

IL COMPLESSO DI CAINO

di
Ottavio de Carli

Il Mito di Caino venne composto da Franco Margola a coronamento di uno dei periodi senza dubbio più felici della sua carriera artistica, quello degli anni Trenta, nei quali, dopo aver conseguito il diploma in composizione, il musicista si era trovato in breve tempo proiettato sulla scena nazionale, grazie da un lato a una vena creativa rigogliosa e dall'altro all'interessamento di Alfredo Casella, sempre prodigo e generoso verso le giovani promesse. Margola in quegli anni aveva ottenuto numerosi riconoscimenti di prestigio, piazzandosi brillantemente nei più importanti concorsi di composizione, cosicché la smisurata ostentazione di orgoglio nazionalistico che l'Italia fascista aveva inevitabilmente proiettato anche nella musica, si rifletteva in qualche modo nel personale e comprensibile orgoglio di un giovane talento che vedeva schiudere davanti a sé un avvenire ricco di successi.

Come compositore, il musicista bresciano si era dedicato principalmente al repertorio strumentale, e in particolare al genere cameristico (di quegli anni sono alcuni tra i suoi lavori più riusciti, come il Trio in la, le Sonate per violino, le Sonate per violoncello, i Quartetti, ecc.), ma qualche puntata naturalmente l'aveva compiuta fin dagli anni di studio anche nel repertorio vocale. Si era trattato più che altro di brevi esperimenti, perché quest'ultimo, carico ancora di condizionamenti ottocenteschi forse ben più che il genere strumentale, stava attraversando un momento di crisi profonda. La necessità di scrollarsi di dosso un'ingombrante eredità tardo-romantica aveva portato i musicisti più impegnati a posizioni di radicale estremismo che tuttavia raramente offrivano soluzioni convincenti. Nel 1933 il critico Luigi Colacicchi aveva addirittura scritto che

“la lirica è morta. Essa vagola nella via lattea della imprecisione ritmica e dell'indecisione armonica, il discorso sonoro seguendo per lo più una struttura verbale, di cui la musica, se vuole concretarsi come musica, non può necessariamente tener conto. È fatale che a un certo punto la parola vada in un certo senso e i suoni in un altro. La conciliazione è pressoché impossibile, all'infuori del declamato. Ma la declamazione non realizza quasi mai un'interpretazione musicale *sintetica* della lirica posta in musica. La lirica insomma, sembra che sia ancora un problema da risolvere nella musica moderna: l'unico, forse, ma tutt'altro che secondario, se si pensa a quella proiezione del canto sul palcoscenico che è l'opera”¹.

Margola non condivideva queste opinioni così pessimistiche, e pur dimostrando di saper sposare la causa della modernità, si manteneva a questo riguardo su posizioni più rispettose della tradizione. Il suo pensiero, in breve, venne sintetizzato nella seguente annotazione, trovata tra le sue carte:

“Il dramma musicale moderno manca di melodia. Manca di quelle romanze orecchiabili che erano la delizia dei nostri nonni e dei nostri papà, ed è questa una delle ragioni per le quali nessuno si sente attirato verso il dramma musicale moderno. Tutti se ne lamentano, e più di tutti i cantanti, che stentano enormemente a mandare a memoria una di queste opere, e che non hanno mai occasione di sfoggiare la loro voce. È opinione molto diffusa fra i vari frequentatori del teatro lirico contemporaneo che i musicisti moderni manchino di quel dono divino che era proprio dei maestri dell'ottocento. Questo dono divino di cui si lamenta la mancanza non è affatto scomparso dalla terra, e lo diciamo subito per rassicurare coloro che ne piangono la scomparsa senza curarsi di fare nessuna ricerca all'ingiro per rintracciarlo. Siccome siamo anche molto buoni di cuore, additeremo più tardi il nascondiglio dove il dono divino si è cacciato. Dunque, a noi”.

Con queste premesse, era inevitabile che il giovane bresciano, completata la sua formazione tecnica e spirituale e incoraggiato dai numerosi riconoscimenti ottenuti, si lasciasse alla fine tentare dall'ambizione di cimentarsi nella composizione di un'opera teatrale: una buona prova anche in questo genere l'avrebbe infatti indiscutibilmente laureato come musicista davvero completo.

