Orefice la musica di Pedrollo non era riuscita a rendere con pari rilievo la vita dei personaggi riassunta nell'eccellente libretto. «Essa ha, bensì, il colore generale appropriato a sentimenti umani congeneri, a situazioni drammatiche equivalenti, ma non reca in sé i segni speciali che la contraddistinguano da molte altre a noi note». Per questo motivo Dea gli appariva, a tratti, l'ombra di Adriana Lecouvreur o di Manon e Gwinplaine gli ricordava il don Giovanni di Strauss. Anche il personaggio con maggiore personalità delineato dalla musica di Pedrollo, Giosiana, ha rapporti con le Veneri e le Kundry di Wagner. Orefice deplora che Pedrollo «abbia qui passata

[115] IGOR, *La grande stagione al Dal Verme*, «Musica e Scena», I/10 (ottobre 1924).

[116] Sul «Sole» Pedrollo fu definito enfaticamente da Carlo Frattini uno «fra i giovani nostri maestri più sicuri della loro arte e più animosi a difenderla, in piena promessa di riuscirvi»; egli era «un musicista che segna già un passo potente a cui deve dare pronto e nuovo ritmo ed alito di conquista l'opera nuova che egli va preparandoci».

[117] Giacomo Orefice (1865-1923), originario di Vicenza, era stato allievo di Gaetano Coronaro e alla morte del maestro gli succedette nella cattedra di Composizione al Conservatorio di Milano.

la sua creazione come in un bagno di quella *formula esatonale*, che è divenuta ormai buona a tutto, e che nello stesso Debussy, che per primo ne ha abusato, è finita con l'apparire un luogo comune». Anche nel terzo atto il critico crede di riconoscere «caratteri imprecisi dell'espressione musicale. Dal preludio, che richiama, a tratti, la visione del castello di Cornovaglia, dove Tristano giace morente; o quella della landa desolata dove Manon si aggira sperduta, alla figurazione ritmica del naviglio cullato dalle onde, che ancora una volta ricalca un noto modello pucciniano». Orefice si interessa anche alla tecnica corale e sinfonica del musicista vicentino: «della funzione del coro il Pedrollo tenderebbe a dimostrare una concezione nuova e personale, in questo primo atto, e specialmente nella scena grandiosa del Parlamento nell'atto successivo, trattandolo come moltitudine disordinata di voci, e rinunciando invece ai comuni effetti di polifonia vocale. Ma il substrato di questo elemento corale è pur sempre l'orchestra. E l'orchestra segue, e fa predominare un suo disegno figurativo e melodico, che rientra nel quadro generico della concezione del Pedrollo, mancante, cioè, di precisi e personali contorni». Le lodi che Orefice comunque tributava a Pedrollo non nascondevano un'obiezione di fondo e, in certo qual modo, un sentimento di delusione per una speranza che non si era avverata: la sua nuova opera non aveva il pregio di una concezione schiettamente originale; «che, se l'avesse, *L'uomo che ride* sarebbe il *capolavoro*; il capolavoro che attendiamo da tanto tempo, invano».

10. Dall'*Uomo che ride* a *Maria di Magdala*

Nei primi anni Venti Pedrollo è ricordato sulla stampa per i suoi progetti, la sua attività di direttore e i riconoscimenti istituzionali. Tra il 1921 e il 1924 corse voce che stesse lavorando a *La casa dei fiori* su libretto di Antonio Lega[118]. Assieme a Renzo Bossi e a Giulio Cesare Paribeni il musicista vicentino fu citato tra i membri più illustri di una società musicale, la Camerata Italiana, che promuoveva concerti cameristici, sinfonici e corali[119]. Nel 1921 fu incaricato di curare, alternandosi con Ugo Benvenuti, la preparazione e la direzione artistica degli

[118] «The Music Magazine-Musical Courier», 30 giugno 1921, *Annali del teatro italiano* (1923), «Corriere della Sera», 1 febbraio e 18 dicembre 1924. Nel gennaio 1924 si riferisce che Pedrollo «ha assunto formale impegno» con Casa Sonzogno per *La casa dei fiori*, «originalissimo dramma di Antonio Lega – che svolge in quattro rapidissimi atti una azione ricca di passione e di colore, in ambiente sereno e suggestivo» (IGOR, *Arrigo Pedrollo...*, cit., p. 4). L'opera fu annunciata come novità teatrale dall'*Annuario della stampa italiana* (Roma, Casa editrice del Libro italiano, 1924, p. 570), ma nel 1935 era ancora attesa come il capolavoro che avrebbe rivoluzionato il teatro italiano.

[119] «The Music Magazine», 21 maggio 1921.

spettacoli al teatro Carcano, nel cui cartellone erano stati inseriti *La veglia* e *L'uomo che ride*[120]. In ottobre il Sottosegretariato di Stato per le Belle Arti lo chiamò a far parte della commissione giudicatrice di un concorso e sedette in giuria assieme ad Alfano, Cilea, Alberto Franchetti, Alberto Gasco, Bernardino Molinari e Giacomo Puccini[121]. Nel 1922 il Consiglio direttivo dell'Istituto Musicale Francesco Canneti di Vicenza, allora in grave crisi, indicò al Comune il suo nome come auspicato direttore e, superate le difficoltà legate alle disposizioni dello statuto che prevedevano solo nomine a seguito di concorso, Pedrollo ne assunse la direzione unitamente alle cattedre di Composizione, Canto corale ed Esercitazioni orchestrali[122]: sarebbe rimasto alla guida della scuola vicentina fino al 1963, quando chiese di essere congedato per l'età avanzata e per lo stato di salute. L'8 gennaio 1923 Pedrollo, che era anche un valente pianista, tenne un concerto per la Società del quartetto di Vicenza, in duo col violinista Franco Tufari, proponendo la *Sonata a Kreutzer* di Beethoven e quella in do minore di Grieg[123].

11. *Maria di Magdala* (1924)

Con *Maria di Magdala*, tre atti su libretto di Arturo Rossato, Pedrollo passava dal dramma storico a quello biblico, dal grottesco di Hugo all'esotico orientaleggiante, dall'amore purissimo di Dea a quello sensuale della Maddalena, preponderante sull'afflato religioso che la protagonista mostra nel corso della sua vicenda di redenzione.

Circostanze della creazione

Notizie su una *Maria di Magdala* in elaborazione risalgono agli inizi del 1921 e si ripetono nei due anni seguenti[124]. L'opera è data per terminata a fine novembre 1923[125] e il 1° dicembre «La Stampa»

[120] In settembre Pedrollo diresse *Carmen* e *Il barbiere di Siviglia* («Corriere della Sera», 10 e 24 agosto, 25 e 29 settembre 1921).

[121] «Corriere della Sera», 26 ottobre 1922. Un dispaccio dell'Agenzia Stefani informa che «l'arte trova la ragione precipua della sua attuale esistenza» «nel continuo mutare delle forme» e perciò si era voluto che nella commissione fossero rappresentate anche «le tendenze di giovani musicisti vittoriosamente affermatisi»: Pedrollo era evidentemente tra questi.

[122] Sulle circostanze e modalità della nomina cfr. GIOVANNI MANTESE, *Cent'anni di storia dell'Istituto "F. Canneti"*, in *Istituto Musicale Francesco Canneti...*, cit., pp. 60-62.

[123] CESARE GALLA, *La Società del quartetto: 80 anni di musica a Vicenza*, Vicenza, Neri Pozza, 1990, p. 31.

[124] «Corriere della Sera», 6 gennaio 1921, «La Stampa», 6 aprile 1921, «Corriere della Sera», 14 luglio 1922 e 18 marzo 1923.

[125] *Libretti e opere*, «Corriere della Sera», 27 novembre 1923.

ne presenta in dettaglio la trama; nel giugno seguente se ne annuncia l'imminente rappresentazione al teatro Dal Verme di Milano[126]. Casa Sonzogno cominciò per tempo il *battage* pubblicitario a sostegno del suo operista di punta. Nel primo numero di «Musica e Scena» fu pubblicata in copertina una foto di Pedrollo con un profilo biografico[127] che riassumeva le tappe della sua carriera e inquadrava le sue scelte poetiche in un orizzonte antimodernista: «Arrigo Pedrollo appartiene a quella esigua schiera di Maestri che vollero serbare alla loro musica la purità melodica – senza obbedire alle affannose ricerche cerebrali imposte dai novatori d'oltremonte, e senza i relativi traviamenti che hanno fatto di sovente smarrir la via a molti nostri floridissimi ingegni». Si ricordava la giovanile *Sofonisba*, «opera arditissima in cui spiccavano le nuove tendenze musicali, prima ancora che lo spirito di Debussy e di Strauss aleggiasse in Italia, generando le varie opere di imitazione, infeconde e morture», e ciò induceva l'articolista ad esaltare il presunto conservatorismo del compositore vicentino con una violenza di linguaggio molto in linea coi tempi:

> Pur facendo tesoro della profonda conoscenza di questi novatori, il Pedrollo seppe sottrarsi alla loro fatale influenza, e – dopo il suo primo tentativo – non ascoltò il gracidìo che infaticabilmente sotto il bel cielo d'Italia andavano – come or vanno tuttavia – traendo i rabidi ramarri dagli stagni opachi dell'arte – e seguì il suo canto, rimanendo quello che oggi è: un sincero e serio continuatore della bella tradizione musicale italiana. [...] Arrigo Pedrollo sta preparandosi ora – con nuove e importanti produzioni teatrali – a raggiungere la vetta radiosa conquistata a forza di lavoro fecondo e geniale; poiché tutta la sua vita è stata sempre operosità e fede: moltissimi infatti sono i suoi lavori, tutti degni di nota [...].

Nel contesto si dava conto di *Maria di Magdala*, appena «consegnata alla Casa Sonzogno», «nobilissima opera d'arte e di teatro», e l'articolo si chiudeva enfaticamente: Pedrollo era «l'onesto e forte pioniere dell'arte nostra, la quale è fonte non solo di gloria, ma di ricchezza per l'Italia, ove non si voglia considerare il teatro – quando questo apra i suoi battenti a nobili tentativi di arte – un vano luogo di diletto o di riflesso gastrico, ma una palestra destinata a levare i cuori e le menti verso quelle idealità, che sono il più fulgido segno di civiltà e di progresso nazionale».

Preceduta da un liricissimo riassunto della trama uscito sul «Cor-

[126] «Corriere della Sera», 22 giugno 1924. Assieme a *Maria di Magdala* era in cartellone *L'uomo che ride* (*La stagione autunnale al Dal Verme*, «Corriere della Sera», 13 agosto 1924).

[127] IGOR, *Arrigo Pedrollo*..., cit., pp. 3-4.

riere della Sera», *Maria di Magdala* andò in scena l'11 settembre 1924 al teatro Dal Verme, primo evento di una Stagione Autunnale di Opera e di Ballo promossa da Piero Ostali e organizzata dalla S.A.S.I.T. (Società Anonima per Sovvenzioni Imprese Teatrali), *longa manus* di Casa Sonzogno. L'orchestra era diretta dal maestro Ugo Benvenuti, i cori istruiti dal maestro Romeo Bartoli. Protagonisti principali furono il soprano Ersilde Cervi-Caroli (Maria), il tenore Carmelo Alabiso (Publio) e il baritono Angelo Pilotto (Barabba e Giovanni); il Cieco e Sara furono resi dal basso Vittorio Julio e dal mezzosoprano Rachele Zivin. Alla rappresentazione partecipò anche Ileana Leonidoff, protagonista delle danze orientaleggianti nel primo atto. Le scene erano dipinte da Giovanni Battista Grandi. La prima rappresentazione fu felicissima, con sette chiamate alla fine del primo atto e cinque alla fine degli altri due; anche il compositore e il librettista ebbero il loro trionfo. *Maria di Magdala* andò poi in scena nel 1925 a Piacenza e a Bologna, diretta dall'autore[128], e fu presentata al teatro Verdi di Vicenza il 15 maggio dell'anno seguente con la regia di Arturo Rossato e Ileana Leonidoff ancora come *étoile*[129]. Il libretto fu edito da Sonzogno nel 1924, come pure lo spartito per canto e piano. Nel 1924 «Musica e Scena» pubblicò la riduzione pianistica dell'*Intermezzo* che apre il terzo atto dell'opera; nello stesso anno uscì una pagina orchestrale che Pedrollo estrasse dalla partitura: le *Danze dall'opera Maria di Magdala*.

Il libretto

Autore del testo poetico è il vicentino Arturo Rossato (1882-1942), divenuto fortunato autore teatrale e scrittore dopo una giovinezza tumultuosa che lo aveva visto tranviere a Milano, collaboratore dell'«Avanti!», socialista interventista, redattore del «Popolo d'Italia» di Mussolini per il quale firmava i suoi corsivi con gli pseudonimi "Arros" e "Uno qualunque", volontario combattente, poi convinto sostenitore del fascismo[130].

[128] «Corriere della Sera», 3 febbraio e 13 aprile 1925.

[129] Nei ruoli principali cantarono Ersilde Cervi Caroli (Maria), Giuseppe Radaelli (Publio), Salvatore Persichetti (Barabba) e Claudio Frigerio (Giovanni); il coro era diretto da Giuseppe Caleffa (cfr. PASQUALI, *Arrigo Pedrollo...*, cit., p. 32).

[130] Rossato fu autore di fortunate commedie leggere in veneziano (*Nina, no far la stupida*, 1922, e *La biondina in gondoleta*, 1926) scritte in collaborazione con Gian Capo (Giovanni Capodivacca, anch'egli antico redattore del «Popolo d'Italia»); compose il dramma *Donizetti* (1929) e fu prolifico autore teatrale. I suoi libretti furono musicati tra gli altri da Zandonai (*Giulietta e Romeo*, 1922, *I cavalieri di Ekebù*, 1925, *Giuliano*, 1928, *La farsa amorosa*, 1933), Franco Alfano (*Madonna Imperia*, 1927, *Una partita*, 1933), Felice Lattuada

Il dramma allestito da Rossato racconta un episodio evangelico fantasiosamente arricchito nell'intrigo, in cui si confondono carnalità e misticismo. La Maddalena è combattuta tra la fede in Gesù e l'amore per il legionario romano Publio; nelle prime scene compare anche Barabba, brutale e spavaldo, che contende a Publio i favori della donna. La protagonista non è la peccatrice pentita della tradizione, o almeno non è solo questo: è rappresentata come una biblica *femme fatale*, con precisi ascendenti letterari e drammatici. Una didascalia del libretto la definisce «bellissima e crudele nella gran capellatura bionda come la criniera di una belva».

Per accentuare l'aspetto spirituale della protagonista la partitura subì un significativo ritocco. Nel secondo atto Publio e Maria avevano una scena d'amore cullata dal canto lontano di una carovana, ma la scena fu sostituita da un nuovo episodio che venne inserito in una versione dello spartito che porta lo stesso numero di lastra dell'originale: prima che si oda il canto della carovana Maria racconta a Publio la sua estasi quando aveva ascoltato Gesù «sotto i grandi ulivi».

Facciamo precedere alla ricognizione su ciascuno dei tre atti di Rossato il riassunto che fu proposto sul «Corriere della Sera» alla vigilia della prima milanese[131], curioso *specimen* del gusto e dello stile dell'epoca.

> Il primo atto si svolge in una taverna di Gerusalemme, la domenica delle Palme. Fuori, nel sole passano le turbe che inneggiano al Redentore, mentre nella taverna una piccola folla gode la fosca voluttà di danze lascive che donne discinte ballano aizzate dal desiderio degli uomini accesi dal vino. Si beve, si tumultua, si contendono baci cupidi e contatti impuri. Nell'ebbro clamore domina Barabba che è per uccidere un cieco mormorante dal suo buio l'ora della redenzione, ma in quell'attimo entra, bellissima, Maria di Magdala. La sua anima è già schiusa al miracolo imminente, è già presa nella sua drammatica contesa interiore: resiste all'impeto gagliardo di Barabba che la vuole, ma si dà a Publio che la contende a colpi di coltello al fosco "Cesare da strada", giacché ella cerca ancora chi le distrugga la pena che l'arde e la martorizza. Forsennata, travolta in un bacio folle ella si dà preda a Publio: è ancora la carnale cortigiana che ab-

(*La tempesta*, 1922, *Le preziose ridicole*, 1928, *Don Giovanni*, 1934), Mario Persico (*La bisbetica domata*, 1929), Piero Ostali (*La governatrice*, 1926), Igino Robbiani (*Guido del Popolo*, 1932), Giuseppe Mulé (*Liolà*, 1935), Pick-Mangiagalli (*Notturno romantico*, 1936). Lasciò anche poesie dialettali, romanzi, ricordi di guerra (*L'Elmo di Scipio*, 1919), antologie di scritti polemici (*Pennacchi rossi* – con prefazione di Benito Mussolini, 1916, *Bestemmie sacre*, 1917) e celebrò il capo del fascismo nel suo *Mussolini* (1922).

[131] *Il libretto di "Maria di Magdala"*, «Corriere della Sera», 10 settembre 1924.

batte sul tappeto quella sua testa bionda e selvaggia, ma l'estasi acre è interrotta dalla voce di Dio che dal di fuori giunge trionfale.

Atto primo. L'opera inizia con danze voluttuose nella taverna, cori di uomini accesi dal desiderio e dialoghi tra Barabba e una donna che egli vuole possedere. Entra in scena Maria Maddalena che soccorre il Cieco, il quale ha annunziato Cristo e per questo è stato abbattuto dal ladrone. Il suo ingresso è il primo evento drammatico, segnalato da Rossato con una didascalia piena di poetismi: «Silenzio un attimo. Allora la bellissima donna si move lieve e sicura verso il caduto. Sembra che intorno le sfolgori il sole. Si curva, solleva l'uomo, lo prende per mano». Le parole che essa rivolge al Cieco («A te, fratello! levati e cammina. [...] Va' in pace e in fede») sembrano pronunciate da Cristo stesso, ma improvvisamente l'immagine biblica della donna sfolgorante muta in quella di un'eroina della sensualità decadente: «Il Cieco esce dalla porta grande. La donna allora si volge. È mutata. Non è più dolce. Bellissima, scrollando i capelli biondi fisserà Barabba mutolo e minaccioso, ridendo sottilmente quasi a sfida». Nel dialogo lo rintuzza con femminili arti; esprime un indeterminato tormento interiore ma conclude con una frase ardita, dichiarando di accettare ciò che il destino le concederà: il *ladrone* Barabba e il *Messia* sono posti sullo stesso piano.

BARABBA: Cerchi il Messia? / MARIA: Forse ... Che importa? E forse no. Son bella / e rido e vado dove più mi piace ... / *(con un tormento sincero, a sé stessa)* Fuggo un amore che non mi dà pace / e cerco il nuovo amor che rinnovella... / Cerco... una pena che di sé mi strugga, / una gioia che sia dolce tormento, / una purezza che sia godimento / e mi ritorni l'anima perduta. / *(dominandosi e sorridendo ambigua)* Penso, Barabba / *(risoluta)* / E che m'importa? Sia! / O ladrone o Messia l'ora è venuta... BARABBA *(con un grido)*: Mi piaci! *(violento agli altri)* Via di qua!...

La disponibilità ad accettare indifferentemente l'amore fisico e quello spirituale si amplia fino a comprendere il legionario romano. Concupita da Barabba che la stringe a sé, Maddalena lo avverte che un rivale, un innamorato «che implora invano / l'amor mio tormentoso, [...] qui verrà. Bada. È la prova / che forse smagherà questa mia vita. E poi che i Numi vollero guidarmi / fino qui... così sia! Ladro... Messia... / o colui che m'importa? Uno mi avrà». Publio entra in scena sorprendendo i due stretti nell'abbraccio e Maddalena, divenuta ora l'amante apportatrice di morte della letteratura decadente, ammonisce Barabba sull'alternativa che il duello col romano gli pone: «O

il bacio mio o la morte». La donna contempla il combattimento che avrà come premio il suo corpo come un'Elena di Troia *fin de siècle* davanti al massacro reciproco di assedianti e assediati, belva assetata di sangue come una Salomé: «I due uomini sono uno di fronte all'altro. Avvolta nel sole, bellissima, Maria, guata, ansando». «MARIA *(a sé stessa, con pena)*: È l'ora, è l'ora. Uno di voi distrugga / questa pena che mi arde e mi martora.../ BARABBA *(a Publio)*: Leva la spada... MARIA *(serrando i denti)*: ...e l'anima mi sugga, / quindi, una bocca che di sangue odora». Le ardite scene d'amore con Publio sono descritte enfaticamente tanto nei dialoghi quanto nelle didascalie. Dopo che il romano ha ferito Barabba la donna ride convulsamente, e mentre il ladrone si trascina a fatica verso la porta il vincitore «si volge verso Maria. La guarda un attimo. D'improvviso i due forsennati si avvinghiano in un bacio folle cadendo sul tappeto. Il sole li illumina». Maria e Publio si scambiano frasi frementi: *Ancora, ancora mia... Serrami al petto... Serrami forte. Sei vita e morte... Mordimi alla bocca... Sei bella e t'amo ... Donami la morte!* L'atto si chiude con una sorprendente sovrapposizione di eros e spiritualità: mentre gli amanti sono stretti nell'abbraccio penetra dalla porta aperta il canto dei seguaci di Cristo che accompagnano il Messia entrante in Gerusalemme[132]. Sullo sfondo della preghiera le parole scambiate in frementi sticomitie da Publio e Maria portano ben altri significati: «[MARIA] Non voglio udir. Serrami forte. [PUBLIO] Mia! / [MARIA] Struggimi tutta nei tuoi lunghi baci. / [PUBLIO] Taci! Sei folle! [MARIA] Prendimi! [PUBLIO] Maria!».

Nel secondo atto siamo nella casa di Maria di Magdala. Ella ha seguito il Messia, ne ha ascoltate le parole dette «sotto gli ulivi inginocchiati al sole» e torna risoluta alla sua casa decisa a gettare ogni ricchezza, a volere ogni rinunzia. Ma nella sua casa giunge Publio insaziato delle sue carezze. Maria, intenerita del pianto selvaggio del giovane amante, sta per ridonarsi, ma entra Giovanni, l'apostolo, che ripete le dolci parole del Sermone del monte. Il contrasto è vivo, drammatico e appassionato, non è più a Barabba che Publio può contendere Maddalena, ma a un mite pastore, forte della sua invincibile purità. Maria cade singhiozzando alle parole di Giovanni. In questo istante un urlìo confuso sale dalla strada e scoppia un grido ben distinto: si urla che Gesù è stato condannato a morte. Maria allora balza e si slancia fuori, mescolandosi alla folla incamminata al Calvario. La redenzione della sua anima è compiuta.

[132] «Ave al Signor che viene, / bello, nel novo Sole. / Spargete rose, a piene / mani, spargete viole. // Ave in letizia. I cieli / or non son più lontani. / Spargete a piene mani / rose, virgulti e steli».

Atto secondo. Il poetico riassunto sopra riportato lasciava in ombra alcuni particolari marcatamente sensuali: l'episodio iniziale è una scena colorita in cui risuonano inni che parafrasano il *Cantico dei cantici*: «O sorella mia sposa, o mia diletta, / splendida sei come Jerusalemme, / e terribile come oste schierata / che si apparecchia ad un combattimento». Sara, la schiava di Maria, caccia a sassate il Cieco, lamenta con le sue compagne che Maria sia stata stregata dal Cristo, poi è raggiunta da Publio che chiede ansiosamente notizie della sua amata. «Maria, triste e bella nei capelli sciolti, appare come una visione al legionario che la serra tra le braccia, impetuosamente». Maddalena gli confessa di avere un'anima che «ondeggia come a sera il grano» e che non troverà pace «se non nel novo amor del Nazzareno», ma quando il romano, angosciato dalla gelosia, la interroga su Cristo ella si limita a chiedergli se egli l'ami. I due amanti tornano ad abbracciarsi, cullati da un canto di carovana, e Maria torna all'amore terreno implorando Publio: «Suggi i miei baci ... sono tua...». La versione depurata della scena introduce invece l'elegiaco racconto della predicazione di Cristo (*Sotto i grandi ulivi*) ma si conclude ugualmente in un abbraccio forsennato. La scena è interrotta dall'arrivo dell'apostolo Giovanni che li sorprende nell'abbandono amoroso. Maria è piena di vergogna ma Giovanni la rassicura: Dio «molto perdona a chi ha molto amato». Sentendo che è seguace del Buon Pastore il legionario insulta l'apostolo chiamandolo *pecoraio* e si fa beffe di lui dicendo che ora *la buona pecorella* è preda del lupo, al che Giovanni risponde parafrasando il Discorso della Montagna. Maria grida che lo seguirà per votarsi a Gesù («Non mi lasciare più, dolce fratello, / guidami ai piedi del tuo buon Pastore»), ma questo slancio non le impedirà, dopo che Giovanni è stato cacciato con violenza da Publio, di tornare ad abbracciare teneramente il suo amante. La loro estasi viene ancora interrotta, questa volta dalla voce del Cieco e della folla annuncianti che Cristo è condotto al Calvario. Maria abbandona l'annichilito Publio per correre da Cristo.

