

GLI ANNI ‘DELLE ISOLE’

Se dal punto di vista strettamente biografico certamente il trasferimento in Sicilia mutò non poco la vita di Franco Margola, è altrettanto vero che egli non era ormai più un musicista tanto provinciale da doverne risentire anche a livello artistico.

Negli anni Trenta, come si è visto, il giovane era stato proiettato sulla scena nazionale più volte ed ormai, superata la trentina, poteva muoversi da professionista arrivato e con piena sicurezza, seguendo le proprie intime inclinazioni, più che i condizionamenti di situazioni esteriori. Vogliamo dire con questo che, di fatto, non avvennero bruschi mutamenti nella vita artistica di Franco Margola, da quando lasciò Brescia, dal momento che egli mantenne quell'esistenza dal respiro nazionale che aveva trascorso negli anni precedenti. Sarebbe inutile, o meglio, troppo complesso, d'ora in poi tentare di delineare ambienti e conoscenze, influssi e condizionamenti per spiegare la musica del maestro, se non tenendo in considerazione le generali tendenze di tutta la cultura del tempo.

Come uomo e come musicista, Franco Margola era ormai giunto alla maturità: il giovane aveva compiuto il suo tirocinio, aveva completato la sua formazione, non soltanto tecnica, ma soprattutto spirituale, e da questo momento la sua via doveva essere quella della coerenza ai principi artistici che aveva maturato e fatto propri.

D'altro canto, bisognerà tener presente che gli anni Quaranta rappresentarono un momento di svolta radicale per tutto il mondo contemporaneo e sarebbe quanto meno azzardato voler attribuire eventuali cambiamenti d'atteggiamento artistico soltanto ad uno spostamento geografico: ripetiamo ancora una volta che automobili, ferrovie, telefoni resero le comunicazioni sempre più facili e numerose, e in definitiva Franco Margola restò compositore 'italiano' come lo era prima. Tutt'al più potremmo dire che, spostandosi in città diverse, egli ebbe occasione di allargare ulteriormente i propri orizzonti e di mantenere ampio il proprio giro di conoscenze; e da quel momento il raggio d'azione di Margola non fu più circoscrivibile ad un'unica città, sia pure con eventuali 'sortite' in centri diversi.

A parte l'interruzione di quegli intensi rapporti con la vita musicale bresciana, ed in particolare con l'attività della *Società dei Concerti*, Margola come compositore non dovette dunque subire particolari condizionamenti dal trasferimento in Sicilia.

D'altra parte, dal punto di vista strettamente stilistico, dobbiamo considerare che egli stava maturando un'evoluzione del proprio linguaggio, come tutti i critici non mancarono di rilevare valutando in particolare il *Notturmo e Fuga* per archi (dC 62): in questa composizione, il tema semplice ed espressivo del *Notturmo*, sviluppato con classico equilibrio, e la *Fuga* costruita con sapienza su un nervoso soggetto saltellante, fanno sì che effettivamente questa composizione segni la conclusione di un intero periodo creativo del musicista, che ormai aveva trovato le coordinate di un proprio stile personale. Così scrisse Vittorio Brunelli: "A Messina, si può dire, si chiude il primo periodo della evoluzione artistica di Margola, caratterizzata dallo spirito di musicista d'avanguardia; e, fatto significativo, si chiude col *Notturmo e Fuga* per archi, raccordo tra libere escursioni d'impeto giovanile e aspirazioni a rinnovate forme di bellezza classica"¹.

In realtà Gianandrea Gavazzeni aveva già acutamente notato tale mutamento qualche tempo prima, facendo il punto della situazione nella sua recensione dell'*Arioso* per archi (dC 57). In essa scriveva:

"Capire la formazione di Franco Margola può esser non facile. E non lo è, di fatto, per tanti che continuano ancor oggi a considerarlo nella scia di Casella, caselliano soltanto, e basta. Difficoltà di comprensione avvalorata senz'altro da quanto di accidentato ed irto e disuguale correva qualche volta nella produzione del musicista, ma causata anche da ragioni pratiche: la mancanza di musiche stampate, sulle quali poggiarsi per un giudizio sicuro, per la scoperta e la conferma di caratteri, per strappare qualche cosa di più di quanto non apparisce a certi critici durante la fugace e isolata audizione pubblica d'un numero o l'altro della produzione da camera. Infatti questo *Arioso* per archi è la prima - o la seconda - composizione di Margola che appare alle stampe. Caso veramente strano, se si pensa che il nome del musicista è fra quelli che oramai ricorrono frequentemente nel gruppo dei giovani italiani la cui età sta tra i venticinque e i trentacinque anni! Per chi considera il brano in sé, senza conoscer nulla del resto, esso deve offrire un'impressione sicura, e la prova, breve ma piena, di una maturità musicale oramai acquisita, portata a compimento. Partendo da alcune premesse del linguaggio moderno, di quello che ha dato alla modernità le fasi più acute e tormentate, il Margola tende con autentici risultati espressivi a rassodare la grammatica in una durezza e severità di tratto che giungono qui a dare il segno caratteristico, meglio: il marchio di un carattere, entro fluidità e calore di discorso melodico. Proprio il carattere che il compositore raggiunge come sua affermazione estetica, sua esigenza di vita espressiva. E il brano, per quanti si servono di esso come primo accostamento all'autore, apparirà asciutto e vitale, innervato con un passo sintattico ineccepibile, condotto con ricca e pur spaziosa polifonia strumentale. Un brano da diffondere e da eseguire, a tutto arricchimento di un genere orchestrale. Per chi abbia qualche confidenza con l'attività del giovane compositore bresciano, l'*Arioso* risulta un punto fermo della sua parabola formativa. Gli sbandamenti di altre zone della produzione sono risolti, almeno nel caso presente. Si metteva Margola, per il *Trio* [dC 37], sotto il segno pizzettiano. Lo si accodava giustamente a Casella per talune parti dei *Quartetti*. Ora, con l'*Arioso*, puoi dire che i luoghi comuni critici, i punti convenzionali di riferimento si fanno da parte. E risulta chiaro che Margola