Pressoché nulla conosciamo della genesi de *Il Mito di Caino*, che fu appunto il suo primo esperimento teatrale. Non sappiamo che parte egli ebbe nella scelta dell'argomento, chi gli propose il libretto, e se prima di questo egli avesse preso in considerazione soggetti diversi. Egli iniziò comunque a lavorare alla composizione nel 1938, anno in cui il concittadino Edoardo Ziletti affidò alla casa editrice “La Prora” di Milano la pubblicazione del suo *Caino*, il “Poema lirico in un atto” dal quale fu tratto il libretto dell'opera.

Liberamente ispirato al noto racconto della *Genesi*, *Il Mito di Caino* presentava un soggetto che non era affatto

¹ Luigi Colacicchi, ‘La Mostra Nazionale del Sindacato Fascista dei Musicisti’, ne *La rassegna musicale*, n. 6, 1933, pp. 104-109.

nuovo e si iscriveva anzi in quella lunga teoria di opere ispirate ai racconti biblici che la storia della musica occidentale aveva da secoli conosciuto. Basti accennare al nome di Metastasio, per immaginare la quantità di realizzazioni musicali che la narrazione del primo omicidio poteva aver avuto. Tuttavia, negli anni in cui Margola si trovava ad operare, la scelta di un simile tema non significava per nulla un'adesione a soluzioni scontate e convenzionali, tanto che quando l'opera andò in scena per la prima volta ciò che innanzitutto colpì gli spettatori fu la novità del genere affrontato. Il critico de *La Voce di Bergamo* giunse in proposito a scrivere che

“difficile sarebbe il tentare una definizione di questo *Mito di Caino*. Non è melodramma, e non è oratorio, nel senso tradizionale della parola. Lo direi piuttosto una visione scenica nella quale i personaggi biblici cantano il loro dramma in un'atmosfera di primitivismo, avvolti da un alone sonoro che li trasfigura e ne coglie l'intima essenza. Comunque lo si voglia definire, questo lavoro si stacca dal genere lirico comunemente battuto e costituisce un apprezzabile tentativo di un giovane che disdegna le facili vie e i comodi espedienti più o meno sfruttati, per elevarsi ad una concezione d'arte, discutibile fin che si vuole, ma degna del massimo rispetto”².

La scelta del soggetto era dunque dettata da precise ragioni di ordine artistico, che evidenziavano una chiara presa di posizione da parte del compositore: Margola intendeva proporre qualcosa di diverso dal tradizionale genere del melodramma lirico, per potersi esprimere con un linguaggio che non richiamasse accenti tardo-romantici, ormai decisamente superati, ma al tempo stesso che non rinunciava a una comunicativa immediata e a tutti accessibile. La trattazione di un tema biblico, in altre parole, dava piena giustificazione all'uso di quel melodizzare solenne e arcaicizzante che suonava come una valida alternativa all'ormai abusato sentimentalismo di stampo ottocentesco. In questo senso Margola seguiva a suo modo il modello del più anziano Pizzetti, al quale non a caso aveva dedicato il *Quartetto d'archi n. 5 in re*, vincitore del Premio 'San Remo' 1938.

Il modo stesso di concepire il soggetto non era d'altra parte allineato con quello collaudato dalla tradizione. Con il suo 'poema lirico' Edoardo Ziletti proponeva, almeno nelle intenzioni, una rilettura in chiave più moderna della nota vicenda del primo omicidio. Se infatti i libretti degli oratori sei-settecenteschi insistevano più sul tema dell'innocenza sacrificata di Abele, con riferimento più o meno esplicito al sacrificio di Cristo - i titoli stessi, quali *Agnus occisus ab origine mundi*, *L'innocenza svenata in Abele*, *La morte di Abel figura di quella del nostro Redentore*, ecc. erano in questo senso di per sé eloquenti - l'opera di Ziletti e Margola ruotava, come anche in questo caso chiariva il titolo, attorno al dramma di Caino e della sua maledizione. Questa non era però dovuta all'omicidio del fratello, atto qui compiuto come conseguenza tutto sommato involontaria di un violento ed incontrollato scatto d'ira, potremmo quasi dire di un banale anche se tragico errore; e neppure essa traeva reale e profonda motivazione da quel sentimento di gelosia che stava all'origine del delitto nella narrazione tradizionale. Nel dramma musicato da Margola la 'maledizione' di Caino era insita nel personaggio stesso: era una condizione esistenziale vissuta drammaticamente dalla coscienza di un uomo alla disperata ricerca della propria ragion d'essere e del senso delle cose: al padre Adamo che, quasi provocatoriamente gli chiedeva “Ma chi sei dunque tu?”, ribatteva “A me lo chiedi? / Già da gran tempo lo vorrei sapere”, mentre ad Ararat aveva confessato: “io guardo eppur non vedo; sospiro, / eppur non credo; / quel che vorrei / ghermire mai non posso. / Io chiedo, sempre io chiedo / il perché delle cose. / Ma ch'io son sordo, / oppure il mondo è muto”.