Il terzo atto si svolge in una caverna ai piedi del Calvario. È tutto in un atroce duello impetuoso fra Publio e Maria, ormai purificata dal sacrificio del Giusto. La creatura affannata e scarmigliata dall'angoscia e dalla passione ha seguito l'Agnello divino, ha veduto e ha pianto. Ma mentre ella scendeva il monte doloroso uno l'ha seguita morendo d'angoscia per il pianto ch'ella versava: Publio, il giovane amante. Invano ora egli implora da Maria le antiche voluttà, invano le rievoca le divine gioie dell'amore. La gelida ebbrezza ultraterrena di Maria lo fa impazzire: fa per ucciderla, e vedendola accettare impassibile la morte si trafigge imprecando. La nuova nazzarena, giunte allora le mani, gli invoca pace nel nome del Signore.

Atto terzo. Inizia con una specie di sacra rappresentazione, con cori di compianto funebre, quasi antiche laudi, e con parafrasi del Padre Nostro. Maria esce «selvaggia e scarmigliata» dalla sua grotta; è venuta a piangere la morte di Cristo e racconta agli astanti la terribile scena della crocifissione a cui ha assistito. Confida a Giovanni d'essere tornata pura come lui: «l'anima mia conosce il novo amore. / Vita è la morte. Egli ritornerà». Giovanni profetizza la resurrezione ma l'atmosfera paraliturgica muta di colpo quando si fa avanti Publio, che ha preso parte alla crocifissione. Il legionario romano definisce sprezzantemente il Messia «il tuo folle dai capelli rossi»; deride la speranza cristiana (dice in modo beffardo d'essere venuto per consolare Maria «poiché il regno dei cieli ora sarà per il consolatore degli afflitti»). Egli vuole possederla ma la donna lo respinge («Io salgo, sola, verso un altro amore»). Questa Maria Maddalena convertita non è comunque la penitente della tradizione: davanti all'uomo che la desidera ride convulsamente, scuote i capelli in atto di sfida e lo provoca: «la mia bocca arde di te / ed anche le mie mani ardon...». Sconfitto, Publio si trafigge con la spada, esclamando: «Femmina, hai vinto. Roma muore e il Cristo / trionfa»; l'amante deluso grida una bestemmia maledicendo Cristo (Pedrollo userà qui il parlato veristico). Maria prega che Publio possa morire in pace, quasi benedicendolo, e la scena e la partitura si chiudono in dissolvenza.

Scelte drammaturgiche e musicali

L'ambientazione della vicenda permette al compositore di introdurre stilemi evocanti un esotismo biblico-orientale che aveva alle spalle una augusta tradizione, da Saint-Saëns fino ai moderni. Motivi con intervalli eccedenti o d'ambito pentatonico rinviano a tale formulario; nel primo quadro Pedrollo propone scene di danza orgiastica sperimentando anche misure di 5/8 per lui inconsuete. Nel secondo atto una suggestiva combinazione di flauto e arpa («dentro le scene») propone lessemi arcaizzanti che sembrano guardare a Debussy (una melopea arabeggiante ricamata sugli accordi vuoti dell'arpa); anche l'episodio del passaggio della carovana offre lo spunto per un altro saggio di esotismo immaginario. Nel primo atto il trattamento delle masse corali («i seguaci di Barabba») alterna la consueta frantumazione dell'*ensemble* a vigorosi passi in unisono che a volte sonorizzano grida di giubilo. Il coro permette poi il contrasto drammatico tra la preghiera all'unisono dei cristiani (un canto collettivo il cui *ambitus* difettivo ha un sapore arcaico pseudo-gregoriano) e la contemporanea scena erotica tra Publio e Maria. Alla fine dell'atto il

coro all'unisono *Soave viene Ei col novo sole!*, costruito sul motivo che molto prima era stato enunciato dall'orchestra quando il Cieco descriveva Gesù, accompagna con le sue atmosfere paraliturgiche l'estasi dei due amanti. All'inizio del secondo atto il salmodiante coro interno entra continuando un lunghissimo pedale e ancora una volta ha un colore arcaico nell'armonizzazione per quarte e seste parallele e poi per terze. All'inizio del terzo atto Pedrollo propone ancora un'ardita spazializzazione del suono combinando un dialogo tra due discepoli e la triste lauda intonata dalle donne piangenti[133]. Il momento di più complessa costruzione è la combinazione in doppio coro del declamato all'unisono delle donne e dei discepoli con l'Hosanna di «voci lontane» (bassi, tenori, contralti e soprani). Il «sistema tematico» pedrolliano si perfeziona ulteriormente: personaggi e situazioni sono dotati di un motivo caratteristico che ritorna numerose volte, in forma originale o variata. Barabba ha un suo corrispettivo musicale, un rude spunto ritmico-melodico, mentre il motivo caratteristico di Maria di Magdala è largo e fluente, in 12/8, in qualche misura affine al motivo che apriva l'*Oro del Reno*. L'eros è rappresentato da un tema ondulato simile all'apertura melodica di *Ondine* nel *Gaspard de la Nuit* di Ravel. L'immagine di Gesù è data *in absentia* dal motivo che l'orchestra aveva inizialmente proposto quando il Cieco descriveva il Messia; questo disegno si espande nel coro che saluta il suo ingresso in Gerusalemme, riemerge in orchestra («dolcissimo») nel dialogo tra il Cieco e Sara e ritornerà più avanti, per due volte, quando l'apostolo parafrasa le parole di Cristo («Molto perdona egli a chi ha molto amato») e quando promette a Maria «Ti accompagnerò sotto gli ulivi». Nella scena supplementare aggiunta alla partitura questo motivo siglerà la descrizione del Cristo («Ogni parola sua era la vita»), mentre il tema che fino a quel momento aveva espresso la carnalità di Maria viene evocato antifrasticamente quando costei proclama d'essere ormai lontana dall'amore terreno[134]. Questi spunti melodici intessono anche il terzo atto: il "motivo di Cristo" riaffiora in orchestra quando Maria proclama a Giovanni di essere pura come lui, poi quando lo abbraccia estaticamente («Gloria a Gesù») e infine quando rinfaccia a Publio la crocifissione; il motivo dell'Eros si trasfigura quando Maria proclama di conoscere finalmen-

[133] Il tono ieratico è ricercato attraverso l'arcaismo della scrittura corale: contralti e soprani propongono una melodia circolarmente ripetitiva, armonizzata costantemente in rivolto, ma con questa elegia contrastano masse verticali omoritmiche (le voci di sei discepoli) che sillabano la loro invocazione con relazioni armoniche vagamente modali e, più avanti, declamano a tre voci sostenute dal frusciare in orchestra della macchina del vento.

[134] Un pittoricistico trillo orchestrale risuona quando Maria racconta che le parole del Messia «volavano con trilli alti e giulivi / come sciami di allodole in clamore».

te «un nuovo amore» e quando liquida Publio annunziandogli che salirà «verso un altro amore». Col più evidente simbolismo il motivo legato al nome di Cristo risuona – allargato – nel momento in cui Publio si trafigge davanti a Maddalena. Le ultime parole della peccatrice redenta che benedice il morente («Sia pace a te nel nome del Signore») saranno infine accompagnate in orchestra dal "motivo di Maria di Magdala", purificato di ogni carnalità. Il momento più alto di elaborazione e di scrittura orchestrale è l'intermezzo che connette il secondo atto al terzo: la sua raffinata costruzione è interamente fondata sui motivi principali dell'opera, quello di Cristo e quello della Maddalena, sapientemente combinati e variati.

La ricezione dell'opera

Il giorno dopo la prima rappresentazione la novità fu recensita con ampiezza sul «Corriere della Sera» e sulla «Stampa»[135]. Come era già avvenuto in occasione de *L'uomo che ride*, sul quotidiano milanese uscì un lungo commento di Gaetano Cesari[136]. A parte gli elogi all'allestimento e alla prova dei cantanti, lo studioso analizzò con acute osservazioni il significato drammatico dell'opera e fu il primo ad alludere – pur senza usare il termine – alla tecnica dei motivi conduttori. A giudizio di Cesari il librettista trattò il tema della peccatrice evangelica secondo una sensibilità moderna costruendo su uno sfondo pittoresco «un'azione a tinte forti non priva di figurazioni simboliche e di contrasti». Il recensore sottolinea il contrasto tra «i corpi delle voluttuose donne di Galilea» che «pagano i loro tributi ai giovani legionari romani» e «la parola nuova di redenzione» portata da Cristo; descrive la «concupiscenza spavalda» di Barabba e la «passione intesa quale sentimento di dominio e fonte di piacere sensuale» incarnata da Publio. Queste tematiche «assorbono buona parte del primo e secondo quadro» facendo assumere al dramma «un carattere prevalente di sensualità e di violenza»[137]. Rossato ha escogitato situazioni drammatiche forti ma al contempo ha approfittato degli «elementi lirici offerti dai canti» dei cristiani, nei quali Cesari riconosce l'eco del *Nerone* di Boito. È particolarmente sottolineata la potenza lirica del racconto della crocifissione. Riguardo ai modi con

[135] *Maria di Magdala, di A. Pedrollo*, «La Stampa», 12 settembre 1924.

[136] *Corriere teatrale. La prima di Maria di Magdala*, «Corriere della Sera», 12 settembre 1924.

[137] La coltellata inferta a Barabba simboleggia il «predominio del giovane romano sull'indigeno inferiore» e ha una crudezza veristica «pari a quella dello stoico suicidio di Publio, in cui è raffigurata l'idea pagana cedente il campo di fronte all'idea cristiana».

cui il librettista ha «cercato di condurre con logica psicologica i passaggi determinanti» la conversione della Maddalena il recensore avanza una critica di fondo: teso a esaltare la teatralità, Rossato ha finito per «diffondere una luce falsa su ciò che è il dramma morale, divinamente profondo, combattuto nell'anima della bella peccatrice». Nel libretto, quindi, «l'umano distrugge il soprannaturale», e personaggi come Giovanni e il Cieco non hanno «la suggestione della pura bellezza, della suprema bontà» portate dal messaggio di Cristo. «Né la stessa Maddalena, dopo aver accolto in sé il raggio della grazia, accenna a mutar tono»: i suoi trasporti amorosi fanno supporre che «almeno uno dei sette diavoli da cui Cristo l'aveva liberata sia rimasto a ruggire in lei». La musica di Pedrollo – continua Cesari – «non ha aiutato molto l'opera di penetrazione psicologica che era compito del librettista». Il critico lamenta (con discrezione) una scarsa originalità delle idee musicali e un eclettismo che, assimilando apporti diversi, conduce a uno stile eterogeneo. Maniere orientaleggianti convivono infatti col lirismo delle folle inneggianti a Gesù, «ampio, improntato a solennità ieratica», mentre «la passione della Maddalena e di Publio» è «un po' figlia di quella degli eroi wagneriani». Cesari critica l'episodio in cui alla fine del primo atto la loro «passione freme» si innesta nel canto solenne dei seguaci di Cristo sovrapponendo due linee sonore che non si percepiscono così nettamente distinte da riuscire a «segnare lo stacco di due opposti sentimenti». «Anche il tema annunziante l'entrata di Publio nel primo e terzo quadro è d'impronta troppo funebre pel personaggio che vuol caratterizzare». Vengono invece lodati la delicata fattura del «preludio» (ovvero l'intermezzo) «costruito sui temi di Gesù e di Maria» e il duetto fra Giovanni e la Maddalena. In conclusione, per quanto la nuova opera sia teatralmente efficace le mancano «l'elevazione in una sfera d'arte superiore, una orientazione più mistica, almeno nella seconda parte, e più consona allo spirito del soggetto»[138].

Su «Musica e Scena» uscì un'ampia rassegna stampa riportante stralci dalle recensioni di Giulio Cesare Paribeni su «L'Ambrosiano» e di Adriano Lualdi sul «Secolo»[139]. «Musica d'oggi» sottolineò la ricerca di effetti scenici di forte impatto da parte del compositore, che tuttavia non sempre penetrò «nel fondo delle anime e nel senso recondito degli avvenimenti» per sottolineare al contrario «l'esteriorità delle une e degli altri»[140].

[138] La recensione di Cesari fu ripresa, senza citare la fonte, da una rivista musicale-teatrale parigina («Comoedia», 31 ottobre 1924).

[139] *Il trionfo di Maria di Magdala*, «Musica e Scena», I/9 (settembre 1924).

[140] «Musica d'oggi», XII/1924 (ottobre 1924), p. 318.

Ipotesi su Maria di Magdala

Maria di Magdala suggellò i rapporti tra il librettista, il compositore e Benito Mussolini. La sera del 14 settembre il Duce inviò un telegramma a Rossato, in quel momento a Milano per la prima dell'opera: «Grazie di esserti ricordato del tuo vecchio direttore orchestra teatro Paolo da Cannobio 35 in occasione successo "Maria Magdala". Giunganti mie felicitazioni fraterne che vorrai estendere maestro Pedrollo e ad maiora». Il capo del fascismo si rivolgeva con toni cordialissimi all'antico collaboratore, ricucendo lo strappo di qualche anno prima tra il Mussolini direttore del «Popolo d'Italia» e il redattore Rossato; nel telegramma alludeva ai tempi trascorsi con le scherzose metafore del *tuo vecchio direttore d'orchestra* e del *teatro Paolo da Cannobio 35*, ovvero l'indirizzo della redazione del «Popolo d'Italia». Qualche settimana dopo, il 5 ottobre 1924, Mussolini era a Milano per tenere un discorso e tra gli incontri ufficiali che ebbe durante la sua permanenza in città ricevette «il maestro Pedrollo che gli ha fatto omaggio dello spartito, con dedica, della sua opera *Maria di Magdala*»[141].

Il contesto in cui maturò *Maria di Magdala*, il percorso ideologico del librettista, lo strano *pot-pourri* di sensualità, ferocia e misticismo nel testo poetico, alcune locuzioni e la bestemmia finale pongono alcuni interrogativi sul senso della proposta letteraria di Rossato. Pochi anni prima il «Popolo d'Italia» di Mussolini conduceva una campagna anticlericale accusando la Chiesa di essere pacifista e austriacante in segreto; comparvero violenti articoli, firmati anche dallo stesso Mussolini, memore dei suoi trascorsi nell'anticlericalismo ateo socialista[142], e tra i più virulenti corsivisti del «Popolo d'Italia», nel settembre 1916, si contavano il marosticense Ottavio Dinale (che si firmava «Jean-Jacques») e Arturo Rossato che usava lo pseudonimo «Arros»; entrambi pubblicarono articoli incendiari che furono raccolti l'anno

[141] «Corriere della Sera», 5 ottobre 1924.

[142] Ancora in un articolo uscito il primo gennaio 1920 Mussolini scriverà: «Due religioni si contendono oggi il dominio degli spiriti e del mondo: la nera e la rossa. Da due Vaticani partono, oggi, le encicliche: da quello di Roma e da quello di Mosca. Noi siamo gli eretici di queste due religioni. Noi, soli, immuni dal contagio. L'esito di questa battaglia è, per noi, d'ordine secondario. Per noi il combattimento ha il premio in sé, anche se non sia coronato dalla vittoria. Il mondo d'oggi ha strane analogie con quello di Giuliano l'Apostata. Il "Galileo dalle rosse chiome" vincerà ancora una volta? O vincerà il Galileo mongolo del Kremlino? Riuscirà ad attuarsi il "capovolgimento" di tutti i valori, così come avvenne nel crepuscolo di Roma? Gli interrogativi pesano sullo spirito inquieto dei contemporanei. Ma, intanto, navigare necesse. Anche contro corrente. Anche contro il gregge. Anche se il naufragio attende i portatori solitari e orgogliosi della nostra eresia».

seguente in un opuscolo intitolato *Bestemmie sacre*[143]. Nel corsivo intitolato *La preghiera* Jean-Jacques scriveva (15 settembre 1916):

> Il povero Rabbì di Nazaret, quando faceva il ciarlatano e il ciurmatore in Galilea, non mirava così lontano[144] e, quando stava per finire la sua vita a bocca aperta sullo strumento di tortura, doveva essere certo più preoccupato delle carezze feline di Maria di Magdala che del sogno di diventare nei secoli il più grande strumento di ciurmeria nelle mani dei più terribili ciurmatori.

Il 19 settembre 1916, in prima pagina, proprio Arturo Rossato pubblicava un corsivo intitolato *Barabba*:

> Noi prendiamo a calci – ridendo – il Rabbi vile dalle chiome rosse, e i suoi rabbini più vili dalle sottane nere. E ci arrampichiamo agili sulle torri campanarie per suonare a stormo col martello di bronzo. E buttiamo le statue dei vecchi santi nei letamai che fumigano e ingrassano la terra. E di ogni tradizione cristiana o pagana, di ogni tradizione che si genuflette ed offre il collo, facciamo un rogo e una barricata. Il fantoccetto dell'Unità cattolica che invoca la corda per la nostra gola e la fiamma per il nostro cuore, ci butti qua le sillabe del suo nome, sulle mani alte e spianate che attendono. Noi – senza muoverci – ce le schioderemo dalla carne, e gliele scaglieremo ancora sul muso, gridando l'antico grido: sia salvo Barabba. Il santo popolo Barabba che uccide e si rinnova. E Cristo si inchiodi ancora sul suo Golgota da palcoscenico.

Il contenuto blasfemo dei corsivi aveva suscitato la reazione della stampa cattolica[145] e dell'«Osservatore Romano» che condannò quel «satanismo bruciante» e quelle «nefande bestemmie»; l'arcivescovo di Milano vietò ai fedeli «sotto colpa grave» la lettura del giornale di Mussolini. La Santa Sede presentò una protesta ufficiale al governo italiano e «Il Popolo d'Italia» rispose con violenza ancor maggiore. Il 26 settembre Arros scriverà nel corsivo intitolato *Idolatri*: «Barabba fummo. Barabba saremo. Sempre. Finché avremo in pugno un

[143] Arros, del resto, aveva esaltato l'«imperiale bellezza della bestemmia che esalta, ch'è lo sprezzo e il suono d'un martello giustiziere che frantuma».

[144] Non mirava a essere considerato il Messia fondatore di una religione: «Cristo regna e regnerà» era l'esordio irridente del corsivo.

[145] «Civiltà cattolica» protestò contro «le volgari bestemmie a dileggio del "povero Rabbi di Nazareth", qualificato come "ciarlatano e ciurmadore in Galilea" e il "Rabbi vile dalle chiome rosse"», ad opera di «poveri mentecatti alcoolizzati nelle officine del socialismo, della rivoluzione, dell'anarchia» che «nelle crisi spasmodiche della loro ebbrezza» ripetono «vecchie bestemmie che hanno imparate dai pedagoghi della empietà. In quelle scuole è stato loro insegnato l'antico grido: "Sia salvo Barabba!" ed hanno appreso a seguire come ideale il mascalzone e l'assassino e ad imprecare morte a Cristo».

sasso, in bocca un grido, nel cuore la fede. E se non avessimo più né gridi, né sassi, scaglieremo per ultimo anche il cuore».

Barabba, la felina Maria di Magdala, il *rabbi vile dalle chiome rosse* (che nel libretto si attenua ne *il tuo folle dai capelli rossi*)[146] e la bestemmia rimangono nel libretto scritto da Rossato pochi anni dopo: è difficile stabilire se, scrivendo il suo dramma, avesse mirato a rappresentare una storia devota facendo una palinodia della militante irreligiosità dell'Arros d'un tempo, o se la sua *Maria di Magdala* non debba considerarsi un'operazione profondamente ambigua.

12. *Delitto e castigo* (1926)

Circostanze della creazione

Due anni dopo *Maria di Magdala* Pedrollo tornò al grande romanzo ottocentesco rivolgendosi a *Delitto e castigo* di Dostoevskij ridotto per le scene da Giovacchino Forzano[147]. Con questo lavoro, rappresentato il 16 novembre 1926 alla Scala con la regia dello stesso poeta teatrale, egli debuttò nel tempio dell'opera italiana. La partitura pubblicata da Sonzogno è dedicata a Piero Ostali (1877-1961), un industriale cotoniero che nel 1924 aveva rilevato Casa Sonzogno, ne aveva risanato il bilancio ed era divenuto l'ispiratore della sua politica editoriale[148].

Casa Sonzogno preparò la prima scaligera di *Delitto e gastigo*[149] con un *battage* pubblicitario imponente. Già in ottobre «Musica e Scena» pubblicò un lungo profilo biografico di Pedrollo con curiosi aneddoti ed elogi alla sua arte, seguìto da microsaggi su Dostoevskij, sul romanzo e sul libretto. Queste pagine firmate da Claudio de Mohr, direttore della rivista[150], erano accompagnate dallo spartito della *Can-*

[146] L'immagine rinviava alla linea carducciana-stecchettiana: in una lirica di *Postuma* (XXVI, *Lazzaro*) Stecchetti aveva parlato del «cupo Rabbi dai capelli rossi» sviluppando una locuzione di *Alle fonti del Clitumno* («Galileo di rosse chiome») che – come abbiamo visto – sarebbe stata ripresa dallo stesso Mussolini.

[147] Pedrollo concepì il progetto in Inghilterra quando, giovanissimo, aveva letto il romanzo, ma negli anni seguenti rifiutò una quindicina di libretti fino a quando incontrò Forzano che aveva già composto il primo atto (DE MOHR, *I nostri operisti alla Scala*..., cit., p. 5).

[148] Ostali era anche violinista e diplomato in Composizione e fu autore (anche con lo pseudonimo anagrammatico di «Italos») di inni patriottici (come quello dell'Ente Nazionale Educazione Fisica, 1924), di pezzi brillanti per pianoforte e di operette (ad es. *La bella di Scozia*, 1910, *L'amante*, 1930, *La governatrice* su libretto di Arturo Rossato). Sui meriti di Ostali e sulla sua protezione a Pedrollo si diffonde DE MOHR, *I nostri operisti alla Scala...*, cit., pp. 4-5.

[149] Tale era il vezzo linguistico nella prima intitolazione dell'opera.

[150] DE MOHR, *I nostri operisti alla Scala...*, cit., pp. 3-14. Figlio di Arnaldo (l'editore e

zone della fanciulla di Canaan da *Terra promessa*, presentata come la prima tappa di una corsa trionfale compiuta nel segno della continuità con la tradizione italiana e di una totale chiusura al «modernismo» contemporaneo. Nonostante la sua polemica contro gli «avanguardisti» musicali, de Mohr evocava la prossima nascita di un altro capolavoro di Pedrollo che stava nascendo «nella sua pensosa ed ermetica solitudine». Il musicista vicentino non ne aveva svelato i dettagli: «è un segreto che serro in me e coltivo da moltissimo tempo. Fra due anni, al più tardi, se ne saprà tutto quel che si vorrà: ora no. I curiosi posson portar pazienza: ne ho avuta tanta io!». La misteriosa opera sarebbe stata – profetizzava de Mohr – «cosa del tutto originale e affatto nuova, che non ha precedenti ma che avrà certamente un seguito importante; che sconvolgerà l'andamento attuale del melodramma ed inizierà, molto probabilmente, una nuovissima "maniera" di concepire, di condurre e di attuare il lavoro teatrale lirico. Tecnicamente sarà opera arditissima ed audace ma – intendiamoci bene – non pazzesca e caotica come potrebbe farci credere lo stitico e nevropatico sdilinquimento di certi "avanguardisti" di nota etichetta... L'opera pedrolliana sarà nuova ed originale perché aliterà in essa la modernità geniale; perché sentiremo in essa riflettersi l'*animus* e la sensibilità spirituali diffusi nella vita e nei sentimenti dell'umanità contemporanea e perché l'autore si gioverà dei procedimenti tecnici più adatti e più immediati a comunicare il *pathos* che può oggi commuovere la nostra anima più complessa. Il libretto? Il titolo?... Mah! Si tratta di un poema di ambiente indiano. Il resto lo dirà Arrigo Pedrollo quando sarà giunto il momento: e, più ancora, lo inciderà con la sua arte e il suo nome quando, in un avvenire non lontano, lo saluteremo, oltre che delizioso cantore, indimenticabile innovatore»[151]. Il panegirico si chiudeva con la certezza del prossimo trionfo di *Delitto e castigo*: «Se il Pedrollo, artista di coscienza, non avesse preferito trattenere, per curarlo con scrupolo in ogni particolare, questo nuovo spartito, l'avremmo già sentito e applaudito nella precedente stagione scaligera. Ma, ormai, il grande battesimo è im-

poligrafo che era stato biografo di Felice Cavallotti), Claudio de Mohr fu critico musicale, traduttore di Flaubert, *attaché* culturale in varie capitali europee; nel 1943, mentre era nella legazione di Sofia, aderì alla Repubblica Sociale e alla fine della guerra fu catturato dalle truppe sovietiche e tenuto in carcere in URSS fino al 1950.