Il dramma di Caino stava dunque nella sua inquietudine spirituale, nella sua insanabile incapacità di accettare il limite umano; ad Abele aveva rivelato: “Né tu né lei sapete che sia dolore. / Io invece mi struggo, / mi schianto, / senza conforto; / fuoco senza luce, / dolor senza pianto. / Non son dunque anch'io, / non sono, come te, creatura di Dio? / Ed ecco tu sorridi e sei contento / di quel che a me non basta”.

Più che un colpevole assassino, Caino risultava essere nel testo di Ziletti una vittima pressoché innocente non soltanto di una femmina tentatrice (“Ancora tu, / sempre tu! / Se muovo mi accompagni; / se corro e tu m'inseguì; se mi fermo, ti fermi. / Sempre! / Il tuo respiro mi occupa e m'ingombra...”), ma soprattutto di un legittimo desiderio di conoscenza e di autocoscienza che gli procurava solo dolore, incomprensione e ostilità: “E tutto m'è avverso, ostile. / Forse / il mio cervello è grosso, / se non troppo sottile”. Perfino da parte di Eva, sua madre, Caino sentiva questa avversione, e lo ricordava in un dialogo col fratello: “Sono il solo fra tutti sincero. / Or dunque non s'è pentita / d'avermi dato, peccando, / la vita?”. Eppure Caino non si dava spiegazione di questo atteggiamento a lui tanto ostile: “Io non amo il dolore. / Guardami bene: / Così m'hai fatto, dunque così sono. / Né cattivo né buono, / né dolce né crudele; / madre, io son Caino, / come

² *La Voce di Bergamo*, 30 settembre 1940

quell'altro è Abele”.

Ancor più severo nei suoi confronti si manifestava il padre Adamo (“Sei giunto nella vita / come una punizione”), suscitando interrogativi su interrogativi nell'animo dell'inquieto figlio: “Davvero ell'è tremenda, / poiché dinanzi a te, / son io perennemente / che di me chiedo ragione”.

Più che nell'insoddisfazione, nella gelosia verso il fratello o nel conclusivo scatenamento di una furia omicida, la colpa di Caino stava nella sua incapacità di trovar conforto in un Dio che, secondo le parole di Ararat, “si deve amare quando ci accarezza e quando ci percuote”. Alla giovane donna Caino aveva risposto: “Anch'io gli voglio bene; ma un poco a modo mio”, ma la verità era che il suo animo non sembrava godere - per dirla in termini moderni - del dono della fede. Come una sorta di Leopardi *ante litteram*, egli era costantemente assillato da un anelito insoddisfatto e da quesiti destinati a rimanere senza risposta.

Nel *Caino* di Edoardo Ziletti, non c'era spazio per un Dio creatore, giudice e Signore dell'universo, e tanto meno per quei personaggi che di Dio indicavano in qualche modo la presenza - l'Angelo di Giustizia, l'Angelo di Misericordia o lo stesso Lucifero - e che comparivano spesso negli oratori del sei-settecento. Questo Caino, nella sua moderna angoscia esistenziale, non conosceva interlocutori, tutto preso com'era ad indagare dentro se stesso.