[151] L'opera a cui si alludeva era forse *La casa dei fiori* su libretto di Antonio Lega: il primo dicembre 1923 «La Stampa» annunciava che Pedrollo vi stava lavorando e precisava che la vicenda svolgeva in quattro atti una favola ambientata tra Turchia e Grecia e che la musica aveva uno spiccato carattere orientale. Molti anni dopo si scriverà che si attende da Pedrollo «quella promessa *Casa dei fiori* in cui dovrebbero esplodere il suo lirismo e la drammaticità in un tentativo di nuovo genere» (ELLEMME, *Stasera al microfono. La "Cabrera" di Dupont. "Primavera fiorentina" di Pedrollo*, «La Stampa», 11 luglio 1935).

minente e sarà senza dubbio una nuova vittoria e una più alta rivelazione del grande ingegno e del nobile temperamento artistico di Arrigo Pedrollo».

Qualche giorno prima del debutto il «Corriere della Sera» presentò ai lettori la nuova opera, il *cast* e il compositore e riassunse con toni lirici la trama. Raccogliendo notizie dalla voce dell'autore, scrisse che il colore russo di certi episodi della partitura si legava alle giovanili esperienze in Russia, così come anche il costumista si era avvalso di schizzi e ricordi di un suo viaggio in quelle terre[152]. *Delitto e castigo* fu accolto con favore[153] ed ebbe negli anni una larga circolazione nei teatri europei, anche in Germania nella versione in lingua tedesca (*Schuld und Sühne*) approntata da Walter Dahms.

Il libretto

Con la nuova opera Pedrollo condivideva l'interesse per il romanzo russo testimoniato dal teatro lirico italiano con *Resurrezione* di Alfano (1904) e *Anna Karenina* di Igino Robbiani (1924). Egli si avvalse di un libretto che, pur riducendo la complessità della trama e dell'analisi psicologica, manteneva un certo decoro letterario. Quella di Forzano fu un'operazione difficile e sottile, condotta col mestiere di un consumato uomo di teatro[154]. Il librettista concentrò in tre atti i momenti principali della *fabula*, restringendo o dilatando i tempi narrativi: eliminò personaggi ed episodi; mutò la definizione di Sonia e del giudice istruttore Porfirio il quale perse il carattere di melliflua diabolica astuzia; inserì vivaci scene di massa e sintetizzò secondo mo-

[152] *La prima novità alla Scala. "Delitto e castigo" di Pedrollo*, «Corriere della Sera», 11 novembre 1926.

[153] Cantarono nei ruoli principali il tenore Pedro Mirassù (Raskolnikoff), il soprano Rosetta Pampanini (Sonia), il baritono Taurino Parvis (Marmeladoff e Porfirio), il mezzosoprano Angelica Cravcenko (Caterina Ivanovna), il soprano Cesarina Valobra (la sorellina maggiore), il mezzosoprano Gina Pedroni (Aliena l'usuraia), il tenore Giuseppe Nessi (l'ebreo Olip) e nelle parti minori il mezzosoprano Ida Mannarini, il soprano Ines Maria Ferraris, il baritono Aristide Baracchi e il tenore Franco Corbetta. I cori erano diretti dal maestro Vittore Veneziani, l'orchestra dal maestro Ettore Panizza; l'allestimento scenico era di Caramba (pseudonimo di Luigi Sapelli), le scene dipinte da Nicola Benois con la collaborazione di Alberto Scajoli. Il debutto fu festeggiato con un banchetto dedicato a Pedrollo dalla «Famiglia Artistica», evento che inaugurò una tradizione scaligera («Corriere della Sera», 18 novembre 1926).

[154] Giovacchino Forzano (1884-1970) fu un poliedrico uomo di teatro, autore di commedie (alcune in collaborazione con Benito Mussolini) e di libretti d'opera, regista cinematografico, di teatro di prosa (curò l'allestimento al Vittoriale, l'11 settembre 1927, de *La figlia di Jorio*) e di teatro lirico. Forzano è autore della regia di tutti i suoi libretti messi in musica. Tra il 1922 e il 1930 fu direttore di scena alla Scala per la quale produsse nel 1924 il *Nerone* di Arrigo Boito e due anni dopo la *Turandot* di Puccini.

dalità puramente teatrali il travaglio interiore del protagonista; dedicò infine l'intero terzo atto a ciò che nel romanzo era solo l'Epilogo narrato in terza persona, allargando la rapida narrazione di Dostoevskij in lunghe scene sulla vita dei forzati e in un melodrammatico dialogo tra Raskolnikoff e Sonia. Diamo di seguito la sinossi del libretto.

> *Atto I.* Il primo atto copre la prima parte del romanzo e si articola in due quadri che riscrivono la vicenda con alcune libertà. L'azione inizia in casa Marmeladoff ove si rappresentano la miseria e la sventura della famiglia[155]. Il librettista concede spazio agli strazianti dialoghi tra la madre e i figlioletti e fa entrare subito in scena Sonia, figlia di primo letto di Marmeladoff. Nel dialogo emergono la disperazione di Sonia che ha appena resistito alle *avances* del turpe consigliere Klopstok e l'abbrutimento morale della matrigna che la incita a prostituirsi per assicurare il sostegno economico alla famiglia. Sonia è descritta come camiciaia, mentre nel romanzo era già una prostituta. Sono mantenuti invece l'arrivo di Marmeladoff ubriaco accompagnato da Raskolnikoff, i commenti pettegoli dei curiosi e l'entrata finale della tremenda padrona di casa. Con una soluzione semplificatoria ma teatralmente efficace, dunque, Raskolnikoff e Sonia si incontrano già in questa prima scena e la decisione di uccidere l'usuraia viene collocata in tale contesto: il pensiero diventerà immediatamente azione (Raskolnikoff ruba nell'appartamento di Sonia la scure che di lì a poco userà per commettere il suo delitto). Il secondo quadro è dedicato alla rappresentazione dell'omicidio, per la quale Forzano propone un'ardita costruzione scenografica e drammatica: «la scena è a due ripiani» e mostra al piano superiore la casa di Aliena, al piano terra un cortile che dà su una piazza in cui è in corso una fiera. L'azione si apre con un dialogo (assente nel romanzo) tra l'usuraia e una povera donna venuta per impegnare un anellino. Entrato Raskolnikoff, al pianterreno la fiera impazza e un violinista cieco suona il suo strumento, mentre al piano superiore avviene il rapido dialogo al termine del quale il protagonista uccide Aliena e fugge eludendo i curiosi che battono insospettiti all'uscio[156].
> *Atto II.* È la sezione più problematica del libretto: vengono condensate in un solo atto ben cinque parti del romanzo, con una inevitabile semplificazione dei contenuti e dell'analisi dei

[155] Il libretto elimina il primo dialogo di Raskol'nikov con l'usuraia e trasforma in azione diretta il racconto di Marmeladov che nell'osteria narrava al protagonista le sventure sue e dei familiari.

[156] È tralasciato il secondo omicidio di Raskol'nikov, costretto a sbarazzarsi della sorella dell'usuraia, testimone del suo crimine.

personaggi. Vengono sfrondati il tormento interiore del protagonista, l'angoscia, la paura di essere scoperto, le azioni da lui compiute per sbarazzarsi delle prove e nascondere il bottino e le vicende familiari; vengono sfrondati gli interrogatori a cui è sottoposto da Porfirio, il suo rapporto con Sonia e la decisione di rendere confessione. Alla semplificazione narrativa corrisponde un'amplificazione funzionale alla drammaturgia musicale: si introducono vivaci scene di gruppo (gli studenti nella bettola) e si inventa un incontro nel parco tra Sonia e Raskolnikoff dopo il colloquio con Porfirio (avvenuto in osteria e non, come nel romanzo, in casa dell'inquisitore). Le modifiche non alterano la consequenzialità degli eventi: la "quasi confessione" a Zametov narrata dal romanziere russo ha qui come destinatario Porfirio; viene mantenuto il riferimento all'articolo di Raskol'nikov sulla «Nuova parola» e l'inquisitore dice esplicitamente allo studente che crede che sia lui l'assassino. Il libretto trasforma in modi puramente scenici il dramma della coscienza del protagonista attraverso le "voci" che lo perseguitano mentre siede sulla panchina nel parco e per esigenze teatrali inventa il suo incontro con Sonia, la quale fugge da un gruppo di soldati ubriachi e gli racconta la sua vita disperata: viene dunque collocato in questo contesto il momento in cui Raskol'nikov le confessa il suo delitto. Come nel romanzo, Sonia lo invita a baciare la terra che ha contaminato col sangue versato e a confessare il crimine e gli consegna il suo crocifisso. La sintassi drammatica è rapidissima: Raskolnikoff accetta la croce senza resistenze e decide di costituirsi mostrando una redenzione quasi istantanea.

Atto III. Compensando la fortissima contrazione delle vicende avutasi nell'atto centrale, il libretto dilata i contenuti dell'epilogo del romanzo in un intero atto in cui descrive la "casa di morti" del penitenziario siberiano. L'espansione è funzionale alla creazione di episodi di interesse musicale e di un catartico incontro tra Raskolnikoff e Sonia. Nel romanzo il protagonista è detenuto da nove mesi e vede spesso Sonia; nella versione teatrale egli è descritto mentre è tradotto in carcere, ha i primi colloqui coi nuovi compagni di pena[157] e incontra per la prima volta l'amata. I tratti religiosi della sua redenzione sono convenientemente accentuati, così come viene risolto in termini di drammaturgia musicale, attraverso un coro lontano, il cenno, presente nel romanzo, ai liberi pastori nomadi.

[157] Sono mantenuti i cenni all'ostilità dei forzati per Raskol'nikov, orribile ai loro stessi occhi per aver ucciso con una scure.

Scelte drammaturgiche e musicali

Una testimonianza sulle scelte compositive in *Delitto e castigo* è offerta dallo stesso Pedrollo in un'intervista rilasciata ad Andrea Della Corte all'inizio degli anni Trenta:

> Quand'ero nel Conservatorio abitavo una casa popolare di Porta Romana a Milano. Una mia vicina, leggendomi un giorno i segni della mano, predisse che avrei scritto *L'uomo che ride* e *Delitto e castigo.* Durante un viaggio in Inghilterra lessi il romanzo di Dostojewsky, nel quale trovai ambienti che mi ricordavano quelli da me frequentati da studente. E poi c'erano figure d'eccezione e paesi dalle linee solenni. Prediligo le anime complesse dall'ampia significazione ed i paesi esotici. In *Delitto e castigo* sono appunto grandi quadri di collettività e personalità che riassumono opposti mondi morali. Alcune situazioni, trasferite dal romanzo nel libretto non potevano venire disgiunte, specialmente quelle nelle quali lo studente Raskolnikoff compie il suo crimine. Poiché la musica è la sola arte che possa dire cose diverse nello stesso istante, che possa esprimere i più stridenti contrasti, ecco il secondo quadro del primo atto, nel quale le possibilità teatrali resultano superiori alla forma del romanzo, presentando contemporaneamente tre situazioni: l'uccisione della vecchia usuraia, la monotonia banale di una fiera e il concerto del cieco violinista in mezzo al cortile. In tre tonalità diverse procedono, distinte, tre correnti musicali. Le mie personali impressioni sulla Russia, che visitai, e l'audizione della musica slava determinarono la base della stilizzazione; così il tema che accompagna i nomadi pastori all'atto terzo fu tratto dai canti moscoviti. Pertanto osservai la maggiore sobrietà nelle pennellate coloristiche ed ebbi gran cura di conservare, dalla prima all'ultima scena, l'omogeneità dello stile[158].

La testimonianza pone in luce due aspetti significativi della partitura: la simultaneità degli eventi nel secondo quadro e l'adozione del colore russo, evidentissimo già nel preludio al primo atto e nella canzoncina (*Il Cosacco col tamburo*) intonata dalla sorellina di Sonia per distrarre dai morsi della fame i fratelli piccoli. Al patrimonio del folklore russo alludono andamenti modali e iterativi e anche l'altra canzoncina (*Dormi Nadina dormi*) cantata alla fine del primo quadro; un analogo colore risalta nella musica da fiera del secondo quadro e un'impronta di canto popolare è presente anche nell'apertura del secondo atto (chitarre e voci dietro le scene, la cantilena della donna – *Mio bell'ometto robusto non battermi* – e più avanti l'accompagna-

[158] A.D.C., *Le novità liriche del 1932. "Primavera fiorentina" di A. Pedrollo*, «La Stampa», 20 dicembre 1931.

mento orchestrale dell'*ensemble* parlante degli studenti che commentano la lettura del giornale). Il "modo russico" emerge ancora nelle melopee che risuonano nel penitenziario, nella grottesca danza del forzato e nel coro lontano dei pastori nomadi su cui si chiude la partitura. Su orizzonti molto diversi, modalismi liturgici da canto ortodosso infiorano il solenne momento in cui Sonia consegna a Raskolnikoff la sua croce. A parte i folklorismi, la partitura contiene in prevalenza passi di grande tensione armonica, cromatismi arditi e una scrittura ritmica fortemente rilevata.

La sceneggiatura approntata da Forzano permetteva di congegnare grandi quadri drammatico-musicali dotati di continuità. Nel primo si avvicendano dialoghi, espressioni solistiche e *ensembles* vocali, dal bisbetico canto gemello delle due inquiline che protestano per il pianto dei bimbi al vociare dei curiosi che deridono Marmeladoff ubriaco. I quadri sono unificati da frammenti motivici: l'esordio orchestrale a velario chiuso torna alla fine, in trasposizione, e si ripresenta nel secondo atto durante il colloquio nel parco con Sonia; rispondenze melodiche si riconoscono nella scena della bettola (il motivo corale che l'aveva aperta torna a chiudere il colloquio tra Porfirio e Raskolnikoff).

Pedrollo non ha dimenticato il principio cardine del suo «sistema tematico», ma lo semplifica rispetto alle prove precedenti. Soltanto a Raskolnikoff appartiene un vero e proprio motivo: largamente effusivo, esso risuona ripetutamente in orchestra nel primo quadro, lo conclude, ritorna nel secondo atto dopo che il protagonista ha udito le voci della coscienza che lo accusano e si ripresenta al culmine del dialogo con Sonia; anche l'apparizione di Raskolnikoff tra i forzati è segnata dal ritorno del "suo" motivo. Il *focus* dell'attenzione sembra quindi puntato sul protagonista maschile, al quale è associato un altro spunto ricorrente che ne rappresenta l'angoscia. Sonia non è all'inizio gratificata di un motivo caratteristico, ma la sua figura si legherà più avanti a un tema dal forte valore simbolico che compare in diversissimi momenti del secondo atto: dapprima quando confessa a Raskolnikoff la degradazione sua e della famiglia, subito dopo quando proclama la sua fede nella redenzione dell'assassino e alla fine dell'atto sulle parole «la mia croce sarà la nostra croce». Il motivo comparirà nuovamente nel terzo atto – sempre in orchestra e ancora sulla parola *croce* – assumendo così il valore simbolico di un "motivo della redenzione".

Il dramma di Forzano e Pedrollo esibisce la più ardita sperimentazione – scenotecnica, drammaturgica e musicale – mai fino ad allora tentata in un teatro italiano: il secondo quadro del primo atto è stupefacente per la scena doppia e la simultaneità di tre distinti ele-

menti musicali: la chiassosa musica da fiera, l'assolo del violinista cieco, i dialoghi in casa dell'usuraia e l'assassinio. Pedrollo era orgoglioso della complessità scenica e musicale dell'episodio: egli combina su un lunghissimo pedale strumenti in scena, rintocchi di campane, voci di venditori "fuori scena", il dialogo tra Aliena e la donna che impegna l'anellino, e vi aggiunge "voci lontane" a bocca chiusa, ostinati ritmico-melodici, l'ingresso del violinista che accorda il suo strumento e inizia a suonare. Nella sezione conclusiva il ballo da fiera popolare si combina con le risa degli spettatori davanti ai fantocci, con l'omicidio e con l'arrivo dei vicini che battono alla porta. La scena multipla culmina nella sovrapposizione politonale: *Delitto e castigo* non era certo un'opera di *routine* o di scarsa originalità come pretese una critica preconcetta.

La ricezione dell'opera

Le cronache riportano un buon successo della produzione scaligera, con numerose chiamate alla ribalta, alcune riservate al solo compositore. All'indomani del debutto uscì sul «Corriere della Sera» una lunga recensione di Gaetano Cesari[159].

Con cautela venivano indicate alcune debolezze del libretto, congenite alla riduzione teatrale di un romanzo così ricco e complesso. Il montaggio dell'azione nel primo atto era logico ma l'accelerazione degli eventi impoveriva l'analisi psicologica: la maturazione del delitto nella mente esaltata di Raskolnikoff non era sufficientemente spiegata con la sola visita in casa Marmeladoff e il suo gesto si tramutava in un «volgare delitto». Al contrario era ritenuta ben condotta la rappresentazione dell'«elevazione dell'essere che si purifica e s'innalza nell'espiazione del delitto, consolata da un angelo di bontà e di sacrificio». Quanto alla musica, Cesari sottolineava le «oscillazioni fra Strauss e Puccini» che rendono Pedrollo «un musicista di derivazione» ma non gli hanno impedito di «produrre pagine che, pur non brillando di novità, hanno il pregio della chiarezza, dell'equilibrio fonico, del senso del polifonismo illuminato dai timbri e dai contrasti delle voci orchestrali». Il critico indicava con acutezza uno dei valori fondanti dello stile di Pedrollo, ovvero il rapporto tra voci e orchestra, «conseguenza dei progressi delle musiche strumentali compiuti in un primo tempo con la imitazione del dramma sinfonico wagneriano, in un secondo periodo con la fusione del principio sin-

[159] G. C., *La prima novità alla Scala. "Delitto e gastigo" di A. Pedrollo e G. Forzano*, «Corriere della Sera», 17 novembre 1926.

fonico col lirico vocale di tradizione italiana». Vennero lodati alcuni momenti sinfonici del dramma:

> il preludio, l'arrivo dei prigionieri, la marcia dei condannati al lavoro rendono bene il desolante quadro del luogo di espiazione, dànno una sensazione dello squallore infinito di una sperduta landa isolata dalla società dei viventi. In alcuni frammenti, il cromatismo esasperato delle voci dell'orchestra fa sentire la tortura di quelle anime in pena; in altri, il coro interno a bocca chiusa aumenta la sensazione della triste infinità del paesaggio. Rompe, sempre nel terzo atto, il grigiore del quadro la grottesca danza del forzato russo, più utile ai fini ambientali che non all'intimo svolgimento musicale del dramma. Questa tendenza al sinfonismo, non giunge però a farne un sistema. Di tematismo, in senso wagneriano, nel *Delitto e gastigo* non è il caso di parlare, malgrado alcuni simboli melodici ricorrenti nell'opera, come il motivo del dolore che spinge al sacrificio e l'altro dell'amore umano che redime il mondo.

Cesari dedica qualche osservazione alla vocalità: l'«elemento lirico» «fa capolino» nel primo atto nel canto della sorellastra di Sonia, impregnato di *melos* russo, ma si allarga in un lirismo «alquanto gonfio, melodrammatico» nell'enfasi della perorazione di Marmeladoff ubriaco. Il recensore non sembra soddisfatto del declamato di Pedrollo e trova incongruo l'intervento del violinista nel secondo quadro, pur ammettendo che la scena a due piani sia utile per far contrastare gli eventi tragici e la gaiezza della danza popolare. Egli concede inoltre il suo plauso al duetto tra Sonia e Raskolnikoff nel secondo atto.

La seconda rappresentazione fu salutata da un trafiletto sul quotidiano milanese[160]. Nella lunga recensione che uscì su «Il Tempo» e sul periodico «Emporium» Adriano Lualdi non fu invece tenero con l'impresa di Forzano e Pedrollo[161]. Il critico infierì sul libretto contrapponendo la ricchezza del romanzo alla semplificazione della versione per il teatro[162]. La scena del primo quadro in cui Caterina Ivanovna invita Sonia a prostituirsi suscita un senso di nausea soprattutto in chi leggendo il libretto o assistendo alla rappresentazione non comprenda che non è sua madre ma la matrigna. Della profondità della vita interiore dei personaggi del romanzo non è rimasta traccia;

[160] *La seconda di "Delitto e castigo" alla Scala*, «Corriere della Sera», 20 novembre 1926.

[161] ADRIANO LUALDI, *"Delitto e castigo" di Arrigo Pedrollo e Forzano*, «Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte e di coltura», LXIV/384 (dicembre 1926), pp. 374-377.

[162] Il critico rammentò che nel romanzo un'intera parte su sei è dedicata all'analisi psicologica di Raskol'nikov e all'indagine su come maturi il progetto dell'omicidio; sottolineò anche che il narratore dedicava pagine e pagine alla ricostruzione dei suoi pensieri e atti dopo l'omicidio.

il rapporto tra Raskolnikoff e Sonia appare proprio quello che Dostoevskij aveva ripudiato, ovvero il *cliché* del forzato e della prostituta che si redimono reciprocamente grazie all'amore. Non è il «mistico delirio di due anime disperate; una straziante formidabile oscura tragedia di spiriti dolenti e malati è ridotta alle proporzioni di un comune dramma verista, a base di straccioni. Straccioni di fuori, per gli abiti che vestono; e straccioni anche di dentro, per le anime – neppur ricche di pazzia – onde sono mossi». Trattando dunque «un fatto di cronaca» come quello a cui si riduce il libretto «non valeva la pena di scomodare Dostojewsky, né la Santa Russia, né la maledetta Siberia». La nuova opera di Pedrollo era in sostanza un «ritorno al verismo (che poi è uno scivolone verso il Grand-Guignol) nell'anno di grazia 1926». Quanto alla musica, Lualdi lodò la scena in casa Marmeladoff ma criticò la simultaneità della fiera e dell'assassinio nel secondo quadro: a suo giudizio essa distruggeva l'attenzione del pubblico e «anche la musica, incerta se tener dietro al Paganini cieco che suona passi di bravura nel cortile, e a Raskolnikoff che assassina Aliena e la deruba, e alle maschere che ballano, perde in efficacia». Dopo lodi incondizionate all'atmosfera drammatica del secondo atto, Lualdi mostra di apprezzare la giustezza delle pennellate musicali di Pedrollo nel raffigurare il carcere siberiano, «ma trenta o trentacinque muniti di galera, per un pubblico che non ne ha colpa, sono veramente un po' troppi, e finiscono con lo stancare». Un po' generico nell'individuazione dei pregi della partitura (ridotti a elenco dei passi più emozionanti), Lualdi sentenziava che Pedrollo «riesce a dare una nobiltà e una vita sentimentale non comune ai personaggi e alla vicenda scenica» e che «la tetra, e senza luce, e disperata vita degli eroi di Dostojewsky hanno avuto in lui un attento osservatore». Infine osservava «a piena lode del musicista, che certe tendenze all'enfasi, alla frammentarietà e all'obbedienza ad influenze esterne varie, che in altri spartiti si erano dovute notare, sono, in questo, scomparse; con immediato e notevolissimo vantaggio della unità e della dignità dell'opera d'arte».

Una recensione uscì anche sulla ricordiana «Musica d'oggi», con lodi alla qualità drammatica del libretto e qualche impressione «sul contenuto musicale del lavoro»:

> In tutte le opere teatrali precedenti il *Delitto e gastigo*, il Pedrollo si è sempre mostrato musicista di solida preparazione, possessore di una tecnica che, senza giungere alle esagerazioni e agli eccessi di alcuni contemporanei, rivela una intera e profonda cognizione delle grandi risorse armoniche e strumentali delle quali può oggi disporre un compositore. Non influenzato musicalmente da questa o da quella maniera, non debussiano piuttosto che straussiano, o viceversa, da ogni

scuola, da ogni tendenza egli aveva saputo attingere quel tanto che fosse necessario per dare alla sua musica una generale impronta di sana e sobria modernità. Gli si poteva, forse, rimproverare, a causa appunto di questo accorto eclettismo, la mancanza di una vera e propria fisionomia, di uno stile spiccatamente personale, ma non mai né la onestà e sincerità degli intendimenti artistici, né la mancanza di un vero temperamento teatrale. Del pari, per quanto concerne le sue facoltà inventive, si poteva, forse, giudicare la sua ispirazione non sempre molto alata o generosa, il suo impeto lirico non sempre abbastanza penetrativo, ma nessuno ha mai potuto ritrovare nel Pedrollo alcunché di meno che degno ed eletto. Qui non intendiamo analizzare minutamente la musica di *Delitto e gastigo*. Ci limiteremo a constatare che ancora una volta, in quest'opera, il Pedrollo ci rivela tutte le sue facoltà di artista, dalle più interessanti alle meno felici. Ma aggiungiamo che come operista egli ha fatto un bel passo avanti. Non solo il tecnico sapiente, specie l'orchestratore, si afferma in modo decisivo, ma tutto il lavoro che, data la specialità dell'argomento, presentava non lievi difficoltà organiche, ha una costruzione solida ed omogenea, con prospettive e proporzioni logiche ed armoniose. Il Pedrollo ha trovato la giusta misura anche per quanto concerne il "color locale". Trattandosi di un'opera di argomento russo, erano assai facili i richiami alla memoria di pagine famose che tutti ricordiamo ed amiamo. Invece il Maestro ha schivato giudiziosamente tali richiami, ed ha creato al lavoro un'atmosfera indubbiamente suggestiva, ma la cui fonte è da ricercarsi in remote sensazioni della sua anima. Una sola riserva vogliamo fare, né certo il Pedrollo se ne dorrà, data la stima che abbiamo del suo ingegno e dell'arte sua. Questa riserva riguarda il modo com'egli tratta il declamato. In un'opera lirica il declamato ha una funzione ben determinata. Serve a mettere in rilievo lo svolgimento dell'azione e a formare quegli stati d'animo dai quali scaturiscono poi i momenti di puro lirismo. È dunque necessario che il declamato abbia un carattere del tutto speciale, che si stacchi nettamente da ciò che forma il contenuto melodico e che, vuoi per il discreto comento dell'orchestra, vuoi per la incisività degli accenti musicali, colpisca e penetri immediatamente lo spirito di chi ascolta. Ora il declamato del Pedrollo, spesso, di tali caratteristiche indispensabili è privo: disposto abilmente sul tessuto orchestrale, che in tal caso ha soverchio rilievo, non si differenzia da quel linguaggio che dovrebbe essere di esclusiva pertinenza dei momenti di abbandono lirico; ed allora ciò che esso acquista in abilità di tecnica o in impeto canoro perde in rapidità ed energia di espressione[163].

[163] CYBIS, *"Delitto e gastigo" di Pedrollo alla Scala*, «Musica d'oggi», VIII/12 (dicembre 1926), pp. 354 e sgg.

«Musica e Scena», la rivista di Casa Sonzogno[164], si diffuse sulla prima di *Delitto e castigo* riportando fotografie, bozzetti e una ricca rassegna stampa e riproducendo un estratto musicale dallo spartito per canto e piano (il «canto di Sonia» dal terzo atto). L'articolo era enfaticamente intitolato *Vibranti manifestazioni di pubblico e fervido consenso di critica affermano il grande successo del 'Delitto e castigo' di Arrigo Pedrollo, alla Scala*. L'esordio non era meno squillante, nella celebrazione del trionfo del maestro vicentino, in un tripudio di superlativi[165]. La rassegna stampa esordiva con stralci accuratamente selezionati della recensione di Adriano Lualdi: si taceva la sua stroncatura del libretto (liquidata come «una interpretazione del tutto personale del romanzo»), con qualche manipolazione del testo e tagli chirurgici alle critiche. Alceo Toni sul «Popolo d'Italia» e Mario Castoldi su «L'Italia» non dovettero apprezzare l'opera perché la rassegna stampa dedicò loro una nota sommaria. Molto più spazio era lasciato a «Il Resto del Carlino», che aveva lodato entusiasticamente il dramma, e ad altri giudizi elogiativi[166].

Un panegirico fu la recensione di Giulio Mario Ciampelli, critico de «La Sera». Sul «Sole» Carlo Frattini lodò l'opera, l'originalità dello stile, il colorito russo, gli «sprazzi di energica drammaticità» e la «soavità melodica», salutando con simpatia la «soddisfazione lungamente attesa e meritata da Pedrollo». Unici appunti, la sgradevolezza della situazione in cui la matrigna incita Sonia a prostituirsi e la sbrigatività della decisione di Raskolnikoff di trasformarsi in assassino senza quella lunga analisi psicologica fatalmente impossibile in un'opera lirica («ciò fu palesemente sentito dal pubblico»).

[164] «Musica e Scena», III/11 (novembre 1926), pp. 1-12.

[165] Si celebravano con soddisfazione «questo successo e questa nuova, luminosa affermazione, che giungono nella loro più alta e vibrante espressione a illuminare l'arte e il nome di lui di luce vividissima e di così eletta e fondata fama». Pedrollo era riconosciuto come un artista «che da anni andava combattendo e vincendo magnifiche battaglie d'arte nell'arduo arringo del teatro lirico» e perciò «aveva diritto ad una consacrazione tanto solenne e felice quanto fu quella decretatagli la sera di martedì scorso dalla imponente ed eletta folla che gremiva il sontuoso "massimo" milanese». Si ricordava la presenza in sala di Umberto Giordano, Pizzetti e Toscanini e di numerose autorità politiche e si dava la cronaca degli applausi e delle chiamate, della commozione e del tripudio di applausi concessi ad autore e interpreti.

[166] Sul «Regime Fascista» Domenico Fasani scrisse pagine ammirate. Si dimostrò entusiasta anche il critico de «La Nazione», a giudizio del quale Pedrollo usò il colore russo senza imitare il *Boris Godunov*: la sua partitura non aveva infatti i «moti statici contemplativi degli slavi» ma «una veloce pittura di ambienti e di caratteri, sforzi nervosi, pennellate aspre, rilievi vigorosi e soprattutto, rapidità di sintesi». Grandi elogi erano tributati all'invenzione scenografico-musicale nella scena dell'omicidio di Aliena grazie alla quale «per la prima volta sulla scena italiana si presenta un quadro con triplice musica, sovrapposta e distinta». Su «La Tribuna» di Roma Giuseppe Bevilacqua apprezzò l'opera con giudizi molto simili.

Giulio Cesare Paribeni diede su «L'Ambrosiano» la più acuta e documentata descrizione dell'opera. Pedrollo era un autore «da venti anni nobilmente operoso, alieno da ogni chiasso intorno al proprio nome e alla propria attività, lontano da quelle conventicole d'arte che elargiscono la patente di geni e di profeti ai loro adepti, sollecito solo del proprio affinamento spirituale e artistico»; con *Delitto e castigo* era giunto al pieno possesso dei suoi mezzi e ne faceva uso «con nobiltà e con fierezza, aliena da qualsiasi ciarlataneria vecchia e nuova». Il suo stile era «un equilibrato accordo tra la linearità melodica del discorso cantato e l'importanza sinfonica attribuita all'orchestra» unito all'«alleanza tra una salda ossatura diatonica e il passionato elemento cromatico sviluppatosi da Wagner a Strauss». Nella nuova opera si aggiungeva il colore russo «assimilato in parte da opere di scuola russa apparse di recente in teatro e nei concerti, in parte da appositi studi che il musicista ha compiuto sul folklore slavo». Paribeni lodava le «costruzioni polifoniche» fondate sul contrasto di sentimenti e situazioni che il libretto ha indotto nella partitura; molto apprezzato in tal senso era il secondo quadro del primo atto con la compresenza del «truce delitto» e della festa[167]. Un altro pregio di Pedrollo è aver saputo evitare l'enfasi di fronte a situazioni drammatiche estreme rimanendo sempre «sinceramente espressivo e toccante»: «se ha mantenuto equilibrio e sobrietà, se ha saputo far sì che la parola dei personaggi non resti mai soverchiata dagli strumenti, ciò va ascritto a solo suo merito. Quel che egli non ha potuto evitare, perché insito nel soggetto, è il persistere della contrazione dolorosa, espressa negli attorcigliamenti del cromatismo, che hanno sosta soltanto quando l'angelo della speranza addita ai due reietti un lontano mondo di pace».

Tra gli altri articoli di cui veniva riportato un sunto, quello di Gastone Tanzi sul «Lavoro d'Italia» era la celebrazione di una nuova stella dell'opera italiana: «con *Delitto e castigo* Arrigo Pedrollo si afferma in prima linea tra i più reputati compositori italiani. Il fatto di giungere alla Scala dopo la sua sesta opera, è compensato dal privilegio di presentarsi nel pieno fulgore della sua arte alla maggiore assemblea lirica d'Italia»[168].

[167] «Qui la perizia del musicista viene in aiuto all'operista. L'orchestra commenta, drammatica o fosca, lo svolgersi dell'azione delittuosa; dalla piazza invece il brusio delle voci si mescola a un ben trovato complesso di strumenti interni che riproducono la musica della giostra; infine un cieco, isolato nel cortile, suona bizzarramente il suo violino».

[168] Nell'omaggio a Pedrollo di Francesco Grassi (*Arrigo Pedrollo nel centenario della nascita*..., cit., pp. 33-35) si riportano stralci da recensioni apparse sul «Daily Telegraph» il 20 novembre 1926 e tre giorni dopo sul «Manchester Guardian» e su un quotidiano di Breslavia (10 aprile 1931) in occasione di una rappresentazione locale.

13. Dopo *Delitto e castigo* (1926-1932)

Tra *Delitto e castigo* e l'opera successiva passarono sei anni durante i quali Pedrollo continuò la sua attività compositiva[169] alla quale aggiunse prestigiosi riconoscimenti. Il 16 novembre 1929 fu nominato titolare della cattedra di Composizione al Conservatorio di Milano e prestò giuramento nel maggio dell'anno successivo[170]. Reggeva l'Istituto Canneti e operava come direttore d'orchestra producendosi sia a Vicenza[171] sia soprattutto alla guida dell'orchestra sinfonica dell'E.I.A.R. che resse per un quinquennio rendendosi protagonista di numerose radiotrasmissioni di opere e concerti[172]. In quegli anni i suoi drammi furono rappresentati sulle scene italiane ed europee[173] (e quando si riteneva danneggiato l'artista non esitava a difendere i suoi interessi);[174] venivano anche eseguite sue composizioni sinfoniche

[169] Il 29 agosto 1927 la rivista parigina «Comoedia» annunciò che Pedrollo stava lavorando a *Icaro* ispirato a «una delle più belle laudi di Gabriele D'Annunzio». In tempi moderni il poema sinfonico fu eseguito al teatro Verdi di Padova il 22 maggio 1956 e a Vicenza nel 1965, in una commemorazione del Maestro scomparso.

[170] Ai saggi finali in Conservatorio furono eseguite quell'anno musiche di suoi allievi, tra le quali una sonata per pianoforte di Roberto Lupi, futuro docente al Conservatorio di Firenze, e i *Quattro intermedi de l'Aminta* di Gianandrea Gavazzeni per baritono, coro e orchestra («Corriere della Sera», 19, 29, 30 maggio 1930).

[171] Il 14 gennaio 1928 diresse *Norma* per l'inaugurazione della stagione lirica all'Eretenio di Vicenza; il 16 marzo tenne il primo concerto l'Orchestra di Vicenza «composta di settantacinque suonatori tra allievi ed ex-allievi dell'Istituto musicale Canneti», per la quale si prospettava un futuro di esecuzioni vocali e sinfoniche al Teatro Olimpico («Corriere della Sera», 15 gennaio e 17 marzo 1928). Nel programma figuravano la seconda sinfonia di Brahms, *Nelle steppe dell'Asia centrale* di Borodin, le *Antiche danze ed arie* di Respighi, il preludio dei *Maestri cantori di Norimberga* e la *sinfonia* dal *Guglielmo Tell* (cfr. GALLA, *La Società del quartetto...*, cit., p. 37). L'elenco dei concerti sinfonici all'Eretenio è in PASQUALI, *Arrigo Pedrollo...*, cit., p. 90.

[172] Tra il 1931 e il 1935 i suoi concerti alla guida dell'orchestra E.I.A.R. di Torino venivano radiotrasmessi (si rinvia al dettagliato elenco in PASQUALI, *Arrigo Pedrollo...*, cit., pp. 80-89). Pedrollo propose anche le sue *Tre danze dall'opera Maria di Magdala* (febbraio 1929) e condivise con Prokof'ev il programma di un concerto al Teatro della Moda di Milano (20 aprile 1930) in occasione della Fiera campionaria: il compositore russo eseguì il suo terzo concerto per pianoforte e orchestra, accompagnato da Pedrollo che dirigeva l'orchestra dell'E.I.A.R. («Corriere della Sera», 6 luglio 1928, 12 febbraio 1929, 22 e 24 aprile 1930). Il 26 settembre 1932 andò in onda *Il matrimonio segreto* di Cimarosa concertato dal maestro vicentino.

[173] *L'uomo che ride* andò in scena al Sociale di Mantova il 10 gennaio 1927 (l'autore fu chiamato alla ribalta); nel giugno 1929 *La veglia* fu proposta al teatro Filodrammatici di Milano; il 9 aprile 1930 Pedrollo era allo Stadttheater di Breslavia per assistere alla rappresentazione di *Schuld und Sühne*, messo in scena anche al Teatro di Stato di Wiesbaden, a Magdeburgo, Schwerin, Bochum, Duisburg («Corriere della Sera», 10 gennaio 1927, 28 maggio 1929, 10 aprile, 27 e 29 settembre, 9 dicembre 1930, 9 maggio 1931).

[174] Tra il 1927 e il 1928 Pedrollo fu attore di una causa civile intentata all'impresario teatrale Renzo Minolfi e alla stessa Casa Sonzogno poiché si riteneva danneggiato dalla condotta di entrambi in relazione alla mancata rappresentazione di *Delitto e castigo* al teatro Carlo Felice di Genova. Il caso fu discusso nel dicembre 1927 presso il Tribunale civile di Milano e si concluse con una sentenza che non gli riconosceva titolo a rivalersi sul suo edi-

e cameristiche[175] e il musicista vicentino godeva di alta reputazione nell'Italia del tempo e nella sua città di adozione[176].

14. *Primavera fiorentina* (1932)

Con *Primavera fiorentina* Pedrollo sorprese quanti erano avvezzi ai suoi potenti drammi: per la prima volta si accostava al genere buffo musicando una vicenda tratta da Boccaccio e un libretto che si riallacciava alla tradizione dell'opera comica italiana, dal Settecento al *Falstaff* e a *Gianni Schicchi*. La svolta comica e il ricorso ad ambientazioni italiane trecentesche-quattrocentesche vanno forse interpretati alla luce del gusto italiano contemporaneo, ormai più incline ad apprezzare il teatro leggero mentre il melodramma si stava avviando al tramonto: dopo *Delitto e castigo* Pedrollo offrirà solo altre tre opere, due delle quali ancora nel genere leggero. Sulla scelta di accostarsi a tale genere riferisce Andrea Della Corte che intervistò il compositore:

> Egli stesso dà ragione della nuova opera, dicendo che essa è nata quasi per caso, ma certo ha risposto al bisogno, che sentiva da tempo, di abbandonare le tinte fosche dei drammi da lui precedentemente volti in musica, e dalle quali si sentiva quasi oppresso. Non nasconde che il carattere dell'azione, essenzialmente burlesco, lo fece tremare, durante la composizione, più di una volta, ché si tratta del genere più difficile da porre in musica. Ciò malgrado l'opera gli è venuta di getto[177].

tore. Notizie sulla causa si leggono in GIOVANNI PORRO, ELISEO ANTONIO PORRO, «Monitore dei tribunali. Giornale di legislazione e giurisprudenza», LXIX (1928), pp. 434-435, che riporta la sentenza del Tribunale di Milano emessa il 30 gennaio 1928.

[175] La *Canzone della fanciulla di Canaan* fu proposta dal soprano Maria Fiorenza e dal pianista Antonio d'Erasmo nella stagione del Teatro del Popolo; le *Danze da Maria di Magdala* furono dirette da Antonino Votto in un concerto della Sinfonica Milanese nella sala grande del Conservatorio («Corriere della Sera», 14 febbraio 1930 e 28 marzo 1931).

[176] Nel giugno 1928 Pedrollo diresse la sua orchestra al tempio di San Lorenzo in occasione delle onoranze tributate dalla città di Vicenza a Giacomo Zanella e coronate da un discorso dell'on. Bodrero, sottosegretario alla Pubblica istruzione. Il 20 settembre 1930 prese parte alla cerimonia di inaugurazione del campo d'aviazione Dal Molin: nel ricevimento pomeridiano offerto dal prefetto di Vicenza alle autorità, tra cui i ministri Mosconi e Balbo, egli accompagnò al pianoforte Aureliano Pertile, Angela d'Urbino Poloni e il tenore Schiappini. Il 28 settembre un concerto benefico a favore delle opere assistenziali del Partito Nazionale Fascista fu dato al teatro Verdi di Vicenza, anziché in piazza dei Signori, a causa del cattivo tempo: «il tenore Aureliano Pertile, il basso Righetti e la soprano Angela Poloni d'Urbino, il maestro Pedrollo e il maestro sostituto Poloni sono stati assai festeggiati». Il 13 ottobre Montebello Vicentino onorò due suoi illustri figli, Pedrollo e il generale Giuseppe Vaccari, con una manifestazione patriottica di fascisti, combattenti e alpini; il podestà consegnò al musicista una medaglia d'oro accompagnata da un album che racchiudeva le firme di tutti i concittadini («Corriere della Sera», 20 giugno, 21 e 29 settembre, 13 ottobre 1928).

[177] A.D.C., *Le novità liriche del 1932. "Primavera fiorentina" di A. Pedrollo*, «La Stampa», 20 dicembre 1931.

Circostanze della creazione

Primavera fiorentina fu annunciata nel cartellone della nuova stagione della Scala nell'ottobre 1931, e qualche giorno dopo se ne presentò in anteprima la trama assieme a un profilo biografico del compositore[178]. Il debutto, previsto per il 24 febbraio 1932, fu rinviato al 28[179] e lo spettacolo fu replicato il 3, il 6 e, «a prezzi ribassati», il 10 marzo. La riduzione per canto e piano della partitura, pubblicata da Sonzogno in quell'anno, offriva anche la versione in tedesco – *Florentinischer Frühling* – di Walter Dahms. L'opera girò con fortuna i teatri della Germania e fu trasmessa più volte dagli studi torinesi dell'E.I.A.R.[180]; sarebbe stata proposta nella stagione lirica della sede di Torino anche il 30 novembre 1949.

Il libretto

Pedrollo musicò un libretto del veneziano Mario Ghisalberti, giornalista, romanziere, uomo di teatro e regista[181]. La sua *commedia lirica in 1 atto e 3 quadri* è breve e agile e, nello spirito del genere buffo, lascia spazio ai dialoghi più che alle effusioni liriche. La vicenda è ispirata a una novella di beffe del *Decameron*, la settima della settima giornata, ma anche alla versione offerta dalla seconda novella della terza giornata del *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino da cui

[178] «Corriere della Sera», 1 e 22 ottobre, 1, 3 e 25 novembre 1931. Nei mesi che ne precedettero la messa in scena Pedrollo riscosse il previsto trionfo all'Eretenio di Vicenza con la prima rappresentazione in città di *La veglia* («Corriere della Sera», 28 gennaio 1932).

[179] Il 23 febbraio il «Corriere della Sera» pubblicò una dettagliata sinossi del libretto. Interpreti principali furono Augusta Oltrabella (Isabella), Vera Podenaite, Olga de Franco, Velia Giovannelli, Margherita Carosio, Alessandro Ziliani (Baldo), Emilio Ghirardini (Lapo), Giuseppe Nessi, Giovanni Azzimonti, Canuto Sabat, Nello Palai, Amilcare Pozzoli e Aristide Baracchi. L'orchestra era diretta da Franco Ghione, i cori da Vittorio Veneziani. La regia era di Mario Ghisalberti, autore del libretto, la scenografia del pittore Stroppa e i costumi ideati da Caramba. Nella stessa serata andarono in scena anche *Cavalleria rusticana* e il ballo *Vecchia Milano*.

[180] Nel luglio 1935 Pedrollo era sul podio; Tito Gobbi fu Uberto, uno dei tre della brigata, nell'esecuzione trasmessa il 26 settembre 1937.

[181] Mario Ghisalberti (1902-1980), firmò anche romanzi (ad es. *L'oro e la croce, il romanzo di Cristoforo Colombo*, 1944, e *I Pesci volanti, memorie di un veneziano del '700*, 1948); scrisse libretti per Wolf-Ferrari (*La vedova scaltra*, *Il campiello*), per Mario Persico (*La locandiera)*, per Italo Montemezzi (*La notte di Zoraima*), per Franco Alfano (*Il dottor Antonio*, 1948), Jacopo Napoli (*Un curioso accidente, Il malato immaginario*, 1939), Riccardo Pick-Mangiagalli (*Asra*, 1931), Mario Jacchia (*La stella d'oriente*, 1937) e per Gianandrea Gavazzeni (*Paolo e Virginia*, 1935). Nel secondo dopoguerra fu direttore di *Selezione dal Reader's Digest.* Il brillante racconto di Ghisalberti sulla nascita della collaborazione con Pedrollo è riportato nell'omaggio di Francesco Grassi (*Arrigo Pedrollo nel centenario della nascita...*, cit., pp. 43-45).

Ghisalberti mutuò i nomi dei due protagonisti principali. La vicenda originale è arricchita con l'inserimento di nuovi personaggi e *gag* comiche, è depurata – non c'è da stupirsi – del dettaglio dei due amanti che si giacciono insieme ed è spostata da Bologna a Firenze, dal Trecento all'epoca di Lorenzo il Magnifico, per poter utilizzare più volte i versi del *Trionfo di Bacco e Arianna* e stendere sulla vicenda un velo di luce naturalistica ed epicurea molto laurenziana.

> L'azione si svolge nei dintorni di Firenze, nella villa del vecchio messer Lapo, sposo di madonna Isabella. Nel primo quadro il padrone di casa è a tavola con tre buffi compagnoni di nome Cecco, Niccolò e Spinellozzo: uno è balbuziente, l'altro è sordo, il terzo tende ad appisolarsi di continuo. Il quadro iniziale è in puro stile comico con molti *ensembles* vocali. Il libretto enumera i concetti filosofici del quartetto di vecchi che vigilano sulla fedeltà delle mogli («Sempre svegli! Addormentarsi vuol dir corna per davvero»). Il vecchio Lapo ha trasferito tutti in villa per evitare le allegre brigate di giovanotti che percorrono le vie di Firenze durante il carnasciale, pericolose per la virtù della sposa. Nella villa sono ospitate anche le mogli dei tre commensali, giovani irrequiete che mal sopportano d'essere controllate e comandate. A differenza di madonna Isabella ognuna ha un amante e anch'esse enunciano la loro filosofia («il mio messere lascio che predichi, e fo' il mio piacere»; «un amante è forse un delitto?»). Quando Isabella comincia ad accarezzare l'idea di trovarsi un amante si lagna di non poterlo fare («Son sempre rinchiusa tra fuoco e cucito») ma le compagne le danno un consiglio spiccio: «Divertiti grulla». Le loro parole indiscrete sono udite da una brigata di giovanotti che arriva cantando «Quant'è bella giovinezza». Le tre donne li riconoscono: «Son venuti per noi», sono i loro amanti: quella notte, mentre i vecchi mariti credono che stiano dormendo il sonno dell'innocenza, le tre spose potranno spassarsela con loro in giardino. Isabella viene a sapere da un'amica che il paggio Baldo è innamorato di lei; il giovane le confessa il suo amore rivelandole d'essere in realtà un nobile di Perugia che per seguirla si era fatto *donzello* del vecchio Lapo. Anche qui non c'è spazio per il sentimentalismo e c'è qualche allusione – un po' ardita per l'epoca –: Isabella provoca Baldo dicendogli «voglio vedere se vali a gioco aperto come vali a gioco segreto» e il giovane risponde di valere «come un leone»; mostrandogli la camera dove si corica assieme a Lapo Isabella gli fa notare che «non c'è chiave», invitando così il donzello a entrare di nascosto.
> Un intermezzo sinfonico collega il primo quadro all'inizio del secondo: il librettista ha collocato qui l'unico vero momento cantabile: davanti a una bifora Isabella contempla il chiaro di

luna: «Che bella notte!». È una situazione che ha qualcosa dell'*aria del giardino* cantata da Susanna nel quarto atto delle *Nozze di Figaro*. La giovane si confida con la cameriera e si decide ad accogliere l'amore di Baldo. Poi l'azione riprende vorticosa: Isabella entra in camera da letto dove il vecchio Lapo sta già dormendo; vi si introduce anche Baldo e il loro dialogo d'amore è contrappuntato dal comico russare del marito. Quando Lapo improvvisamente si sveglia Isabella reagisce con prontezza e astuzia: denuncia il paggio al marito, dicendo che il giovane aveva cercato di attentare alla sua virtù («Ringraziate la fortuna / che la vostra donna è onesta, / ché se no, vi crescerebbe / qualche cosa sulla testa»). La situazione consente al librettista di congegnare un concertato a tre in stile buffo. Isabella incita il marito a scendere in giardino abbigliato in vesti femminili: l'impudente paggio lo scambierà per Isabella e, lasciandolo parlare, Lapo capirà le sue intenzioni e lo punirà severamente. Davanti alla proposta Lapo sembra risoluto («uno dei due questa notte morrà») ma è vile e teme di essere proprio lui il morituro: è tentato dall'idea di tornare a letto e raccontare alla moglie di non aver trovato il rivale. Alla fine si decide: «avvenga quel che avvenga, affronto quel somaro».
Il terzo quadro è ambientato nel giardino notturno, dove le amiche di Isabella stanno abbracciate agli amanti della brigata fiorentina. I dialoghi amorosi si intrecciano ancora in un concertato. Giunge Lapo, buffamente abbigliato con gli abiti di madonna Isabella, e per reggere la commedia parla in falsetto. Baldo finge di credere di trovarsi davanti la moglie di Lapo e proclama di non voler tradire il suo padrone a cui è fedelissimo: se poco prima le aveva parlato d'amore era solo per metterla alla prova. Prende un bastone, grida di voler punire la sposa infedele del suo signore e comincia a randellare il povero Lapo il quale, come Figaro, è felice delle botte che sta prendendo perché il suo onore è salvo, e continua a ripetere comicamente «o che gioia» mentre l'altro lo picchia. L'ultimo numero musicale è un gran concertato dove si celebra l'apparente lieto fine della commedia esaltando la «donna onesta» e il «servo fedele».