Tale vuoto interiore costituiva dunque la vera maledizione di Caino, che leopordianamente vedeva come uniche soluzioni “o la fatica o il tedio”. Ad Abele che esclamava “Oh! se potessi darti un po' di gioia!”, lo scontroso fratello rispondeva “E più mi parli / e più ne sento noia”. La dannazione del primo omicida stava insomma nella sua solitudine intellettuale, nel suo isolamento psicologico (che poi diventava anche fisico: “Così mi piace / stare qui in basso, alla lontana; / e vivo solo, / dentro la mia tana”), circondato com'era di altri uomini ottusamente felici e soprattutto incapaci di comprenderlo. Ancora ad Abele dichiarava: “Tu non m'intendi. / È il mio destino d'esser senza pace”, e a nulla valevano le parole di Adamo, non musicate da Margola: “Tu non sei che una nota / Dell'eterna armonia; / Un'ombra, / Nell'infinito quadro del creato. / Di tua sorte sii grato!”.

La consapevolezza dell'inevitabilità della misera condizione imposta all'umana esistenza da un destino che non permetteva possibilità di riscatto alcuno, rendeva ancora più insopportabile il dramma di Caino: “Siamo stranieri, qui, dove siam nati; / eppur la legge è tale, / che legati ci tiene al nostro male”. E in un passo non musicato da Margola, l'inquieto protagonista dell'opera protestava: “Così sta scritto, per voler di Dio, / ch'io non posso essere che io”.

Incapace di accettare l'umano limite, Caino manifestava insofferenza verso ogni forma di imposizione o divieto, lamentando che “In ogni cosa bella / v'è una proibizione”.

In definitiva, il vero peccato di Caino stava nelle ricerche di un assoluto inaccessibile all'uomo. Il rimprovero di Adamo era in proposito molto chiaro: “Non comprendi che invano, / vuoi spingerti oltre l'umano? / Giustizia te lo vieta”. Ancora una volta, però, il grande assente era la voce di Dio, muta come sempre: nel *Mito di Caino* mancava totalmente quel dialogo diretto tra l'uomo e Dio che caratterizzava tutto il racconto biblico dell'Antico Testamento.

Si potrebbe concludere che ciò che caratterizzava questo lavoro rispetto ai diversi oratori sei-settecenteschi non era tanto la forma esteriore, o la realizzazione in forma più o meno scenica, o i dettagli sulla trama e i personaggi, ma piuttosto lo spirito di totale laicità con cui la vicenda era narrata, spirito che fra l'altro si rifletteva esteriormente, come abbiamo sottolineato, nella totale assenza di personaggi in qualche modo concepiti come emanazione divina. Il dramma di Caino era interamente umano, e ciò conferiva al libretto un carattere moderno e poco convenzionale; inoltre esso ruotava attorno ad una situazione psicologica, più che attorno alla vera e propria narrazione del fratricidio che, come abbiamo già detto, potremmo considerare accidentale e non premeditato. Possiamo però supporre che fosse proprio questo aspetto di introspezione psicologica ad attirare l'attenzione di Franco Margola.

Per tornare però al libretto di Ziletti, converrà ricordare che il musicista apportò numerose modifiche rispetto al poema lirico originale, volte soprattutto ad alleggerire il testo da alcuni aspetti un po' troppo goffamente `caricati', che rischiavano di colorire il dramma con toni di ridicola farsa. Nella versione originale, ad esempio, il carattere scontroso di Caino era espresso con toni tanto esagerati da trasformare il personaggio protagonista di un dramma universale (perché riguardante problemi esistenziali) in un irritante soggetto patologicamente afflitto da maniacali complessi di persecuzione, continuamente coinvolto in piccole beghe di famiglia. Così con Ararat si sfogava: “Tutto dice a te la madre; / invece a me non parla, / mi guarda con dispetto”; mentre con la madre scambiava acidi battibecchi che si esprimevano con toni anche decisamente sarcastici:

EVA Sei più empio del serpe

che m'indusse a peccare.

CAINO Avevi anche sperato
la madre diventar d'un cherubino,
col tuo dolce peccato?

Anche il carattere di Abele rasentava i limiti del caricaturale, come dimostra il seguente passo³:

ABELE Fratello,
tu mi guardi così severamente
che m'addolora.

CAINO Io non ti guardo

ABELE Proprio con me sei dunque corrucciato?
Oh! se potessi darti un po' di gioia!

CAINO E più mi parli
e più ne sento noia.

ABELE Se ti ho offeso, senza sapere,
fratello, e tu perdona.

CAINO Sei garrulo come una cicala.

[ABELE Le mie parole salgono dal cuore.

CAINO Pensa, più che parlare.