Scelte drammaturgiche e musicali

Preziose informazioni sulla concezione di *Primavera fiorentina* sono offerte da Andrea Della Corte[182] che riferì le risposte date da Pedrollo nel corso di una intervista epistolare:

[182] A.D.C., *Le novità liriche del 1932. "Primavera fiorentina" di A. Pedrollo*, «La Stampa», 20 dicembre 1931.

> Io desidero – egli ha risposto – che a questo mio lavoro non sia data soverchia importanza. È una piccola cosa, scritta senza preoccupazioni, senza complicazioni o sottintesi, semplice, limpida e sincera, come penso debba essere composta un'opera comica di proporzioni limitate. Mi sono tenuto lontano, naturalmente dal genere classico dell'opera comica settecentesca, senza però avvicinarmi troppo alle nuovissime tendenze della musica dei giorni nostri. Chiarezza, dunque, e strumentazione trasparente perché la parola possa giungere nitida e precisa all'orecchio dello spettatore. La durata dell'intero spartito è di un'ora. Un atto, diviso in tre scene, che si susseguono ininterrottamente con cambiamento a vista, e unite, la prima e la seconda, da un breve intermezzo, e la seconda e la terza da un monologo del protagonista, a sipario calato. Il dramma comico si svolge tutto nella stessa notte, dalla sera all'alba. I passaggi da un quadro all'altro sono musicalmente legati. Soltanto dal secondo al terzo ci sarà "fuori velario" un monologo filosofico-morale di messer Lapo. Ho voluto – conclude il maestro Pedrollo – divertire anzitutto me stesso. Non so se mi riuscirà di fare altrettanto con l'uditorio. Ho voluto dare alla musica un carattere moderno, sia nel colore della strumentazione, sia in quello dell'armonia, come nella libertà assoluta della forma. Ho procurato di evitare di proposito il grottesco e il solito sarcasmo musicale, tipo Strauss. Le parti vocali formano un tutto indivisibile col commento orchestrale sinfonico. Dove l'azione me lo consentì, non sono rifuggito dall'ampio disegno melodico. Importanza massima ho dato all'elemento ritmico. Ho abbandonato il sistema tematico, già adottato nelle opere della mia giovinezza. Tutt'al più il pubblico potrà scorgere nella mia musica alcuni motivi conduttori che si riferiscono essenzialmente allo svolgersi dell'azione e gioveranno a riunire le varie scene in un complesso omogeneo.

L'accostamento all'opera buffa induce nel musicista una svolta stilistica. Confacentemente alle esigenze del genere, la sceneggiatura privilegia il dialogo, l'azione rapida e i concertati, e di conseguenza Pedrollo costruisce quadri musicalmente continui. Il primo è una "conversazione in musica" priva di zone liriche, svolta in un parlato melodico che si rapprende in brevi *ensembles*[183]. Anche il secondo quadro introduce pezzi d'insieme (qui per sole voci femminili) e poi fa sfilare quelle dell'allegra brigata (sostenute addirittura da chitarre dietro le scene); concatena poi un dialogo tra Isabella e Baldo e un'aria che si trasforma in duetto. Pedrollo non mira a una neoclassica restaurazione dell'opera del XVIII secolo, ma nei luoghi comici intonati su marcatissimi ottonari (ad es. il terzettino *Ringraziate la for-*

[183] La distribuzione vocale prevede tre soprani, due mezzosoprani, quattro tenori, due baritoni, due bassi, coro.

tuna) evoca lo stile del canto buffo settecentesco e in genere recupera nelle sezioni ariose una regolarità di fraseggio rara nelle opere precedenti. Lo stile musicale si pone sotto il segno della leggerezza veloce, espressa anche nello sfoltimento della compagine orchestrale, nello schiarirsi delle armonie, nella *verve* ritmica (si danno frequentemente lunghe serie di ritmi puntati) e in spassosi dialoghi tra voci e strumenti. La perizia di orchestratore concede a Pedrollo effetti gustosi come l'onomatopea del russare di Lapo. Gli *ensembles* sono trattati con sottigliezza e nelle consuete modalità (passi omoritmici, o parlanti, o disintegrati, o polivoci); nel quadro finale dodici personaggi vengono impegnati in un concertato.

Una novità nella partitura è, dichiarava Pedrollo, il ripensamento del proprio «sistema tematico». Non si tratta di una rinuncia totale: le ricorrenze dei motivi hanno ora un valore prevalentemente neutro, ma a volte richiamano ancora una situazione o un personaggio. Nel quadro iniziale, ad esempio, i gesti melodico-ritmici di apertura ricompaiono come un elemento di coerenza formale, ma uno spunto ritmico ripetuto sembra designare la goffaggine dei vecchi mariti. Un breve motivo orchestrale sottolinea l'ingresso di Baldo, e verrà ripreso, all'inizio del secondo quadro, nel solo contemplativo di Isabella con un'eloquente allusione alla sua imminente scelta amorosa. Valore costruttivo possiede invece, nel terzo quadro, la ripetizione melodica interna all'*ensemble* a sei voci *Che notte d'incanto*: il dolce motivo iniziale, una sorta di barcarola notturna, ritorna come un *refrain* di rondò. La melodia della ballata del Magnifico compare in più luoghi[184] sul testo quattrocentesco, per esprimere il significato profondo dell'intera composizione, il *carpe diem* al quale si accordano, alla fine, tutti i personaggi femminili e i loro spasimanti. Nello splendido assolo di Isabella "al balcone" accanto alla cameriera la ripresa del verso già intonato dalla brigata fiorentina appare trasfigurata nella malinconia della veste orchestrale; più avanti, invece, un suo frammento sarà citato maliziosamente dall'orchestra quando Lapo, ignaro di ciò che incombe su di lui, brontola perché trova aperto proprio quel balcone.

La ricezione dell'opera

Non tutti i critici contemporanei apprezzarono il libretto di Ghisalberti e, di riflesso, l'incursione di Pedrollo nel genere comico: ancora nel 1954 la «Rassegna musicale» gli riconosceva una grande

[184] Anche il quartettino *Energia, scaltrezza* viene riproposto dai vecchi mariti in due luoghi diversi del primo quadro.

forza drammatica che si spingeva fino ad «accenti rudi», ma deplorava la «inadeguatezza teatrale» dei suoi libretti, e in particolare di *Maria di Magdala* e *Primavera fiorentina*: era stata una «imperdonabile colpevolezza trascinare un musicista come Pedrollo, dalla natura musicale schietta e generosa, a musicare testi di tanta falsità e bolsaggine».

All'indomani della prima scaligera i giornali dedicarono largo spazio al suo atto unico, tributando elogi ma non lesinando qualche critica e additando i presunti debiti della partitura nei confronti del *Falstaff*. Andrea Della Corte sottolineò sulla «Stampa»[185] quanto fosse in primo piano l'intreccio comico, con personaggi farseschi o comici (il marito sordo e quello balbuziente, «gli altri mariti troppo fiduciosi delle loro astuzie gelose») e con la rappresentazione delle quattro mogli «spinte dal capriccio e dalla sensualità». Il compositore ha lasciato libero corso ai dialoghi «con recitativi ben accentati e variamente modulati» e «con diversi e opportuni tocchi ritmici e coloristici»[186]. Della Corte si mostrava favorevolmente colpito dalla raffinatezza del tessuto orchestrale e da certi tocchi evocativi realistici e riconosceva le relazioni tematiche presenti nella partitura. L'unico appunto riguarda la languidezza all'inizio del terzo quadro, che

> troppo ricorda certi "chiari di luna" e certe "serenate medioevali" della romanzistica del secolo scorso, e che è ormai tradizionalmente rappresentativa d'uno stato d'animo morbido e snervato. Ma qui la rappresentazione di questo e d'ogni altro stato d'animo è fuor di posto, perché la cosa in sé non la implica. Né può parlarsi di un suggestivo clima di "primavera fiorentina", ché troppo vaghi ne sarebbero gli accenni. Del resto, riferimenti all'epoca, e, per giunta, oziosi, si hanno solamente in alcune parole; in mezzo a una parlata del tutto modernissima, 1932, dànno uno strano suono certi arcaismi, per esempio "mogliema", "m'addimando", proprio ingiustificati. Tale rilievo di una dissonanza fra l'essenza della commedia e qualche pagina musicale non può estendersi ad altre parti dell'opera, nella quale, bisogna aggiungere, il Pedrollo ha evitato altrui reminiscenze, e non s'è discostato dalle forme del discorso semplice e chiaro e dalla rappresentazione ragionata, obbiettiva, che gli sono abituali.

[185] A.D.C., *Le novità liriche del 1932...*, cit., pp. 43-45.

[186] «La scrittura sobria e rapida di questa *Primavera fiorentina* è analoga a quella dell'*Uomo che ride* più che alla complessa e densa di *Delitto e castigo.* Recitativi, è bene aggiungere, per la miglior comprensione di coloro che non ancora conoscono tali opere, non secchi ma melodicizzati, pieghevoli, aderenti volta per volta alle frasi del discorso, anzi, sovente, spunti melodici descrittivi ed evocatori. I pezzi, poi, restano o ariosi, secondo la comune nomenclatura, a due o più voci, o conchiusi, con l'evidente compiacimento del compositore per le tonalità ben definite e per la carezza delle sistemate cadenze o delle assonanze meliche. Caratteri di tali musiche sono la leggerezza e la chiarezza».

Gaetano Cesari dedicò alla novità una lunga agrodolce recensione sul «Corriere della Sera». «Dopo essersi provato in vari generi lirici affermandosi musicista colto, dalla sicura scienza costruttiva e dalla esperta mano nell'arte dell'orchestrazione, il maestro Arrigo Pedrollo ha voluto cambiar genere»; il difficile tentativo non spiacque al pubblico scaligero, a giudicare dagli applausi a scena aperta e dalle chiamate. Librettista e musicista cercarono «nella più copiosa fonte della novellistica italiana degli elementi di freschezza, di comicità e di salacità ironica e maliziosa» temperandoli con «un soffio di lirismo, moderatore del crudo verismo boccaccesco»: «cantarono "giovinezza" sui versi coi quali l'aveva cantata in Firenze, nel Quattrocento, il Magnifico, e cercarono in nome di essa di temperare quegli elementi di sensualità grossolana che, nell'originale commedia del Boccaccio, si trovano disseminati». Il pregio maggiore della commediola è la rapidità delle scene:

> è in queste scene comiche che Pedrollo ha trovato il tono più adatto, per quanto poco originale, della sua musica. I primi due quartettini – di foggia alquanto falstaffiana – adempiono bene al loro ufficio di introduttori nella commedia. L'orchestrazione leggera dà la sensazione che il compositore abbia saputo scegliere i giusti ingredienti della sua tavolozza. Ma è sensazione pur troppo breve. Perché non appena riesce al giovane Baldo, camuffato da donzello, dichiararsi a madonna Isabella, moglie di messer Lapo, un'onda gonfia di lirismo ripiomba la musica nell'adusato stile operistico. La commedia è costretta a far posto a delle espressioni appassionate: le solite destinate ai tenori d'opere serie. L'orchestra, alla sua volta, alza a questo punto la sua voce e canta anch'essa, come se a dire certe piccole cose comuni non bastasse la voce del personaggio. Dopo la dichiarazione di Baldo, il caso di sproporzione stilistica si ripete all'inizio del secondo quadro, quando Isabella, da boccaccesca si tramuta in donnina romantica per confidare, al verone, fra gli echi delle canzoni di maggio, alla luce di una luna mansueta le interne trepidazioni in attesa del furtivo amante. Il carattere musicale comico riprende poi i suoi diritti, in foggia di pittura orchestrale del russare rumoroso di messer Lapo. Ma viene novellamente interrotto, all'inizio del terzo quadro dalle tre idilliche e clandestine coppie, in vena, non meno di Isabella, di profondere i loro sentimenti, cantando un sestettino sopra un motivo di antico, anzi consunto, stampo romantico. La musica ritorna vivace ancora durante la beffa giocata al marito gabbato e credulone e conserva il carattere leggero che meglio le conviene anche in fine, all'entrata del coro, appiccicato alla novella boccaccesca in omaggio alle consuetudini della commedia lirica, senza che la sua presenza sia resa necessaria dall'azione[187].

[187] G. C., *Scala. La prima di "Primavera fiorentina"*, «Corriere della Sera», 29 febbraio 1932.

Sulla ricordiana «Musica d'oggi» si contrapposero alla svolta comica presente il «drammatismo intenso» e la «fremente passione» a cui ci avevano abituati le opere di Pedrollo: «Chi conosce il temperamento musicale di Arrigo Pedrollo, quando sentì annunciare per la stagione della Scala un suo atto intitolato *Primavera fiorentina*, certamente immaginò un episodio tragico o romantico: non mai pensò a una commedia, e per di più a una commedia ridanciana e grassa». Dopo un dettagliato riassunto della trama, si passava a giudicare la partitura e l'intera operazione:

> Per colorire con adatti suoni una vicenda come ora fu narrata, occorreva anzitutto una musica lieve, piena di garbo e sopra tutto appropriata: e il Pedrollo che è compositore avveduto ed abilissimo, cui nessun segreto dell'arte del musicare può sfuggire, à saputo scegliere un'armonizzazione ed una strumentazione altrettanto eleganti e vive, quanto leggère. Non è certamente l'uomo cui siano ignote le più riposte risorse del ritmo e del colore, né gl'impasti ed i timbri più efficaci e gradevoli. Così la sua musica è riuscita, nella forma, impeccabile ed à seguito la vicenda svelta, scorrevole, efficace.

L'opera è gradevole dall'inizio alla fine e ha episodi gustosi. «Né il garbo fa difetto nel cicaleccio *sentite sentite che vecchi tiranni* delle donnine... Purtroppo, senza contare qualche guizzo straussiano, che non conta, avviene che si pensi ad un altro cicaleccio che coll'ombra delle sue grandissime ali ricopre ed oscura ogni cicaleccio che venga di poi». Il recensore rileva particolari onomatopeici dell'orchestra nel primo quadro; nel secondo rileva una certa convenzionalità nell'ambientazione del chiaro di luna; gli «episodi dolceamorosi di canto spiegato» «trasmoderebbero nel lirismo dell'opera romantica» se non venissero compensati dalla comicità del russare di Lapo pennellata sapientemente dagli effetti dell'orchestra. Qualche perplessità moralistica viene espressa anche a proposito delle tre coppie di amanti che cantano il loro amore:

> troppo sincero, troppo lirico questo amore che non à altro ideale che la cornificazione più spregiudicata! Garbatissimo, il Pedrollo è riuscito qui ad ottenere un applauso a scena aperta... ma è certo che quella musica sarebbe stata più al suo posto in un quadro di sentimento puro e sincero. [...] È dunque, *Primavera fiorentina*, una graziosa cosa che conserva da cima a fondo il commento musicale entro i confini della piacevolezza scenica: qui il Pedrollo – che è per natural forma di musicalità sua portato alla ricchezza fastosa della strumentazione – à saputo mantenersi moderato e sobrio: agevole la sua armonia, leggero lo strumentale: e l'uso dei mezzi musicali d'espressione, anche dove la materia non è novissima, è sempre signorile. Per

concludere, noi pensiamo che con la *Primavera fiorentina* il Pedrollo ha offerto un notevole saggio della duttilità del suo ingegno. Mentre, dove la vicenda scenica lo consentiva, ha dato libero sfogo al lirismo sincero dell'opera romantica, quello cioè che meglio corrisponde alla sua natura di compositore teatrale, d'altra parte ha saputo anche inserire nel suo lavoro delle efficaci pennellate caricaturali e dei gradevoli scorci di parodia[188].

16. Dopo *Primavera fiorentina* (1932-1936)

Dopo il successo scaligero Pedrollo proseguì la sua attività pubblica, ottenendo numerosi riconoscimenti. Continuò a dirigere l'orchestra dell'E.I.A.R.[189] e a insegnare[190]; tra il 1934 e il 1937 impartì lezioni private di composizione al giovanissimo Bruno Maderna preparandolo all'esame di compimento medio in casa di Irma Manfredi a Verona. Strinse maggiormente i rapporti con la città berica[191]; vide pubblicate ed eseguite sue composizioni e rappresentate le sue opere teatrali[192] che varcarono i confini italiani[193]. Nei primi anni Trenta rappresentò l'arte italiana in contesti ufficiali[194]. Nell'ottobre

[188] GIULIO MARIO CIAMPELLI, *Prime rappresentazioni. Primavera fiorentina, un atto in tre quadri di Mario Ghisalberti, per la musica di Arrigo Pedrollo*, «Musica d'oggi», XIV/3 (marzo 1932).

[189] L'11 novembre 1932 andò in onda *Maria di Magdala*, trasmessa anche il 7 aprile 1933 dall'E.I.A.R.. Pedrollo diresse anche *Delitto e castigo* (11 luglio 1934).

[190] Nel terzo saggio finale al Conservatorio di Milano, il 1° giugno 1933, furono applaudite composizioni di Roberto Lupi, Aurelio Antonio Maggioni, Argeo Quadri e Cesare Rotta, «tutti licenziandi della scuola del maestro Pedrollo». Anche l'anno seguente furono eseguite musiche di suoi allievi: non solo Roberto Lupi e Alceo Galliera, ma addirittura Silvio Ceccato che presentò una scena dall'opera lirica in un atto *Le sei maschere di don Giovanni* («Corriere della Sera», 2 giugno 1933, 31 maggio e 6 giugno 1934).

[191] Il 25 maggio 1933 Pedrollo diresse al Teatro Olimpico il primo di tre concerti alla guida dell'Orchestra sinfonica vicentina: nel programma si esibiva anche il pianista Tiberio Tonolli. Rese poi omaggio alla memoria del giornalista e critico del «Corriere» Otello Cavara, suo ex allievo, mettendo in scena all'Eretenio il 24 gennaio 1934 *La principessa lontana*, l'opera che questi aveva composto segretamente su un libretto proprio. Nella stessa stagione diresse *Andrea Chénier*, *L'amico Fritz* e *Histoire d'un Pierrot* di Pasquale Mario Costa («Corriere della Sera», 26 maggio 1933, 11, 12, 16, 21 gennaio 1934).

[192] Il 15 dicembre 1933 la sua *Canzone di Rebecca* fu presentata al Teatro del Popolo di Milano dal soprano Elisa Fioroni accompagnata al pianoforte da Giulio Confalonieri («Corriere della Sera», 13 e 16 dicembre 1933). La melodia era stata pubblicata nel 1928 a Milano dall'editore Giovanni Signorelli.

[193] All'inizio del 1933 *La veglia* fu messa in scena al teatro Civico di Lucerna nella versione tedesca di Walter Dahms, con grande successo di pubblico e alla presenza del console generale a Zurigo e del segretario del Fascio di Lucerna («Corriere della Sera», 9 gennaio 1933). *Schuld und Sühne* fu inserito nel programma della stagione 1934-35 dello Stadttheater di Dortmund.

[194] Pedrollo fece parte dei musicisti invitati a rappresentare la musica italiana al II Festival internazionale di musica di Venezia (settembre 1932). Gli altri musicisti invitati erano Wolf-Ferrari, Zandonai, Montemezzi, Pick-Mangiagalli, Sinigaglia, Castelnuovo-Tedesco,

1933 fu nella commissione giudicatrice di uno dei tre concorsi indetti dalla Società Umanitaria «per celebrare la chiusura del Decennale della Rivoluzione fascista» con composizioni da eseguirsi nella stagione del Teatro del Popolo[195]. Il 28 ottobre 1934, anniversario della marcia su Roma, venne radiotrasmesso da Torino, diretto dall'autore, il suo «poema sinfonico» *La Marcia di Roma* (ovvero *In lictorio signo*) che chiuse le celebrazioni per il decennale della rivoluzione.

Si trattava di una singolare forma di poema sinfonico per soli, coro e orchestra, su parole di Libero Silvano (pseudonimo di Angelo Albertario Binaghi) e Natale Lo Bianco. Pedrollo lo aveva composto nel 1932 per il decennale dell'evento, costruendo una grande composizione in tre parti (*L'olocausto*, *La vittoria in cammino*, *L'apoteosi*) che dedicò a Mussolini. Se ne era per tempo organizzata una solenne prima esecuzione da parte dell'orchestra dell'E.I.A.R. e del coro del Dopolavoro FIAT di Torino e l'iniziativa era gestita dall'editore Giovanni Signorelli di Milano e promossa da un Comitato d'onore di personalità, amici e sostenitori di Pedrollo presieduto dal generale Giuseppe Vaccari, concittadino del musicista. La radiotrasmissione era prevista per il 21 aprile 1933 in occasione del Natale di Roma, poi per il 24 maggio all'Augusteo. Il progetto fu tuttavia bloccato a causa di uno scandalo che aveva implicazioni politiche: all'inizio di aprile 1933 il generale Vaccari fu avvisato che illecite speculazioni inquinavano la patriottica iniziativa e coinvolgevano indebitamente il suo nome[196]. Un giovane scrittore catanese residente a Milano, Domenico Nicotra-Pastore, fu arrestato a Torino «perché

Labroca, Tommasini, Davico, Cattozzo, Guido Bianchini, Mezio Agostini, Franco Casavola, Respighi, Casella, Malipiero. Nell'ottavo concerto al teatro La Fenice presentò il suo *Concerto in re minore per pianoforte e orchestra* con Valeria Navack come solista: vi si riconobbe un'impronta classico-romantica. In ottobre fu membro, assieme ad Alfano e a Piero Fabbroni, della Commissione incaricata dal Teatro alla Scala di vagliare partiture inedite da mettere in cartellone; fece anche parte del Comitato esecutivo, presieduto da Ildebrando Pizzetti, per la commemorazione di Giacomo Orefice al Conservatorio di Milano («Corriere della Sera», 16 e 23 aprile, 12 settembre, 21 ottobre 1932, 7 maggio 1933).

[195] «Corriere della Sera», 24 ottobre 1933.