ABELE Penso una cosa sola,
che ti vorrei baciare.]

CAINO (*sorridendo di scherno*) Pastorello gentile!
[Null'altro il cor ti punge,
Eccetto tali pene?

ABELE No, fratello, mi basta
di volerti bene.

CAINO Senti:
io non stimo i tuoi canti,
non curo il tuo sorriso,
e non voglio i tuoi baci.
Così tu, non badare al mio viso,
lasciami solo, e taci.]

Pur con questi rimaneggiamenti, il libretto costituiva comunque un aspetto non del tutto convincente dell'opera, mentre, al contrario, la musica contribuiva a nobilitare il lavoro e a conferirgli quel carattere di austera sacralità che il soggetto richiedeva.

L'intento di Margola fu di creare un grande affresco che infondesse alla tragica vicenda una connotazione mitica e universale, senza perdersi in inutili dettagli; raggiungendo l'obiettivo, confermò di possedere quelle doti di concisione, essenzialità e senso logico che aveva già dimostrato nelle precedenti opere strumentali. Opera stilisticamente coerente ed equilibrata, *Il Mito di Caino* si dipana infatti in un unico grande respiro, senza soste né sbandamenti. È in effetti proprio l'assenza di un vero e proprio sviluppo narrativo a rendere monolitica anche la presentazione dei personaggi, tra i quali meglio si stagliano le opposte figure di Caino, martoriato dai tormenti interiori, e di Adamo, il severo e giudizioso patriarca che con il tempo e l'esperienza ha invece saputo volgere in umana saggezza i giovanili impulsi di ribellione, pagandoli con la cacciata dal paradiso terrestre ("Un giorno l'ebbi anch'io / La tua smania nel cuore. / Stolto! / Ho invidiato a Dio, / volli varcare ogni conoscenza, / Volli eguagliare il sommo Creatore. / O la triste esperienza! / O quanto allor mi sono visto brutto! / Ecco: / Ora io so. / Non sazio del ben che conoscevo, / Or conosco anche il male. / Così, fatto mortale, ho generato / La più sapiente, / La più infelice schiatta del creato", confessava al figlio in un

³ Tra parentesi quadre riportiamo il testo tagliato da Margola.

passo non musicato da Margola). Il tono solenne e arcaico con cui il compositore volle rendere il racconto biblico, si adatta perfettamente all'atteggiamento austero di Adamo, la cui preghiera *Padre, Signore, Iddio, il primo padre ascolta* riequilibra felicemente le evidenti tensioni create dalla presenza di Caino. Ma anche la candida invocazione di Abele *Io ti adoro Signore per la dolce vita che m'hai dato* è da questo punto di vista efficace, e restituisce dignità a un personaggio tutto sommato scialbo e insignificante. Riguardo ai personaggi femminili, Eva riveste un ruolo del tutto secondario, mentre Ararat risulta essere l'unica figura ambigua, oscillante tra la candida innocenza verginale e la smaliziata sensualità femminile. Sintomatica è la sua incertezza sul da farsi dopo il delitto e la maledizione su Caino, nel finale dell'opera; quest'ultimo è segnato da una marcia funebre solenne e grandiosa che sottolinea l'aspetto universale e profondamente tragico di quel primo dramma che nel testo poetico rischiava, come abbiamo detto, di ridursi ad una banale bega familiare.

Dal punto di vista del linguaggio musicale utilizzato, Margola non si allontanò troppo dagli stilemi consueti, contrapponendo una raffinatezza di scrittura orchestrale ad uno stile vocale piano e fondamentalmente sillabico, quasi di 'recitar cantando', qua e là dilatato in ariosi sempre solenni e volutamente arcaicizzanti. Il carattere austero è sottolineato anche dall'assenza di veri e propri brani vocali d'assieme, tranne il quartetto centrale della preghiera delle offerte *Ti rechiamo, Signore, secondo la tua legge* (realizzato forse per ragioni di concisione, visto che il testo originale di Ziletti prevedeva entrate separate per i quattro personaggi).