[196] Un annuncio pubblicitario avvertiva che il poema era dedicato a S. E. Benito Mussolini che aveva accettato l'omaggio con lettera ufficiale in data 13 agosto 1932 e precisava che «il Grand'Uff. Beniamino Gigli vi canterà un caratteristico a solo per tenore». Il 21 aprile sarebbero stati consegnati al Duce lo spartito per canto e pianoforte e il libretto: «tale omaggio Gli verrà presentato da una Commissione composta di Personalità gradite al Capo del Fascismo e degna di essere a Lui presentata per la intemerata fede e la indiscutibile probità civica. S. E. il Generale GIUSEPPE VACCARI, Medaglia d'Oro, Senatore del Regno, ne sarà il Presidente. A tutti gli aderenti verrà rilasciato, come ricordo, un attestato di benemerenza». Si sollecitava presso i sottoscrittori l'acquisto di spazi pubblicitari nelle pagine del libretto e di copie del medesimo, promettendo agli aderenti l'estrazione a sorte di cinque apparecchi radio. Fu forse la commercializzazione di un evento così solenne per il regime a suscitare i sospetti sull'intera operazione di Signorelli.

raccolse con truffe fondi per la pubblicità e la vendita di libretti del poema sinfonico "La marcia su Roma", in complicità con l'editore Giovanni Signorelli»[197]. Signorelli fu mandato per cinque anni al confino assieme al presunto complice e la notizia venne diffusa il 7 giugno dal «Corriere della Sera» (che titolò *Indegni profittatori al confino*), da «La Stampa» e dal «Popolo d'Italia» che denunciavano gli speculatori i quali andavano sorprendendo «la buona fede del pubblico riuscendo a carpire e a devolvere in gran parte a personale profitto notevoli contribuzioni finanziarie che avrebbero dovuto essere destinate all'esecuzione di una composizione musicale celebrativa di avvenimenti patriottici». Pedrollo fu convocato a Roma dal generale Vaccari per chiarimenti e si dissociò pubblicamente da Signorelli. Il Comitato d'onore e lo stesso musicista ritennero moralmente e politicamente indegno l'editore milanese; per far resuscitare il progetto il Comitato esigeva che costui fosse estromesso dall'organizzazione dell'evento patriottico, anche dopo il suo ritorno dal confino (il provvedimento era stato revocato a fine dicembre). Dopo un anno di stallo Pedrollo forzò la situazione e, ottenuto il nulla osta di Mussolini[198], fece eseguire la *Marcia su Roma* nonostante le diffide dell'editore[199]. Alla vigilia della radiotrasmissione, il 27 ottobre 1934, «La

[197] «Giunto a Torino il 27 aprile 1933, il Nicotra nonostante i suoi precedenti penali per truffa sorprese la buona fede del generale senatore Vaccari e del maestro Pedrollo», si legge in SALVATORE CARBONE, LAURA GRIMALDI, *Il Popolo al confino: la persecuzione fascista in Sicilia*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1989, p. 379. Questi eventi sfiorarono anche il musicista vicentino: nell'Archivio di Stato a Roma è conservato un faldone di *Documenti sequestrati al musicista Arrigo Pedrollo* nel periodo 1932-1933.

[198] FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Firenze, Discanto, 1984, pp. 429-430, riporta un *Promemoria di A. Pedrollo, da Roma, 13 luglio 1934* in cui il musicista rammentava che «il Duce d'Italia, cui è dedicata la composizione, si è degnato di accettare il rispettoso omaggio» e precisava che «la composizione è ora di proprietà dell'autore, avendola egli riscattata dall'editore che, in un primo tempo, aveva iniziato la stampa. È quindi immune di qualsiasi scopo speculativo. L'autore – pure riserbandosi il diritto di dirigere il suo Poema – rinunzia ad ogni emolumento che gli possa spettare quale diritto d'autore in favore delle opere assistenziali». Pedrollo ricordava che l'E.I.A.R. aveva accettato con entusiasmo di eseguire il Poema il 28 ottobre in un colossale evento con 300 esecutori ma desiderava «avere l'approvazione delle Superiori Gerarchie, trattandosi di un titolo politicamente delicato». «Nei primissimi giorni dello scorso maggio, per il tramite di Sua Eccellenza il Generale Giuseppe Vaccari, venne richiesto a Codesto Comando il nulla osta per l'esecuzione del Poema e, allo scopo, inviato copia del Poema stesso. Tale richiesta viene ora rinnovata dall'autore in persona, dovendo egli iniziare le prove del coro al più presto possibile». Il 13 settembre un telespresso firmato Galeazzo Ciano fu inviato alla Direzione generale dell'E.I.A.R. confermando il nulla osta per l'esecuzione e la radiotrasmissione.

[199] La vicenda approdò in tribunale perché nel novembre 1935 l'editore citò in giudizio Pedrollo, la Fiat (nella persona del senatore Giovanni Agnelli) e l'E.I.A.R., rivendicando i diritti sull'opera per la quale si era impegnato contrattualmente col musicista e si era esposto economicamente stampando la partitura e fornendo le parti all'orchestra dell'E.I.A.R. e al coro del Dopolavoro Fiat. La sentenza di appello, tre anni dopo, fu decisa in punto di diritto ma le sue implicazioni politiche erano evidenti nelle lunghe argomentazioni sull'indegnità morale dell'editore e sulle ragioni patriottiche che avevano spinto Pedrollo ad agire di pro-

Stampa» dedicò mezza colonna alla composizione riportando il programma del poema sinfonico, e il giorno seguente l'evento fu recensito con ampie lodi al compositore[200].

La fine del 1934 e l'anno successivo videro ancora riconoscimenti[201], successi, nuove creazioni e progetti. Il quadro lirico *Terra promessa* fu trasmesso dalla Radio della Svizzera Italiana e le *Danze da Maria di Magdala* furono eseguite in un concerto sinfonico dell'Opera di Stato di Riga[202]. Il 21 marzo 1935 andò in scena al teatro della Pergola il mimodramma *Aziadée*, che aveva ancora come stella Ileana Leonidoff (Pedrollo assisteva alla rappresentazione e fu «molto festeggiato insieme a tutti gli interpreti»)[203]. Risale forse al 1935 il progetto di mettere in musica una commedia di Arturo Rossato, *La fattoria Polker*, che era stata recitata al teatro Manzoni di Milano il 23 aprile dalla Compagnia Gino Valori[204]. Il 26 dicembre 1935 diresse a Vicenza un concerto nel cui programma la clavicembalista Anna Linde propose un concerto di J. C. Bach[205]. Durante la stagione dell'E.I.A.R. venne trasmesso (14 luglio 1936) *L'uomo che ride* diretto da Ugo Tansini. In quegli anni Pedrollo si accostò per la prima volta alla tragedia attica, componendo – a partire da antichi frammenti musicali – le musiche di scena per *Ifigenia in Aulide* nella versione di Mevio Gabellini e con la regia di Nando Tamberlani: lo spettacolo andò in scena il 22 e 23 agosto 1936 al Lycinium di Erba e il 25 al teatro all'aperto di Campione d'Italia[206].

pria iniziativa: egli infatti «ritenne doveroso di mantenere, finalmente, l'impegno di onore assunto di fronte ai componenti del Comitato, e, particolarmente, di fronte al Duce e alle Gerarchie». Il dispositivo della sentenza fu riprodotto ne «Il diritto di autore», trimestrale edito dalla S.I.A.E., IX (1938), pp. 356-367. La vertenza ovviamente troncò ogni rapporto professionale tra Pedrollo e Signorelli, che aveva pubblicato negli anni precedenti sue liriche da camera e musiche per *orchestra-salon*.

[200] *Il grande concerto di ieri sera al "Regio"*, «La Stampa della Sera», 29 ottobre 1934.

[201] Nel marzo 1935 Pedrollo fece parte, assieme a Renzo Lorenzoni e a Tiberio Tonolli, della giuria di un concorso pianistico promosso dalla Società del Quartetto di Vicenza per il venticinquesimo dalla fondazione (GALLA, *La Società del quartetto...*, cit., p. 44).

[202] «Corriere della Sera», 2 dicembre 1934, 19 febbraio 1935.

[203] «Corriere della Sera», 22 marzo 1935. La vicenda rappresentata era la «tragica storia di una giovane schiava circassa prigioniera di un harem, al centro di gelosie che porteranno alla sua morte» (PICCOLO, *Ileana Leonidoff...*, cit., p. 188).

[204] La *pièce* di Rossato sarebbe stata messa in musica da Pasquale La Rotella col titolo *La fattoria* (poi *Manuela*) e venne rappresentata al teatro Municipale di Nizza il 4 marzo 1948; fu poi pubblicata da Ricordi nel 1950.

[205] GALLA, *La Società del quartetto...*, cit., p. 48.

[206] «La Provincia di Como», 23 agosto 1936, lodò apertamente il contributo di Pedrollo, la cui partitura fu edita da Carisch nel 1938.

17. *L'amante in trappola* (1936)

Anche l'opera che quattro anni dopo fece seguito a *Primavera fiorentina* appartiene al genere comico. È possibile che Pedrollo si fosse avveduto dell'inattualità di drammi a forti tinte nel clima italiano di quegli anni e avesse compreso che la propria consacrazione come erede novecentesco della grande tradizione romantica era un sogno irrealizzabile. A metà degli anni Trenta sembra infatti che il musicista vicentino venga considerato dalla critica come una lunga promessa che non era sbocciata; esempio di questo sentire è una recensione a *Delitto e castigo* apparsa sulla «Stampa» di Torino:

> Concertatore abilissimo e di squisito gusto, come lo dimostrò dirigendo numerosi concerti sinfonici, in Italia e all'estero, questa sua primeggiante virtù egli adoprò nell'opera sua. Ma il complesso del lavoro non mostra quella vita, reale e pulsante, che se ne riprometteva. Talune pagine di *L'uomo che ride* avevano fatto vedere in Pedrollo la possibilità di contare presto un nuovo operista che continuasse la serie dei Puccini, dei Mascagni, dei Giordano. Invece Pedrollo sta nella schiera dei Marinuzzi, dei La Rotella, dei Robbiani, dei Trentinaglia, ottimi tecnici, spiriti colti e superiori che sembrano prossimi a spiccare con slancio il salto che li eleverà nella azzurra atmosfera dell'arte vitale e travolgente; ma al momento buono, o perché non sono pienamente sicuri di sé, o perché le ali non sono sufficienti all'alto volo, si afflosciano. Coscienzioso, accurato, volonteroso, ben preparato, Arrigo Pedrollo deve ancora darci l'opera che s'imponga senza discussione ai pubblici. È ancora in età ed in condizione di mantenere, anzi, di superare, le sue promesse. Questo *Delitto e castigo* contiene molte singole bellezze assai gradite, prove geniali della sua attitudine all'opera lirica [...] ma la prova piena è rinviata ancora[207].

È possibile che in questa situazione sia maturata la rottura del decennale rapporto con Casa Sonzogno: lo spartito de *L'amante in trappola* fu pubblicato in proprio da Pedrollo nel 1936[208] mentre il libretto fu stampato da Carisch due anni dopo.

[207] ELLEMME, *Stasera alla radio. "Delitto e castigo" di A. Pedrollo*, «La Stampa», 14 luglio 1934. Il giudizio sarà attenuato in un altro pezzo dello stesso recensore in occasione della radiotrasmissione di *Primavera fiorentina*: come compositore Pedrollo «ha dimostrato di possedere la forza destinata alle vittorie» e il recensore manifesta la speranza che l'attesa *Casa dei fiori* arrivi finalmente a rivoluzionare il teatro musicale italiano (ELLEMME, *Stasera al microfono. La "Cabrera" di Dupont. "Primavera fiorentina" di Pedrollo*, «La Stampa», 11 luglio 1935).

[208] *L'amante in trappola: opera comica in un atto di Giovanni Franceschini – musica di Arrigo Pedrollo; riduzione per pianoforte e canto*, tipografia Musto & Caldara, Milano, proprietà Arrigo Pedrollo, 1936.

Circostanze della creazione

La prima notizia sull'opera risale al 25 febbraio 1936 quando il «Corriere della Sera» annunciò che *L'Amante di Calandrino* (sic) sarebbe andata prossimamente in scena al teatro Filodrammatici sotto la direzione del maestro Tommaso Benintende con Dora Dori, Irma Colasanti de Raho, il tenore Fazzini e il baritono Cavallini nei ruoli principali. *L'Amante in trappola* fu invece proposta al teatro Verdi di Vicenza il 23 settembre 1936 assieme a *Gianni Schicchi* e a *Maria Egiziaca* di Respighi*:* l'atto unico di Pedrollo, «musicato in forma vivace e scorrevole» e diretto dal maestro Giuseppe Podestà, ebbe come interprete Dora Dori, assecondata dal tenore Nino Ederle, dal baritono Lorenzo Conati e da Rita Monticone. L'opera ebbe sette chiamate, di cui tre chieste al compositore[209]. Negli anni successivi ebbe buona fortuna nei teatri[210] anche se la sua circolazione fu penalizzata dallo scoppio della seconda guerra mondiale[211]; fu radiotrasmessa anche nel dopoguerra, nel 1953, nel 1954 e nel 1956.

Il librettista

Il libretto di *L'amante in trappola* è ispirato all'ottava novella dell'ottava giornata del *Decameron*. Ho riconosciuto con certezza nell'autore del testo un'illustre figura della Vicenza tra Ottocento e Novecento, il professor Giovanni Franceschini (1863-1936): la prima rappresentazione ne precedette dunque di poche settimane la morte avvenuta a Vicenza a fine novembre. Molti anni prima Franceschini aveva scritto una commedia in prosa in un atto intitolata *La trappola*, sullo stesso argomento e con gli stessi nomi dei personaggi[212], che mostra evidenti coincidenze col libretto per Pedrollo. *La trappola* era

[209] «Corriere della Sera», 24 settembre 1936.

[210] Nel 1937 *L'amante in trappola* fu programmato al Filarmonico di Verona. Diretto da Ferruccio Calusio, fu proposto con successo al Municipale di Piacenza assieme alla *Butterfly* e andò in scena in una stagione italiana al Teatro Reale del Cairo. Diretto da Fernando Previtali fu radiotrasmesso dall'E.I.A.R. di Torino il 31 luglio e il 2 agosto 1938. Il 27 gennaio 1939 fu dato a Dortmund e nel 1940 fu presentato al Fraschini di Pavia («Corriere della Sera», 10 gennaio, 5 febbraio, 17 novembre 1937, 9 aprile 1940). Il 4 maggio 1940 andò in scena a Bolzano.

[211] Nel programma della stagione del Teatro alla Scala approvato dal Ministero della Cultura popolare era previsto *L'amante in trappola*, ma la rappresentazione fu annullata per limitare le spese («Corriere della Sera», 29 settembre e 26 novembre 1942).

[212] Il testo della commedia fu pubblicato da una rivista milanese («Nicia. Rivista medica d'arte e varietà», 11, novembre 1934) e l'estratto fu stampato l'anno seguente a Como. Nella commedia erano chiamati «Oretta» e «Barnabò» quelli che nel libretto per Pedrollo sarebbero stati «Ombretta» e «Antonino».

andata in scena al teatro Fossati di Milano nel 1915, «attenuata come richiedeva la scena che non concede verismi troppo spinti»[213], e Franceschini ne diede conto in una lettera a Federigo Tozzi di cui era appena andata in scena a Vicenza la commedia *Le due mogli* sul medesimo soggetto. Nell'intestazione della lettera Franceschini si fregiava del titolo di «professore pareggiato della Università di Roma, residente a Vicenza». Giovanni Franceschini era medico, direttore dal 1895 del Dispensario Celtico Governativo, pioniere degli studi sulle malattie veneree e direttore del Reparto dermosifilopatico dell'ospedale di Vicenza. Esponente di una famiglia vicentina d'orientamento liberale, amico di Paolo Lioy, Fedele Lampertico e Antonio Fogazzaro, era zio di Piero, Giona e Tina Nardi, la madre di Mariano Rumor[214]. «Dermatologo e commediografo»[215], accademico olimpico, non pubblicò solo testi scientifici: fu uno straordinario poligrafo, «appassionato dell'arte e della letteratura», collaboratore di riviste artistiche e letterarie quali «La Nuova Antologia», «Emporium», «L'Illustrazione Italiana», e lasciò un gran numero di saggi e articoli di vario argomento[216] che spaziavano dalle pubblicazioni accademiche alla divulgazione medica, dall'arte alla letteratura, dalla storia al costume.

Il libretto

La novella boccacciana a cui Franceschini si ispirò racconta del senese Spinelloccio, amante della moglie del vicino di casa Zeppa, suo caro amico. Quando costui scoprì l'intrigo indusse la moglie fedifraga a chiudere l'amante in una cassa, poi condusse in camera sua la sposa di Spinelloccio e pretese di essere risarcito possedendola. La donna giacque con lui sopra la cassa dov'era rinchiuso il marito, che tutto udì. Quando fu fatto uscire Spinelloccio si riconciliò con l'amico, rendendosi conto d'aver meritato di ricevere pan per focaccia, e da quel giorno ciascuna delle due donne ebbe contemporaneamente due mariti e quelli ebbero ciascuno due mogli, vivendo in concordia il loro insolito *ménage*. Franceschini trasportò la vicenda a Firenze, battezzò Lucantonio l'amico di Spinelloccio e chiamò Ombretta la sua sposa, diede il nome di Catella alla moglie di Spinelloccio e in-

[213] «Un po' semplice nei suoi sviluppi, un po' troppo affettato nel dialogo trecentesco, ma è piacevole e fa ridere il pubblico», si legge sul «Corriere della Sera», 12 febbraio 1915.

[214] A Franceschini dedica numerose pagine GIGI GHIROTTI, *Rumor*, Milano, Longanesi, 1970.

[215] GHIROTTI, *Rumor...*, cit., p. 97.

[216] Necrologio del prof. Franceschini, «Giornale italiano di dermatologia e sifilologia», LXXVIII, 1937, pp. 175-176.

trodusse il comprimario Antonino. La vicenda originale viene depurata dei dettagli più audaci (si parla solo di «baci») e virata in qualche maniera verso il "filosofico" dibattito sulla fede delle amanti in *Così fan tutte.* Numerosi vezzi stilistici e locuzioni presenti nella commedia originale risultano nel libretto per Pedrollo (la cui lingua peraltro è meno arcaizzante).

> All'inizio dell'opera, ambientata in casa di Lucantonio, Spinelloccio dialoga con lui e con Antonino sostenendo che non c'è «donnetta che neghi un baciozzo sulla boccuzza sua vermigliuzza» a un pretendente che glielo prometta e che il marito di costei non sospetterà il tradimento. Lucantonio è convinto invece che esista «qualche femminetta che non farebbe un torto al dolce maritiello nemmeno se sul capo biondo e ricciutello a lei cascasse con le sue stelle il cielo». Deriso per la sua convinzione, Lucantonio proclama che Ombretta, la sua sposa, è «una donnetta bella, onesta, scontrosetta, che nessun baciar potrà» e scommette con Spinelloccio: «nemmeno un sol bacetto d'Ombretta sul visetto non riesci tu a posar». L'ingenuo marito annuncia che si nasconderà nel solaio assieme ad Antonino per assistere allo spettacolo della fallita seduzione di sua moglie. Per tutta risposta Spinelloccio promette: «La tua moglietta ti griferò. La bacierò». Quando arriva Ombretta, Spinelloccio la ricopre di complimenti; la donna gli ricorda che le loro case sono separate da un «chiassetto piccolino» e che Catella potrebbe udire le sue imprudenti parole («la vocetta del marito che fringuella»): la scena è commentata da Lucantonio che gongola, mentre Antonino lo stuzzica maliziosamente. Il corteggiamento si fa serrato, perché Spinelloccio si offre di baciare Ombretta sul collo spiegandole che quel gesto porta «la buona ventura: sotto i peluzzi biondi e d'oro, tra le ritonde pieghe del collo, un nèo s'asconde... Deh, lasciate ch'io lo baci!». Pian piano il seduttore vince le ritrosie della dama mentre il marito si infuria e giura vendetta. Sempre più ardito, Spinelloccio chiede a Ombretta di lasciargli baciare «questa boccuccia tua vermigliuzza, questo viso tanto carino». La sposa di Lucantonio lo congeda concedendogli un appuntamento. Prima di lasciarsi i due si baciano e mentre l'amante si allontana lei va alla finestra e lo segue con lo sguardo lanciandogli baci con le dita. La donna è poi spaventata dalla voce tonante del marito che le rivela d'aver visto tutto «da quell'alta finestretta». Ombretta spiega che i baci erano un innocente rituale per ottenere buona fortuna ma Lucantonio, furente, vuole colpirla; la sposa, in lacrime, chiede perdono. A quel punto Lucantonio le ordina di sciorinare alla finestra i due fazzoletti bianchi, segnale convenuto con Spinelloccio per indicargli via

libera per raggiungerla senza rischi, e le spiega che al suo improvviso ritorno lei dovrà indurre l'amante a farsi chiudere in una cassa. Con questo stratagemma – dice – «riscaldargli vò gli orecchi affinché più non ti secchi». Obbedendo all'ordine, quando arriva Spinelloccio Ombretta gli corre incontro fingendosi terrorizzata, gli racconta che il marito geloso l'ha picchiata ed è risoluto a uccidere il suo amante. Sentendo i passi del vendicatore, Spinelloccio si lascia chiudere nella cassa. Lucantonio, trionfante, grida solennemente chinandosi sulla cassa: «Ed or sappi, Spinelloccio, o mio stupido bamboccio; fra la moglie ed il marito por non devesi lo dito». Mandata via Ombretta, Lucantonio invita madonna Catella, le racconta il tradimento del marito («Spinelloccio, stamattina, con 'na certa donnettina, corse un po' la cavallina») e si offre di aiutarla a vendicarsi («la mia donna egli ha baciato? La sua donna io vo' baciar!»). I due – recita la didascalia – «si siedono sulla cassa e si abbracciano e si baciano». Con dolcezza Catella dice a Lucantonio: «Siete destro in far carezze! Le mie labbra non avvezze sono a simili dolcezze!». Dopo baci scambiati con soddisfazione di entrambi, Lucantonio promette un regalo prezioso che la donna troverà sollevando il coperchio della cassa. Con un colpo di scena quasi mozartiano «dalla cassa aperta da Catella esce la testa arruffata di Spinelloccio». In un concitato *ensemble* Ombretta, Catella e Lucantonio commentano la visione: Spinelloccio ride perché ha vinto la scommessa, Lucantonio ribatte, facendolo infuriare, «Tel dirà Catella stessa, se fu dolce il bacio mio!» e Catella rincara la dose. I due rivali si accapigliano insultandosi («Baccellone! Lumacone! Bel bacchiocco! Brutto sciocco!»), ma le due spose, entrambe infedeli e felici, ripetono che i due si son resi reciprocamente pan per focaccia e hanno saldato i conti in sospeso. Invitati dalle mogli, i due mariti fanno pace e il concertato finale propone la morale della storia: entrambi son caduti nella stessa trappola.

Franceschini adattò alle scene operistiche la sua commedia congegnando un libretto ricco di concertati nello spirito del teatro comico settecentesco, anche se non c'è nessun archeologico recupero della divisione in scene tradizionali né si alternano recitativi e arie. Rinunciando ai posati endecasillabi e settenari della tradizione lirica, i versi de *L'amante in trappola* offrono forti risalti ritmici grazie all'uso insistito di serie di settenari, di doppi quinari e soprattutto di ottonari, con un lessico curiosamente anacronistico, pieno di diminutivi leziosi, di cui abbiamo offerto qualche esempio sintetizzando la trama.

Scelte drammaturgiche e musicali

Davanti a un libretto con simili caratteri Pedrollo mutò la sua scrittura ancor più radicalmente rispetto a *Primavera fiorentina*: a quanto si può supporre osservando lo spartito per canto e piano, l'orchestra è filiforme, rinuncia alle corpose masse delle opere più drammatiche e si muove nervosamente con linee dai ritmi in rilievo. L'armonia si schiarisce e tende a sostenere con nettezza periodi musicali simmetrici, indotti anche dalle frequenti serie di ottonari. Non si può tuttavia parlare di una restaurazione neo-settecentesca dell'opera buffa italiana, la quale traluce solo nella parodia dello stile comico del XVIII secolo (gli scioglilingua di note brevi propri del 'basso buffo'), nell'adozione di numerosi concertati e nella parodia delle situazioni topiche dell'opera a numeri settecentesca (per quanto, come sempre, le forme chiuse della tradizione confluiscano nel *continuum* di una partitura vivace e movimentata come si conviene al tema trattato)[217]. Il «sistema tematico» è trasformato in una rete di ricorrenze di motivi che percorrono la trama senza più essere associati a situazioni e a personaggi ma come puri elementi di logica musicale: essi sono esposti, elaborati e ricapitolati quasi nello spirito di una sonata strumentale dell'epoca classica.

La ricezione dell'opera

La stampa riportò il successo con cui era stato accolto *L'amante in trappola*[218], ma molti critici non si spostarono in una sede periferica come Vicenza e vennero quindi a mancare le abituali recensioni sui grandi organi di stampa. Ne scrissero entusiasticamente «La Provincia di Bolzano, «Il Gazzettino»[219] e «La Sera»; i giudizi del quotidiano vicentino «La Vedetta Fascista» furono ripresi da una rivista musicale milanese:

> La prima rappresentazione della nuova opera in un atto dell'autore di *Delitto e castigo* ha avuto luogo a Vicenza (teatro Verdi) il 22 settembre u. s. Il soggetto è stato ricavato e sceneggiato con gusto,

[217] La distribuzione dei cinque personaggi in cinque diversi registri vocali facilitava l'organizzazione degli *ensembles*.

[218] «Corriere della Sera», 24 settembre 1936.

[219] «Il Gazzettino» (23 settembre 1936) lodò il talento del musicista, «la spontaneità della giovinezza e la sagacia della maturità», la maestria nel trattamento orchestrale: «il compositore ci si mostra ancora una volta quale un evocatore di fantasmi sonori dalle smaglianti apparenze, un finissimo signore dell'orchestra, condotta con sapiente gradazione ora alla pienezza sinfonica, ora alle tinte ineffabili».

da Giovanni Franceschini, dalla ottava giornata del *Decamerone*, narrata da Fiammetta. Il Pedrollo, non intendendo eccedere nella comicità nel commentare i personaggi, ha dato al lavoro il sotto titolo di commedia lirica, appunto perché essi assumono una anima lirica – così osserva la *Vedetta Fascista* – che viene loro conferita «dai felici e graditi accenni melodici che talvolta risuonano sulle loro labbra in chiarezza e comunicatività». Lo stesso giornale ci informa anche che «musicalmente l'opera appare notevole per la vivida luce del colore armonico efficacemente applicata allo spirito del soggetto e alla movenza scenica della trama». Il successo è stato completo, con applausi a scena aperta e sette chiamate anche all'autore e al librettista. Ottimo direttore il maestro Podestà, bene assecondato in palcoscenico da Dora Dori, dal tenore Ederle, dal baritono Conati, da Rita Monteleone ecc.[220]

18. Da *L'amante in trappola* a *La regina di Cirta* (1937-1941)

Gli anni successivi non furono ricchi di eventi per Pedrollo. Nel maggio 1937 ripropose al Conservatorio di Milano il suo *Concerto in re minore per pianoforte e orchestra*, diretto da Nino Sanzogno e con Miriam Longo (figlia di Alessandro) come solista: l'opera era giudicata «di tecnica salda e di ampia e sicura concezione»[221]. Nel 1937 il compositore vicentino fu ancora coinvolto in una manifestazione musicale di regime[222]; in agosto si ebbe la prima rappresentazione di *Madre*, su testo di Ferdinando Tamberlani «commentato musicalmente da Arrigo Pedrollo»[223]. Continuava l'interesse per il teatro antico:

[220] *"L'amante in trappola" di Arrigo Pedrollo*, «Musica d'oggi», XVIII/10, ottobre 1936, p. 323. In occasione di una rappresentazione piacentina, il 5 febbraio 1937 «La Scure» lodò la signorilità del musicista che evita la volgarità e offre «un Boccaccio lindo e onesto». Il giudizio sulla musica era più dettagliato del consueto: «il canto delle voci è quello libero e sciolto della commedia lirica moderna. Non melodie modellate in forma chiusa, ma nemmeno prive di una euritmica architettura. Nella loro evanescenza le melodie vocali di questo spartito entrano nel cuore e fanno gioire. La commedia è aperta da una breve *ouverture*, che presenta le melodie e le idee fondamentali con un sapiente contorno di armonie e in elegante contesto sinfonico».

[221] «Corriere della Sera», 1 maggio 1937.

[222] Il maestro Pedrollo fu membro della giuria di un concorso bandito dall'Accademia di Musiche Contemporanee di Milano per una composizione corale di stile polifonico a quattro voci virili sul testo poetico «Giovinezza eroica della nuova Italia imperiale» di Luigi Rinaldi. Accanto a Pedrollo sedevano in commissione Alfano, Zanella, Tronchi, Guarino, Paribeni e Pozzoli.

[223] Fu una «celebrazione della maternità eroica organizzata dal Dopolavoro provinciale» con la partecipazione di trecento esecutori tra orchestrali e coristi diretti rispettivamente dal maestro Ugo Benvenuti Giusti e dal maestro Armando Naegel che già aveva partecipato alla grande esecuzione della *Marcia di Roma* («Corriere della Sera», 16 agosto 1937). Il testo fu pubblicato nello stesso anno.

il 28 agosto vennero rappresentati al Teatro Olimpico di Vicenza *I sette contro Tebe* di Eschilo (nella versione di Domenico Ricci riveduta da Manara Valgimigli) con Memo Benassi, Carlo Ninchi, Ermete Zacconi, Rossana Masi e Lola Braccini e con musiche di Pedrollo[224]. Per la morte di Silvano Baggio[225] compose una *Elegia* per orchestra d'archi con harmonium ad libitum, pubblicata da Carisch nel 1937 e proposta in concerto a Vicenza il primo dicembre dell'anno successivo[226]. È attestata qualche ripresa di sue opere teatrali[227]. Continuavano i riconoscimenti pubblici[228], ma gli anni della guerra videro una rarefazione della sua presenza nelle cronache[229]. Nel novembre 1941 Pedrollo cessò l'insegnamento di Composizione al Conservatorio di Milano che aveva tenuto onorevolmente per più di un decennio.

19. *La regina di Cirta* (1941)

Circostanze della creazione

Con *La regina di Cirta*, «tragedia lirica in tre atti» su libretto di Antonio Lega, Pedrollo tornò per l'ultima volta al genere tragico. Il libretto fu pubblicato nel 1940 dalla Casa Musicale Giuliana di Trie-

[224] Il «Corriere della Sera» scrisse il 29 che la tragedia fu rappresentata davanti al Conte di Torino, presenti «tutte le autorità cittadine, molte personalità del mondo culturale e le più belle signore di Vicenza»; «le musiche dei cori e delle danze, composte da Arrigo Pedrollo, che dirigeva anche l'orchestra, si sono intonate molto felicemente al carattere della tragedia».

[225] Silvano Baggio era un'illustre personalità vicentina, membro del Consiglio direttivo dell'Istituto Canneti e rappresentante del Comune in seno al Comitato permanente per le rappresentazioni classiche nel Teatro Olimpico.

[226] Su «La Vedetta Fascista», 2 dicembre 1938, Luciano Tomelleri lodò la composizione, che «parla il linguaggio semplice ed umano della melodia; ed è piaciuta per questa sua sincerità schietta e per la nobiltà della struttura lineare» (GALLA, *La Società del quartetto...*, cit., p. 52).

[227] *L'uomo che ride* fu messo in cartellone al Carlo Felice di Genova; diretta dal maestro Piero Fabbroni, *La veglia* fu rappresentata al Teatro stabile all'aperto di Como l'11 settembre 1938 («Corriere della Sera», 23 novembre 1937 e 26 agosto 1938).

[228] Le tre *Danze da Maria di Magdala* furono proposte il 12 giugno 1938 dall'orchestra sinfonica della Federazione fascista diretta dal maestro Primo Casale, nell'ambito dell'Estate musicale milanese durante una «sagra del bel canto» in piazza Belgioioso sotto l'egida della Federazione Provinciale Fascista. L'anno seguente Pedrollo fu designato dal sovrintendente del Teatro della Scala quale membro della commissione, approvata dal Ministero, per la selezione di due opere nuove da inserire nel cartellone; il musicista vicentino era affiancato da Gino Marinuzzi, Riccardo Pick-Mangiagalli, Umberto Giordano (accademico d'Italia designato dal Ministero della Cultura popolare) e dal segretario del Sindacato dei musicisti Gaspare Scuderi («Corriere della Sera», 10 giugno 1938, 19 febbraio e 13 novembre 1939).

[229] Il 1° marzo 1939 liriche di Pedrollo e altri autori furono eseguite al Conservatorio di Milano dal soprano Elena Fava Ceriati, docente all'Istituto Canneti; altre sue composizioni strumentali furono proposte dal *Convegno orchestrale Sammartini* diretto da Enrico Giachetti alla Casa di riposo per musicisti («Corriere della Sera», 1 marzo 1939, 30-31 marzo 1941).

ste, l'editrice che lo rappresentava dopo la rottura con Sonzogno e che l'anno successivo stampò anche lo spartito, in versione italiana e in tedesco. Il *terminus ante quem* per la composizione è il 25 novembre 1941, giorno in cui l'editore spedì a Mussolini «il libretto e lo spartito dell'opera *Regina di Cirta* di Arrigo Pedrollo su libretto del compianto Antonio Lega. Con quest'opera il Maestro Pedrollo – ripudiando le formole straniere intese a internazionalizzare la musica – ha riportato con spirito moderno il nostro melodramma alle sue più nobili tradizioni ed ha creato un'opera veramente italiana e degna dell'era fascista»[230]. Il dramma non venne mai rappresentato.

Il libretto

Il soggetto del dramma riprende un episodio della storia romana che era già stato oggetto di numerose versioni poetiche e drammatiche da Petrarca a Trissino fino all'opera settecentesca e ad Alfieri ed era stato un tema prediletto dell'iconografia: la patetica storia della regina Sofonisba che nel 203 a.C., caduta la sua città, per non essere tradotta a Roma in catene da Scipione Africano si uccide col veleno procuratole dall'amato Massinissa. Il libretto ricostruisce la vicenda senza discostarsi troppo dalla tradizione letteraria, limitandosi ad aggiungere ai personaggi principali la sacerdotessa di Apollo Athèna, il capitano romano Lelio Caio, il capitano cirtense Dàttilo Marense, un «vecchio maligno», due soldati di Massinissa (parti mute), una danzatrice che ha nome «Fior di notte» e una «danzatrice di Pallade». I tre atti portano sottotitoli che ne enucleano il significato drammatico: *La caduta di Cirta*, *Le aquile di Roma*, *Le nozze eterne*. Alcune coincidenze lessicali, il personaggio di Dàttilo Marense e sintagmi sparsi fanno pensare che Antonio Lega abbia molto ammirato la *Sofonisba* di Brunati (1904) alla quale abbiamo fatto cenno all'inizio di questo studio.

> *Atto I.* Nella città di Cirta si leva il lamento delle donne per la disfatta dell'esercito numida da parte delle truppe romane alleate a Massinissa, re dei Massili. Sofonisba lo aveva un tempo amato ma aveva dovuto rinunciare a lui per sposare Siface e ora attende che Massinissa entri da nemico nella città alla testa delle sue truppe. Il popolo si stringe attorno alla sua regina, deciso a combattere fino all'ultimo uomo, ma si annuncia

[230] La lettera è conservata nell'Archivio Centrale dello Stato, Segreteria personale del Duce, ed è citata da NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*..., cit., p. 430. Mussolini inviò poi spartito e libretto alla Biblioteca di Santa Cecilia.

che ben presto Scipione e Massinissa espugneranno Cirta. Caduto Siface in combattimento, Sofonisba diviene guida del suo popolo. Alcuni, tra cui un «Vecchio maligno», commentano la situazione: Massinissa è tornato per riprendersi «il regno e la donna»; sentendosi traditi dagli dèi e dai loro interpreti vorrebbero uccidere la sacerdotessa di Apollo ma con «un fragore immane» le mura crollano e «le centurie romane entrano in Cirta» tra incendi e stragi. Il capitano romano Lelio intima a Sofonisba di seguirlo al campo di Scipione ma la regina proclama che attenderà il conquistatore assisa sul trono di suo padre Asdrubale. Appare su un destriero bianco Massinissa che impone di restar solo con la regina. Accusato di tradimento in un teso colloquio con Sofonisba, egli si discolpa rammentando che Asdrubale l'aveva data in moglie a Siface rinnegando la promessa a lui data. Egli è ancora innamorato di lei e si è alleato con Scipione solo per poter riconquistare il suo amore. Si offre di condurla al campo dei Romani «come regina ancora»: se rifiuterà egli non potrà far nulla per impedire che sia trascinata in catene nel trionfo che il condottiero celebrerà a Roma. Sofonisba cerca di trafiggersi il petto con una daga ma viene fermata dall'innamorato che le offre «il regno e l'amore». Sofonisba si fa promettere da lui che non permetterà che sia «tratta d'Africa viva». L'atto si conclude col trionfale ingresso dell'esercito romano.

Atto secondo. Presso gli accampamenti dei Romani e dei Massili, «uniti in fraterna esultanza nella vittoria», i militi di entrambe le schiere «gavazzano, in un tripudio di grida e di canti»; «soldati e donne danzano al bizzarro suono di caratteristici strumenti cirtensi». Lelio, per ordine del magnanimo Scipione, concede al soldato massilo che la amava una giovinetta che i soldati romani avevano «recato in offerta» al loro comandante; i due giovani, finalmente riuniti, danzano festeggiando il loro amore e le nozze. Massinissa spiega a Lelio che ama la regina e che lei gli appartiene in forza del suo amore. I due stanno per scontrarsi in duello mortale quando l'intervento di Scipione li frena e li induce ad affratellarsi nuovamente. Su invito di Scipione, Massinissa conduce Sofonisba al suo cospetto. L'Africano la avverte che per evitare l'umiliazione della schiavitù essa dovrà unirsi in matrimonio a Massinissa ma la regina ribatte che ora costui è suo nemico al pari dei romani. Nel successivo confronto con Scipione il re dei Massili proclama che se non avrà l'amore di Sofonisba morirà assieme a lei. A colloquio con la sacerdotessa, Sofonisba le confessa di amare Massinissa e di non volerlo perdere. Udendo che Scipione si oppone alle nozze, egli supplica l'amato di liberarla dalla schiavitù: sarà sua sposa, sua regina e sua schiava, e se ciò non avverrà egli dovrà procurarle la mor-

te. L'amore di Massinissa si trasforma in ribellione: se Scipione non concederà l'approvazione alle nozze, egli si farà eleggere re di Numidia e guiderà la ribellione del suo popolo contro i romani. Interviene improvvisamente Scipione che ha scoperto il suo piano. Quando Massinissa si volge armato contro l'Africano, il condottiero ordina che Sofonisba sia messa in catene; il re dei Massili getta la spada, cade in ginocchio ai piedi del romano e chiede di essere ucciso prima che la sua amata sia posta in catene. Generoso, Scipione libera la regina, «porge le mani a Massinissa e lo rialza», mentre «i vessilli e le insegne di Roma fiammeggiano al sole nascente».
Atto terzo. Nella reggia di Cirta si festeggiano le nozze tra Sofonisba e Massinissa. Costui consegna ad Athèna «un dono nuziale» da porre sull'altare della dea e la sacerdotessa comprende il valore di quel funebre dono: la coppa contiene il veleno. Nel corteo nuziale gli sposi avanzano al suono di lieti canti di fanciulle. Massinissa, cupo, scopre la «coppa de l'oblìo eterno»; la sposa si appresta a berla avidamente ma il massilo la ferma: dovranno berla assieme. La scena d'amore e di festa, in cui i due amanti si baciano e la «Danzatrice sacra discioglie la sua invocazione», viene interrotta dall'arrivo di Lelio che reclama il ritorno di Sofonisba al campo dei romani: l'indomani la regina di Cirta sarà condotta a Roma e giudicata dal popolo e dal senato. Congedate le fanciulle, Sofonisba è pronta a morire. Mentre risuona il coro dei prigionieri cirtensi essa si fa dare da Athèna la coppa, la beve d'un fiato e la getta a terra. Massinissa si dispera alla vista della coppa vuota e la regina agonizzante ha l'ultimo colloquio con l'amato. Si trascina in delirio verso il trono reale, proclama di morire libera e regina e dà l'addio alla vita, allo sposo e al sogno d'amore. Alla sua morte assistono Scipione, Lelio e i soldati romani: immobile e statuario, l'Africano ordina che i legionari alzino le spade in onore della regina.

Verseggiato prevalentemente in endecasillabi e settenari ma con numerosi versi di varia misura che ricreano un tono tragico antico, il libretto offre una lingua poetica curiosamente antichizzante e, anche se non divide l'azione in scene, organizza grandi episodi in dialogo riconducibili alle categorie del recitativo, dell'aria e del duetto tradizionali. Il libretto sembra recuperare e fondere più tradizioni: la tragedia attica, il melodramma eroico del Settecento spolverato di romanità virgiliana-metastasiana e littoria (Scipione ripete la formula «domar gli alteri e perdonare i vinti»), il dramma epico berlioziano. Di qui discendono la vicenda sentimentale entro la cornice di storia antica, la passione che si esprime in ripetuti dialoghi tra Sofonisba e Massinissa, l'amicizia virile tra l'Africano e il re dei Massili e il loro contrasto, il

ruolo di confidente che traluce dietro il personaggio della sacerdotessa. Sul versante della rappresentazione il libretto impagina grandiose scene corali che richiamano la tragedia greca e più modernamente la *tragédie lyrique* sei-settecentesca o gli operisti riformatori del XVIII secolo, introduce *divertissements* con inserti di danze, il tutto all'interno di un intrigo quasi metastasiano: il continuo avvicendarsi dei rapporti tra i personaggi di volta in volta in colloquio o in opposizione sembra rinnovare, negli anni della seconda guerra mondiale, l'ordinato succedersi della *liaison des scènes* in un libretto di Metastasio.

Scelte drammaturgiche e musicali

Di fronte a un libretto che accoglieva motivi così eterogenei Pedrollo ideò la sua partitura linguisticamente più avanzata. Lungi dal recuperare formule e campiture drammaturgiche metastasiane nei numerosi passi a solo e a due presenti nel libretto, egli pensò a un *continuum* drammatico in cui gli episodi potenzialmente chiusi si dissolvono nel flusso dell'azione e della musica o vengono raccolti in unità superiori: ne è esempio il primo quadro dell'atto iniziale, costruito come una gigantesca campata intessuta di motivi che le conferiscono unità e con un'alternanza tra episodi corali e solistici che allude alla struttura della tragedia attica. Pedrollo alterna episodi solistici e corali, sovrappone melodie e testi diversi ed evoca il dolore e la disperazione per la caduta di Cirta espresso simultaneamente da diversi gruppi di personaggi.

Sotto il profilo melodico e armonico l'orchestra, i cori, il declamato lirico tornano a quell'impervio cromatismo che sembrava accantonato nelle opere più recenti. Questa tensione, espressa in lugubri linee cromatiche per grado congiunto e aspri intervalli melodici, non guarda agli ormai lontani modelli wagneriani e straussiani: Pedrollo sembra voler far rivivere i *ghene* dell'antica musica greca, le strutture intervallari dei frammenti tragici che da tempo si studiavano anche in Italia e che egli aveva già coltivato nelle musiche di scena per le tragedie attiche rappresentate alla fine degli anni Trenta a Erba e al Teatro Olimpico. Il primo coro (la cui melodia sarà ripresa nella prima allocuzione di Sofonisba) sembra alludere alle lamentose movenze di uno stasimo euripideo; frasi declamate, cori all'unisono, diafonie e angolosi percorsi sembrano voler attualizzare nella forma sinfonica moderna le movenze austere della melopea greca antica. Passi sensazionali infiorano il movimento delle parti: un glissato discendente di una triade che scivola d'ottava a tre voci è l'effetto più appariscente.

La severità melodica domina sovrana: non ci sono momenti di abbandono lirico e anche i dialoghi più intensi sono resi con un declamato rigorosamente sillabico, spesso cromatico, spesso per note ribattute. Anche il coro declama all'unisono o all'ottava o in diafonia grecizzante[231]. Nella severità dell'impianto, gli unici episodi ornamentali sono i festeggiamenti e la danza nel secondo atto e i cori nuziali nel terzo, ove aleggiano i modi dei *divertissements* dell'opera barocca francese.

Nella partitura l'antico «sistema tematico» pedrolliano non è dimenticato, ma non è usato sistematicamente: nel lunghissimo arco drammatico-musicale dell'opera alcuni motivi ritornano a distanza come coefficienti di coesione formale (ad esempio il disegno pervasivo dei bassi che apre il dramma e ritorna alla fine del primo quadro dedicato alla caduta di Cirta). Ricorrono pochissimi altri motivi, che non posseggono l'ampiezza lirica e l'inequivocabile legame con personaggi e situazioni evidenti nelle opere giovanili; il motivo più frequente (una quindicina di occorrenze) è un nervoso brevissimo spunto discendente che non sempre è associato a Sofonisba. Nella sua partitura il compositore vicentino restaura il classicismo nel suo senso più puro, non neoclassico ma per così dire "archeologico", costruendo un'opera tanto geniale quanto ardua vocalmente e strumentalmente (il compositore prevede trombe in scena, tam tam, addirittura un organo che reitera poderosi pedali). La paradossale modernità della *Regina di Cirta* e la sua difficoltà scenica, interpretativa e d'ascolto furono forse il motivo per il quale l'ultima opera tragica di Pedrollo non venne mai proposta in teatro.

20. Da *La regina di Cirta* al *Giglio di Alì* (1941-1948)

Nel 1941 Pedrollo era stato nominato direttore dell'Istituto Musicale Cesare Pollini di Padova, succedendo a Gian Francesco Malipiero, e nel febbraio dell'anno successivo lasciò Milano per trasferirsi a Vicenza. L'evento intensificò la sua attività nella città berica[232]. Il 23 luglio 1942 l'E.I.A.R. trasmise *La veglia* diretta da Fernando

[231] Solo il coro dei soldati romani che all'inizio del secondo atto esaltano l'Urbe signora del mondo ha un carattere di quadratura ritmico-melodica che si stacca dal tono generale: la sua movenza vagamente littoria corrisponde del resto all'unico momento in cui il libretto di Lega offre una serie balzante di decasillabi.

[232] Il 15 giugno 1942 Pedrollo diresse al teatro Verdi musiche di Sibelius, Wagner e Verdi e *Suor Angelica* di Puccini (prima rappresentazione in città) nel corso di una manifestazione musicale organizzata dal Comitato provinciale della Croce Rossa per i feriti di guerra, alcuni dei quali erano presenti in sala («Corriere della Sera», 15 giugno 1942).

Previtali. Nella stagione 1944-45 e nel 1951-52 Pedrollo diresse l'orchestra del teatro La Fenice di Venezia[233]. Egli proseguì la sua attività anche nell'immediato dopoguerra[234] e in quegli anni contribuì agli spettacoli promossi dall'Accademia Olimpica di cui era socio[235]: le sue musiche per l'*Edipo re* (1948) furono lodate sulla stampa nazionale[236]. Egli non spezzò i legami con Milano: nel febbraio 1948 diresse l'orchestra dell'Angelicum in un concerto di musiche di Vivaldi e altri autori, e la recensione non era priva di simpatia per l'anziano maestro[237].

21. *Il giglio di Alì* (1948)

Circostanze della creazione

L'opera con cui Pedrollo si congedò dal teatro è un lavoro ancora di genere comico dall'omonimo atto unico di Ettore Romagnoli, primo dei tre *Drammi arabi* editi da Zanichelli a Bologna nel 1931 che era stato pubblicato a puntate già nell'aprile-maggio 1916 su «La Lettura, rivista mensile del "Corriere della Sera"» col titolo *Il giglio d'Alì – fiaba drammatica in tre quadri*. L'opera fu composta nell'immediato dopoguerra (è citata nei primi anni Cinquanta), ma la ridu-

[233] L'elenco in PASQUALI, *Arrigo Pedrollo...*, cit., pp. 89-90. Al primo concerto della stagione 1944-45 partecipò il pianista Vincenzo Pertile impegnato nel concerto in mi bemolle maggiore di Liszt.

[234] Il 15 maggio 1946 tenne a Valdagno una conferenza dedicata a *Mascagni operista*.

[235] Cfr. GINO NOGARA, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972.

[236] «L'Accademia Olimpica ha organizzato per il 2, 4, e 5 settembre tre rappresentazioni dell'*Edipo re* di Sofocle nella traduzione di Manara Valgimigli, con musiche di Pedrollo, nel mirabile palcoscenico del Teatro Olimpico con la regia di Guido Salvini» e nello spirito della «remota sera dell'inaugurazione del teatro», «con la scena greca e gli attori in costume cinquecentesco». Ne furono interpreti Renzo Ricci, Andreina Pagnani, Memo Benassi, Vittorio Gassmann, Roldano Lupi, Gianni Santuccio: la coreografia era di Luciana Novaro (X, *Occhiate in casa e fuori*, «Corriere d'Informazione», 30-31 luglio 1948). Il 3 settembre il «Corriere della Sera» scrisse: «Suggestive le musiche ricostruite su antiche melopee dal maestro Arrigo Pedrollo per i cori (nascosti sotto il palcoscenico e dei quali non si odono le parole) e per le danze, eseguite con garbo da un gruppo di allievi ed allieve dell'Accademia d'arte drammatica di Roma».

[237] «All'Angelicum, si capisce, siede un pubblico speciale [...] Molte ragazzine collegiali, alcuni frati compunti, teosofi, scrittori e pittori musicomani. Domenica scorsa quel pubblico speciale ha fatto molta festa al maestro Arrigo Pedrollo. La sua autorità, la sua consenziente bonomia e la sua pronta sensibilità suppliscono alla mancanza di un vero istinto per il comando. Gli archi in gonnella dell'orchestra femminile gli obbedivano con gioia evidente, con un trasporto inconsueto e commovente. Il direttore stabile, Ennio Gerolli, avrebbe dovuto soffrirne poiché quella non era una semplice comunione spirituale, ma un autentico abbraccio che legava stretti l'interprete canuto e gli esecutori o esecutrici bionde o brune» (BEQUADRO, *Gente di sala in sala*, «Corriere d'Informazione», 20-21 febbraio 1948).

zione per canto e piano fu pubblicata con copyright 1958 da Guglielmo Zanibon. *Il giglio di Alì* non andò mai in scena in teatro ma fu radiotrasmesso il 25 gennaio 1962 dalla sede RAI di Milano, diretto da Alfredo Simonetto.