Composto tra il 1938 e il 1939, *Il Mito di Caino* venne presentato in prima assoluta il 29 settembre 1940 al *Teatro Donizetti* di Bergamo, nel cartellone del cosiddetto *Teatro delle Novità*, iniziativa ideata nel 1937 dall'allora direttore artistico Bindo Missiroli e ormai giunta alla quarta edizione. Si trattava di una rassegna che presentava a titolo sperimentale opere di giovani compositori italiani in prima assoluta o opere anche non recentissime ma comunque mai eseguite, e che era divenuta una delle rassegne più interessanti del genere per l'Italia di quegli anni. Fu proprio il suo prestigio a salvaguardarla da quella crisi generalizzata che l'apertura del conflitto aveva avviato.

“L'edizione del 1940 del Teatro delle Novità – ha scritto Roberto Zanetti - ruotava attorno a un nome importante, quello ben noto di Vincenzo Davico, di cui si proponeva il dramma lirico in un atto *La principessa prigioniera*, sul libretto di Gros. Ma mentre questo lavoro riconfermava la natura non teatrale della musica del Davico [...], più stimolanti si rivelavano *Il mito di Caino* del bresciano Franco Margola e il balletto del Gavazzeni. L'atto unico, su testo di certo Diletti [*sic!*], del Margola fu considerato positivamente per l'efficiente rapporto tra musica e dramma e per la coerenza stilistica, mentre *Il furioso all'isola di San Domingo* - su un'idea desunta dal libretto che Jacopo Ferretti aveva concepito nel 1833 per Gaetano Donizetti - fu ammirato per la vivacità delle danze di tipo europeo ed americano, come per il taglio popolare degli spunti melodici, nonché per il generale tratto di garbata ironia. Insomma due eventi teatrali emergenti sulla stagione, che fece registrare anche due altri lavori di nessun rilievo, *La finta ammalata* di Guido Farina e *Notte di nozze* del sessantacinquenne Domenico Monleone”⁴.

Il mito di Caino conobbe due rappresentazioni, domenica 29 settembre e martedì 1 ottobre 1940, assieme a *La principessa prigioniera* di Vincenzo Davico e al balletto *Il Furioso nell'Isola di S. Domingo* di Gianandrea Gavazzeni, programmato per la precedente edizione del 1939, ma rimandato per le difficoltà dovute al difficile momento storico: quest'ultimo fu in quell'occasione anche maestro concertatore e direttore d'orchestra della rappresentazione, mentre regista fu Domenico Messina; l'allestimento scenico fu affidato a Contardo Barbieri e le parti solistiche a Luigi Rossi Morelli (Caino), Giacinto Prandelli (Abele), Antonio Cassinelli (Adamo), Rhea Toniolo (Eva) e alla bergamasca Carla Gavazzi (Ararat), alla quale Margola dedicò poi la propria lirica *Cammina, cammina* (dC 61).

Il successo del *Mito di Caino* incoraggiò Franco Margola alla composizione di una seconda opera di più ampie proporzioni, ancora su libretto di Edoardo Ziletti. Questa volta si trattò di un soggetto mitologico, a conferma di un'autentica vocazione del musicista al gusto classico: *Titone. Il poema delle rose* (pubblicato a Brescia nel marzo 1942) era il titolo della tragedia in tre atti, la cui trama riprendeva uno degli innumerevoli racconti della mitologia classica. Anche qui, però, il personaggio di Titone finiva curiosamente per essere segnato da quella tensione, quello *streben* che aveva caratterizzato anche il personaggio di Caino (“Io l'eterno sospir che non s'appaga, / Il desiderio folle / Che vorrebbe toccar tutte le mete, / L'ansia che non si placa, / E beve ad ogni

⁴ ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1985, p. 650.

fonte e sempre ha sete”).

Ma per questo nuovo melodramma Margola avrebbe potuto far proprio il lamento della vecchia che in apertura del terzo atto piange la perdita del figlio rapito dal mare: “O distesa senza confini, / Perfida, infeconda, / Anche questo m’hai preso!”. L’opera *Titone*, a quanto sembra rimasta interrotta proprio in corrispondenza di questi versi inconsapevolmente e casualmente premonitori, finì infatti vittima della guerra in fondo al mare, assieme alla nave che trasportava i bagagli del compositore in Sardegna. Forse preso da un giustificatissimo sconforto, Franco Margola non riprese in mano l’opera, né pensò mai di farlo: *Il Mito di Caino* rimase così l’unico suo esperimento concluso nel campo del melodramma.