Il libretto

Ambientato a Bagdad all'epoca delle *Mille e una notte*, il piccolo dramma di Romagnoli era diviso in quadri e scene secondo una sintassi teatrale tradizionalissima e svolgeva un'esile trama di cui diamo qui la sinossi.

> *Quadro I. Scena 1.* Alì Memèd, giovinetto gioielliere, ricchissimo e bellissimo, segue gli insegnamenti del venerabile Alì Babbacà «decano del consesso dei casti e puri». Nella sua bottega il maestro gli consegna un giglio in un vaso di cristallo, simbolo di quella purezza che egli giura di conservare. *Scena 2.* Fanno la loro comparsa due amici di Alì, Tarantola e Argento vivo. Il maestro teme che siano inclini alla lussuria e ammonisce i tre giovani a conservarsi casti. *Scena 3.* Uscito Babbacà, i due amici si fanno beffe di Alì, ma il giovane è entusiasta della sua scelta di vita. Udendo le voci sensuali di fanciulle che lo invitano all'amore si indispettisce perché esse attentano di continuo, ma finora invano, alla sua virtù. Entrata la «negretta» Zizzania, Alì mostrerà concretamente agli amici come egli tratti le donne. *Scena 4.* La fanciulla gli consegna una lettera della sua padrona, Rosa di Velluto, che gli offre il suo amore; lo supplica di leggerla con riservatezza, ma Alì la declama ad alta voce ai suoi amici simulando un derisorio sdilinquimento, poi schiaffeggia la servetta e la trascina per i capelli cacciandola dalla bottega. *Scena 5.* Giunge un'altra fanciulla, velata e modesta. *Scena 6.* Rimasta sola con Alì, la misteriosa adolescente chiede un anello d'oro per la caviglia; si dipinge brutta e sgraziata, ma quando scopre il piedino perché il gioielliere prenda la misura costui è colpito dalla sua bellezza. La stessa schermaglia avviene quando la fanciulla gli mostra prima le manine e poi la gola per fargli prendere la misura di un braccialetto e di una collana. Alì la supplica di togliersi il velo per poterla ammirare in tutta la sua grazia e ne resta incantato tanto che la vuole subito in moglie. La fanciulla afferma di chiamarsi Morgana e di essere figlia di Mustafà, rigidissimo ulema di Bagdad. Alla fine della scena, rientrati gli amici, Alì infrange il vaso col giglio: ha compiuto la sua scelta.
> *Quadro secondo. Scena 1.* Nella sua casa Mustafà dirime le cau-

se ed emette bizzarre sentenze applaudite dagli astanti ma che gettano nella disperazione chi si è rivolto a lui per ottenere giustizia: un uomo che ha causato involontariamente un aborto a una donna urtando il suo grembo deve riparare congiungendosi con lei per fecondarla nuovamente; un uomo che cadendo da un minareto ha ucciso un passante deve essere punito costringendo il fratello della vittima a piombargli addosso gettandosi dall'alto di quel minareto. *Scena 2*. Alì chiede a Mustafà la mano della figlia. L'ulema mostra grande sorpresa e spiega che Morgana ha un aspetto orribile. Il giovane non gli crede e ad ogni spaventoso dettaglio elencato dal padre risponde di volerla ugualmente in moglie. Alla fine il giovane pronuncia davanti a testimoni la formula matrimoniale. *Scena 3*. Rimasto solo, Alì attende con trepidazione l'arrivo della sua sposa. *Scena 4*. La figlia di Mustafà viene portata al cospetto del marito, e quando si toglie il velo Alì scopre con orrore che è davvero mostruosa. La ragazza lo insegue cercando di abbracciarlo e baciarlo tra le sue vivacissime proteste. *Scena 5*. Sopraggiunge l'ulema che si stupisce di vedere il novello marito inseguito dalla novella sposa: «Era costume avito / che, sbigottita dall'ardente giovane, / talor fuggisse la sposina ingenua, / ma che debba scappare e schiamazzare / un giuggiolone pari tuo! Vergogna! / Turlulù, papero, allocco, / da quando in qua s'è visto un mussulmano / che recalcitra innanzi a una fanciulla?». Quando Alì spiega che Morgana è un mostro («Mignatta / sitibonda di sangue, upupa, gula / dei cimiteri, empùsa...») il mancato suocero lo minaccia con un bastone, decreta il sequestro di tutti i suoi beni per aver rotto il matrimonio prima ancora di averlo consumato, manda i suoi fidi a saccheggiare il suo negozio di gioielli e lo obbliga a spogliarsi delle sue ricche vesti.
Quadro terzo. Vestito come un pitocco, Alì piange la sua sorte. La negretta Zizzania confida all'infuriato giovane che Rosa di Velluto vuole sposarlo ed è disposta a mantenerlo con le sue ricchezze ora che è diventato povero. Il giovane proclama di amare solo la fanciulla che si era fatta chiamare Morgana, ma proprio quella misteriosa adolescente lo raggiunge e gli confessa di essere Rosa di Velluto, gli dichiara il suo amore e lo abbraccia. Alì resta mogio perché non può sposarla essendo diventato povero, ma Rosa di Velluto gli rivela di essere la figlia del califfo e di avere quindi l'autorità di imporgli le nozze. Nell'ultimo episodio Alì dichiara di riappacificarsi col sesso femminile, accetta di buon grado i chiacchiericci delle fanciulle entrate in scena che gli rinfacciano giocondamente la sua precedente misoginia e si lascia coinvolgere in un allegro girotondo, al termine del quale, come per gioco, sceglie dalla corona di bellezze la sua Rosa di Velluto.

Il piccolo lavoro di Romagnoli, grecista insigne, meno felice qui come drammaturgo, è verseggiato prevalentemente in endecasillabi, in un curioso stile pieno di virtuosismi verbali[238]. La comicità è a volte caricaturale nei confronti della gente, dei costumi e della religione dei suoi personaggi. L'autore si diletta a parodiare i modi della poesia amorosa orientale[239], spesso crea serie di termini buffamente prosaici e peregrini[240] (alcuni dei quali avvedutamente espunti dal musicista) nel trionfo di una comicità più di parola che di situazione[241].

Scelte drammaturgiche e musicali

Il soggetto del *Giglio di Alì* comportava di necessità l'adozione di un colore orientale, evidentissimo soprattutto nel preludio orchestrale, nei canti delle fanciulle e nella vocalità di Zizzania. È un orientalismo volutamente oleografico che attinge al repertorio degli stilemi arabeggianti di marca francese, a volte filtrati attraverso lo spagnolismo "andaluso" del *cante jondo* prediletto in terra di Francia tra Ottocento e Novecento. Il colore orientale si affianca nella partitura a un'armonia schiarita diatonicamente che sostiene un declamato arioso e limpido. L'orchestrazione è a volte nervosa e asciutta, ma nelle parti più liriche è mirabilmente trasparente, spesso a fasce timbriche da cui emergono linee solistiche (ad esempio il flauto o il violino): Pedrollo sembra guardare verso modi francesi, segnatamente raveliani. L'orchestra dialoga con le voci, sottolinea le buffonerie ma si concede effetti evocativi come il passo stupefacente che alla fine del

[238] Respingendo la tentazione delle femmine, Alì snòcciola un'impressionante serie verbale: «Ogni mattina, / a mala pena l'ultime parole / del muëzzino sfumano pel cielo, / dagli abbaini, dalle altane, e giù / dalle porte, dai vicoli, dai ronchi, / come al becchime passere loquaci, / sbucano una, due, tre, cinque, cinquanta / testoline velate e senza velo, / di ragazze e di bimbe, / e mi solfeggiano / questa canzone». E ancora: «Andate a quel paese, / servucciacce da bettole, / piche, civette, gazzere e cutrettole!».

[239] Nel primo quadro una fanciulla canta la bellezza di Alì: «Chi è l'adolescente / bello come la luna a mezzo il mese, / dagli occhi di turchese, / dalle labbra di raveruschio, / dai boccoli come il muschio?».

[240] Quando l'adolescente velata finge d'essere brutta confida ad Alì, il quale vuol vedere il suo piedino, di essere «anitroccola», con «le gambe torte, e il pie' di papero»; analogamente affermerà di avere le mani «attrappite, / tutte porri e verruche, l'unghie sudicie, / le dita tutte nòduli e catòrzoli, / i polsi grossi, a porri, a nocchi, a squame...».

[241] Il dialogo tra il padre di Morgana e l'ignaro giovanotto è un accumulo di termini, contrappuntati dal tormentone della risposta di Alì: «è bavosa, mocciosa... *Mi contento.* / Guercia, losca, cisposa... *Il mio contento.* / È crivellata dal vaiuolo, ha l'alito / fetido, i denti fracidi, i capelli / filaccicosi, le gengive logore, / ha la scabbia, ha la rogna, ha la volàtica, / è balba, blesa, spruzza la saliva...». Pedrollo opportunamente espungerà altri particolari difetti rammentati dall'ulema (i seni penduli e il ventre flaccido e rugoso della promessa sposa).

primo atto descrive l'infrangersi del vaso di cristallo che conteneva il giglio ormai ripudiato. Il diatonismo non è solamente indotto dalla levità del soggetto, ma è un segno dei tempi, essendo tramontato il mondo espressivo tardoromantico a cui si era riferito per decenni il musicista vicentino. Fa capolino, nel secondo atto, un burlesco "modernismo" che si esprime nell'adozione di maniere bitonali, ostinati e andamenti meccanici che riassumono, in ritardo, quelli che nel primo dopoguerra erano procedimenti dell'avanguardia francese.

Pedrollo rinominò come «atti» i «quadri» di Romagnoli eliminando la suddivisione in scene ma conservò l'identità musicale delle scene originali, perché la loro successione è segnalata da mutamenti di tonalità, di agogica e dinamica, da disegni ritmici e motivi melodici. L'entrata dell'adolescente velata (quinta scena nel dramma di Romagnoli) è siglata ad esempio dalla prima pronuncia del motivo caratteristico che la designa e rappresenta insieme il "motivo dell'amore" (il particolare musicale svela dunque in anticipo che la misteriosa adolescente è Rosa di Velluto). Queste cesure intervengono anche all'interno di una singola scena originale, in corrispondenza di eventi di particolare rilievo (nel primo atto le voci delle fanciulle e l'annuncio dell'ingresso di Zizzania; nel secondo, l'ingresso di Alì in casa dell'ulema Mustafà). Il «sistema tematico» riafferma per l'ultima volta i suoi diritti: alcuni motivi ritornano con alta frequenza nella partitura unificando un'intera scena con la loro ricorrenza oppure definendo un personaggio o una situazione e dunque ripresentandosi più volte lungo i tre atti. A volte questi motivi sono semplici sigle più ritmiche che melodiche (ad esempio il brevissimo spunto che identifica la femminilità di Zizzania e più estesamente "il femminile" inizialmente detestato dal protagonista, oppure la ruvida strappata orchestrale che accompagna le parole e i gesti dell'ulema). Altre volte i motivi sono melodicamente compiuti: ne sono esempio il tema estatico che punteggia la scena dell'adolescente velata e ritorna una ventina di volte nella partitura, e il motivo lamentoso che risuona ogniqualvolta la fanciulla si dipinge brutta. Un disegno lirico che sembra valere come "motivo dell'amore vittorioso" risuona con maggior parsimonia nei momenti topici della vicenda, coronandone il lieto fine prima dell'allegro girotondo finale.

Nell'opera che sarebbe stata il suo addio alle scene Arrigo Pedrollo mostra un sapiente controllo della drammaturgia musicale, ottenuto tanto con i suoi strumenti compositivi quanto attraverso un oculato sfrondamento delle sovrabbondanze del testo poetico. Pedrollo sembra voler creare un equivalente musicale della drammaturgia comica di Romagnoli, fondata assai spesso sulla ripetizione di *gag* farsesche: ripetizioni di motivi melodico-ritmici accompagnano dunque

la prima scena dell'adolescente in corrispondenza delle smancerie della fanciulla che piange la sua bruttezza e delle ripetute rivelazioni della bellezza della sua caviglia, poi delle manine, infine del collo e del viso; lo stesso accade nel secondo atto con le strampalate sentenze dell'ulema e col successivo catalogo degli orrori di Morgana. La frequenza e la ripetitività di questi tormentoni avrebbero potuto risultare stucchevoli, e quindi il musicista sfronda il testo originale: per realizzare l'unità poetica e musicale della scena culminante del primo atto (la preghiera all'adolescente affinché sollevi il velo che le copre il volto e il momento lirico dell'effusione amorosa) Pedrollo riduce drasticamente i dialoghi: espunge l'ennesima ritrosia della fanciulla e l'autodenigrazione («ho qui, sul labbro / destro, un baffo così, ritorto ed ispido / come quello d'un verro») che proponeva una comicità greve poco confacente al clima che intendeva creare.

La comicità musicale viene ottenuta altresì attraverso spiritosi interlacciamenti di voci e orchestra, soprattutto durante l'elenco delle bruttezze di Morgana descritte dal padre, e attraverso la scrittura armonica delle scene più movimentate del secondo atto in cui campeggiano tritoni e cromatismi, serie di triadi parallele e addirittura una burlesca "quasi citazione" dall'esordio del preludio del *Tristano e Isotta*, umoristicamente collocata proprio nella scena del ripudio. La scena finale propone l'ingenuo cantafavole raccontato da un Alì circondato dal girotondo delle fanciulle: vivace, melodiosa e diatonica è il sereno congedo dal palcoscenico di Arrigo Pedrollo.

22. Il congedo

Dopo *Il giglio di Alì* Pedrollo abbandonò le scene teatrali, probabilmente consapevole d'essere ritenuto esponente di uno stile superato e quindi sentendosi tagliato fuori dal grande circuito[242]. Negli anni successivi si dedicò all'attività direttoriale e alla composizione: fu il primo in Italia a registrare la *Serva padrona* di Pergolesi in cinque dischi a 78 giri incisi a Milano nel 1949. Gli anni Cinquanta videro la nascita di altre opere strumentali e vocali. L'11 maggio 1950 la R.A.I. mandò in onda il radiodramma *Angeli e colori* di Carlo Linati, recentemente scomparso, «commentato musicalmente da Arrigo

[242] Nel 1953 GIANANDREA GAVAZZENI scrisse un affettuoso ricordo di Pedrollo didatta e compositore, in cui accennava alla sua rinuncia a misurarsi ancora nei teatri, «dove più infierisce il tumulto musicale dell'oggi». Il breve contributo fu steso per la pubblicazione celebrativa curata da Antonio Pellizzari e fu poi incluso col titolo *Testimonianza per Arrigo Pedrollo* nel suo *Trent'anni di musica*, Milano, Ricordi, 1961, pp. 283-284.

Pedrollo»[243]. Uno dei suoi ultimi lasciti fu l'oratorio *Il Dialogo della Divina Provvidenza di santa Caterina da Siena* su testo del vicentino Antonio Barolini che vinse il primo premio a un concorso indetto dalla R.A.I.; su alcune parti della partitura manoscritta è riportata la data 1950. Il testo di Barolini fu composto in occasione del sesto centenario della nascita della santa, ma non si tratta di un'opera devozionale o di una meditazione teologica: datato *Pasqua 1947*, il *Dialogo* è dedicato «agli amici di giovinezza caduti di qua e di là della barricata, senza distinzione di parte, nel comune nome degli affanni umani e delle passioni sofferte, per la civiltà che ci redime, ai vincitori e ai vinti». La voce di Caterina che chiama «all'ebbrezza delle speranze» e annuncia che dal cielo «già scende la manna / a sedare le ansie» è la voce della riconciliazione e della speranza che rinasce dopo la tragedia della guerra civile[244].

Un riconoscimento all'intera carriera operistica di Pedrollo fu nel 1951 la sua partecipazione, accanto a Stravinskij, De Sabata, Honegger, Ghedini, Guido Cantelli e Luigi Ronga, ai lavori della commissione giudicatrice di un concorso mondiale bandito dalla Scala per le celebrazioni verdiane. Egli fu poi nella giuria che attribuì ad Alberto Bruni Tedeschi il III Premio musicale Città di Trieste. Nel 1953 *Delitto e castigo* andò in scena per la prima volta alla Fenice di Venezia con la regia di Sandro Bolchi: Pedrollo era presente e fu più volte acclamato al proscenio[245].

Il settantacinquesimo compleanno del compositore fu celebrato da una pubblicazione promossa dalla Scuola di Arzignano e curata da Antonio Pellizzari e Renato Cevese che riportava gli omaggi di illustri confratelli[246]. Il 30 aprile 1954 la *Canzone del Don* fu eseguita dal violoncellista Attilio Ranzato al Circolo della Stampa e fu riproposta il 29 gennaio dell'anno seguente al teatro Santa Chiara di Vicenza[247]; una notizia del marzo 1958 accomuna Pedrollo e valenti musicisti ben noti a tutti noi come Claudio Scimone, Wolfango Dalla Vecchia e Giovanni Guglielmo[248]. Nel 1958 Pedrollo lasciò la direzione del

[243] «Corriere d'informazione», 11-12 maggio 1950.

[244] La composizione rimase inedita, ma è stata proposta recentemente in concerto dai solisti, dal coro e dall'orchestra del Conservatorio «Arrigo Pedrollo» di Vicenza diretti da Claudio Martignon.

[245] In quell'anno il Maestro fu nella giuria di un concorso per una canzone veneziana: ne diede un pittoresco resoconto ORIO VERGANI, *Una canzone per Venezia*, «Corriere della Sera», 23 giugno 1953.

[246] Tra questi Michelangelo Abbado, Franco Abbiati, Renzo Bianchi, Giulio Confalonieri, Alfred Cortot, Luigi Dallapiccola, Adelmo Damerini, Andrea Della Corte, Gianandrea Gavazzeni, Giorgio Federico Ghedini, Giulio Cesare Paribeni, Ildebrando Pizzetti, Tullio Serafini e Fausto Torrefranca.

[247] GALLA, *La Società del quartetto...*, cit., pp. 108-109.

[248] «Corriere della Sera», 21 marzo 1958: «Il Gruppo da camera dei Concerti del Poli-

Liceo musicale di Padova e nel gennaio 1963 chiese al Consiglio direttivo dell'Istituto Canneti di essere esonerato dall'incarico di Direttore e docente di Composizione: in segno di riconoscenza fu nominato Direttore emerito a vita[249].

Nella sua operosa vecchiaia aveva continuato a comporre musiche strumentali di valore, alcune rimaste inedite, altre pubblicate dalla Casa musicale Giuliana e poi da Guglielmo Zanibon[250]. Le ultime notizie di stampa che lo ricordano risalgono al 1962 e riferiscono sulla trasmissione R.A.I. del *Giglio di Alì* (25 febbraio) e sulla fortunata rappresentazione di *Primavera fiorentina* all'Opera di Brandeburgo[251].

All'inizio del suo ultimo anno Pedrollo scrisse all'editore padovano Zanibon lamentando lo stato della musica nei teatri italiani in cui maestri come Ponchielli, Catalani, Franchetti, Alfano, Respighi, Zandonai, Wolf Ferrari e Montemezzi erano esclusi a vantaggio della musica contemporanea che dominava nella programmazione dei teatri. Era l'amara constatazione che i destini della musica avevano posto in oblio anche la sua intera opera drammatica, di valoroso compositore tradizionalista ma non privo di uno sguardo acuto sulla musica tardoromantica tedesca e del primo Novecento europeo[252].

Nel maggio 1964 Arrigo Pedrollo fu festeggiato all'Istituto Canneti: fu la sua ultima apparizione pubblica. La sua morte, giunta l'antivigilia di Natale di quell'anno, fu compianta da Franco Abbiati con un commosso articolo sul «Corriere della Sera»[253], in cui ricor-

tecnico con la partecipazione dell'oboista Michele Cichella, del violista Renzo Ferraguti e del violinista Giovanni Guglielmo, ha eseguito ieri pomeriggio un interessante concerto che allineava pagine di recentissima fattura, in prima esecuzione a Milano, accanto a pezzi del più ortodosso classicismo. Il programma comprendeva il Concerto in sol min. per archi di Vivaldi, il Concerto in sol magg. per viola ed archi di Telemann e il Concerto in mi magg. per violino e archi di Bach. Le musiche contemporanee erano invece un Concertino per oboe e archi di Pedrollo e un Concertino all'italiana per archi di Dalla Vecchia. Esecuzioni sobrie, corrette, stringate, dirette con autorevolezza dal maestro Claudio Scimone. Molti cordiali applausi all'orchestra, agli ottimi solisti e al direttore».

[249] Cfr. RUZZENE, *Prolusione...*, cit., p. 89.

[250] Tra le opere del dopoguerra non si possono non ricordare il poema sinfonico *Tempio Malatestiano*, la *Suite per orchestra su temi armeni*, la "leggenda" per pianoforte e orchestra *I castelli di Giulietta e Romeo* dalla lussureggiante scrittura pianistica, il *Concertino per oboe e orchestra*, la sua composizione forse più eseguita ai nostri giorni, e il *Trio in la maggiore* del 1962.

[251] «Corriere della Sera», 27 novembre 1962: si rammentano «venti repliche consecutive tra un crescendo di unanimi applausi».

[252] La lettera è riportata nell'omaggio di Francesco Grassi *Arrigo Pedrollo nel centenario della nascita...*, cit., p. 55, assieme all'ultimo biglietto a Zanibon in cui Pedrollo cercava consolazione al pensiero che «l'arte, la vera arte, non può perire, e presto o tardi riprenderà il suo posto».

[253] FRANCO ABBIATI, *Un lutto per la musica. Morto a Vicenza Arrigo Pedrollo*, «Corriere della Sera», 27 dicembre 1964.

dava la sua biografia, le composizioni e i progetti incompiuti[254] e valutava complessivamente la sua opera e il «nobile linguaggio drammatico pedrolliano».

> La sua passione divorante era [...] l'arte del comporre che lo assorbiva nella produzione di musica da camera e sinfonica, soprattutto di musica teatrale in cui doveva dare effettivamente il meglio di sé e delle sue forti doti costruttive, quasi sempre sorrette da una vena melodica espansa, suasiva, di pronta e facile comunicatività.

Abbiati ricordava *Delitto e castigo* e *L'amante in trappola*, le due partiture che «s'erano imposte sulle altre per le vivaci qualità inventive e stilistiche», «i suoi lavori più alti e consistenti nell'ambito della musica sceneggiata. Come le due facce, severa l'una fino alla tragicità, arguta la seconda fino al gaudio, della stessa medaglia finemente incisa, tanto cara e simpatica, non importa se chiusa da molti lustri nell'astuccio in cui l'avevano costretta a nascondersi i gelidi venti del dodecafonismo internazionale». Ma l'apertura del suo ricordo era un simpatico ritratto dell'uomo Arrigo Pedrollo, del suo carattere timido e dolce, della sua umanità che si era per decenni riversata nell'invenzione musicale:

> Era la persona più dolce, il musicista più modesto di quanti incontrammo sul nostro lungo cammino. Parlava poco, non protestava mai o lo faceva sottovoce, con garbo tutto suo, quasi a farsi perdonare quella che considerava una trasgressione alle regole del buon vivere civile. In ogni caso, se invitato a dire di sé e della sua arte, arrossiva; se portato a discutere l'arte altrui, tagliava corto, avrebbe comunque abbracciato chiunque interveniva a trasferire il discorso dalla musica, poniamo, al campionato di calcio o alla pollicoltura.

Nel giugno dell'anno successivo Vicenza gli dedicò un omaggio musicale[255]. Quanto la sua città di adozione e il mondo musicale fecero poi per onorare la memoria di un compositore che per mezzo secolo fu così importante nella cultura italiana è storia recente.

[254] Negli ultimi tempi Pedrollo lavorava a ricostruire la partitura di un'opera di Agostino Guarnieri, *Hannele*, ispirata a un lavoro di Gerhart Hauptmann, gravemente danneggiata da un incendio.

[255] Vicenza rese omaggio a Pedrollo con una commemorazione di Gabriele Bianchi, direttore del Conservatorio di Venezia. Alla vedova del Maestro fu consegnata una medaglia d'oro recante la data 19 giugno 1964, coniata per un omaggio pubblico che non aveva avuto luogo. In serata si tenne al Teatro Olimpico un concerto durante il quale l'orchestra della Fenice diretta da Ettore Gracis eseguì *Icaro* e *I castelli di Giulietta e Romeo*, con Vincenzo Pertile solista al pianoforte (*Omaggio di Vicenza al musicista Pedrollo*, «Corriere della Sera», 17 giugno 1965).