¹ BRUNELLI, *Margola*, pp. 356-357.

ha accolto la lezione di certi moderni anche disparatissimi, per quanto essa poteva e doveva servirgli a richiamare, a raccogliere la parte migliore d'ogni sua possibilità. Non solo come offerta di strumenti, ma proprio quale raccolta spirituale, intima. Questo è avvenuto, e con l'*Arioso* assai più validamente che con il precedente *Trittico* per archi [dC 45]. E appunto il brano adesso stampato ci dà la misura dei poteri lirici di Margola, della sua sostenutezza linguistica, della novità per la quale muovere la ricerca di combinazioni di intervalli e di incroci contrappuntistici. Ne viene fuori un lirismo denso, grumoso, traverso il quale ci sembra individuare il punto maggiormente personale e più carico di conseguenze che il giovane bresciano abbia sinora manifestato. Dove parlare ancora di casellismo, almeno per stavolta, sarebbe insistere nel peccato. Che è cosa diabolica! O almeno sciocca per la musica e i musicisti! Mentre Margola è avviato, sulle premesse indispensabili al suo lavoro, ad affermare caratteri individuati, nocchiuti e densi, tagliati con vigore lombardo. Lo si vedrà, dopo l'*Arioso*, nel *Quartetto* [dC 54] premiato quest'anno a San Remo che ci auguriamo di veder presto stampato. E soprattutto, quando sarà conosciuta, nell'opera *Il Mito di Caino*².

L'avventura del melodramma: 'Il Mito di Caino' e 'Titone'

In questo periodo Margola si era infatti dedicato ad un'impresa abbastanza ambiziosa, la composizione cioè di un'opera teatrale che avrebbe dovuto laurearlo come musicista davvero completo.

Il lavoro, intitolato *Il Mito di Caino* (dC 58) e liberamente ispirato al noto racconto della *Genesi*, presentava un soggetto che non era affatto 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 rapidamente la quantità di realizzazioni musicali che la narrazione del primo omicidio poteva aver avuto³. Tuttavia la scelta di un simile tema, negli anni in cui Margola operava, non significava per nulla un'adesione a soluzioni scontate e convenzionali, tanto che il critico de *La Voce di Bergamo* giunse in proposito a scrivere:

“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”⁴.

² GAVAZZENI, Gianandrea, 'Recensioni' ne: *La Rassegna musicale*, XIII/11, Novembre 1940, pp. 450-451.

³ Senza pretesa di completezza, accenneremo, in ordine cronologico, ad alcune di queste interpretazioni poetico-musicali del racconto biblico di Caino e Abele:

- Maurizio Cazzati, *Caino condannato*, Libretto di Savaro di Mileto. Oratorio, Bologna, 1664.
- Bernardo Pasquini, *O voi che in questa vita* (incipit di un oratorio su Caino ed Abele), Roma, 1671.
- Alessandro Melani, *Il sacrificio di Abel*. Libretto di Benedetto Pamphili. Oratorio, Roma, 1678.
- Alessandro Scarlatti, *Cain, ovvero Il Primo Omicidio*, Libretto di anonimo. 1679 (eseguito a Venezia nel 1707)
- Johann Philipp Förtsch, *Kain und Abel* (= *Der verzweifelte Brudermörder*). Libretto di Postel. Opera in 3 atti, Amburgo, 1689 [musica perduta].
- Francesco Scarlatti, *Agnus occisus ab origine mundi*, Melodramma sacro, Roma, 1699 [perduto].
- Mattia Laurelli, *L'innocenza svenata in Abele*, 1703.
- Antonio Caldara, *La morte di Abel figura di quella del nostro Redentore*. Libretto di Metastasio. Vienna, 1732.
- Leonardo Leo, *La morte d'Abel*. Libretto di Metastasio. Oratorio. Napoli, 1732-34, o Bologna, 1738.
- Thomas Augustine Arne. *The Death of Abel*. Libretto di Arne, da Metastasio. Dublino, 1744 (ripreso a Londra nel 1762 come *The Sacrifice, or Death of Abel*).
- Giuseppe Monca. *La morte d'Abel*. Libretto di Metastasio. Monaco, 1754.
- Baldassarre Galuppi, *Adamo*. Libretto di Granelli. Oratorio, Roma, 1747.
- Niccolò Piccinni. *La morte di Abele*. Libretto di Metastasio. Oratorio. Napoli, 1758.
- Heinrich Justinus Knecht, *Kain und Abel*, Singspiel. Biberach, 1765 ca.
- Domenico Fischietti, *La morte di Abele*. Libretto di Metastasio. Oratorio. Dresda, 1767.
- Henri Rolle, *Der Tod Abels*. Libretto di Samuel Patzke, da S. Gessner. Dramma lirico. Magdeburg, 1769, ripreso a Lipsia nel 1771.
- Johann Antonin Kozeluch. *La morte d'Abel*. Oratorio. Libretto di Metastasio. Praga, 1776.
- Pietro Antonio Avondano. *La morte d'Abel*. Oratorio. Libretto di Metastasio. Napoli, ca. 1780.
- Pietro Guglielmi. (Libretto di Metastasio?). Ca. 1780.
- Giuseppe Giordani. *La morte de Abele*. Oratorio. Libretto di Metastasio. Jesi, 1785 e Bologna, 1786.
- Luigi Gatti. *La morte di Abele*. Oratorio. Libretto di Metastasio. Mantova, 1788. Ripreso a Salisburgo nel 1806 come *Abels Tod*.
- Stanislaus Spindler, *Caino e Abele*. Breslau e Vienna, ca. 1795.
- Johann Gottlieb Naumann. *La morte d'Abel*. Oratorio. Libretto di Metastasio. Dresda, 1790.
- Giovanni Agostino Perotti, *Abele*, Libretto di Metastasio. Oratorio. Bologna, 1794.
- Franz Seydelmann. *La morte d'Abele*. Oratorio. Libretto di Metastasio. Dresda, 1801.
- K. Fr. Rungenhagen. Libretto di Metastasio, (ca. 1810).
- Rodolphe Kreutzer, *Abel*. Libretto di Hoffmann. Tragédie lyrique in tre atti. Parigi, *Opéra*, 23 marzo 1810 (ripresentata nel 1823 come *La mort d'Abel* in 2 atti).
- Francesco Morlacchi, *La morte d'Abele*. Oratorio. Libretto di Metastasio. Dresda, 1821.
- Max Zenger, *Kain*, Libretto di Heigel, Oratorio in 4 parti. Monaco, 14 aprile 1867.
- Eugen d'Albert, *Kain*. Libretto di H. Bulthaupt. Berlino, 17 febbraio 1900.
- Felix Weingartner, *Kain und Abel*, op. 54. Opera in un atto. Darmstadt, 1914.

Riteniamo che Margola non conoscesse alcuno di questi lavori.

⁴ *La Voce di Bergamo*, 30 settembre 1940.

Un appunto personale ritrovato tra le carte di Margola dimostra la consapevolezza del compositore nei confronti della questione:

“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 assicurare 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”.

D’altra parte l’opera di Margola, composta su versi del concittadino Edoardo Ziletti, si presentava come abbastanza personale anche per il modo stesso di concepire il soggetto, del quale veniva proposta, almeno nelle intenzioni, una rilettura in chiave più moderna. Così, se 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 chiariva anche in questo caso il titolo, attorno al dramma di Caino e della sua maledizione. Questa, è importante sottolinearlo, 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 del senso delle cose, un uomo incapace 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 infatti rispondeva:

CAINO
Anch’io gli voglio bene;
ma un poco a modo mio.
Così mi piace
stare qui in basso, alla lontana;
e vivo solo,
dentro la mia tana.
Ma tu che stai vicina
a tanto senno,
chiedi dunque perché
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...⁵.

E più avanti sentenziava alla stessa Ararat, addolorata per questa sua profonda inquietudine:

CAINO
In ogni cosa bella
v’è una proibizione,
piangi che n’hai cagione.
Siamo stranieri, qui, dove siam nati;
eppur la legge è tale,
che legati ci tiene al nostro male⁶.

Ancora, ad Abele confessava:

CAINO
Né tu né lei sapete che sia dolore.
Io invece mi struggo,

⁵ P. 11 del libretto dell’opera.

⁶ *Ivi*, p. 13.

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 basta⁷.

In realtà, nel Caino di Ziletti-Margola, assillato, come una sorta di Leopardi *ante litteram*, da un anelito insoddisfatto e da quesiti senza risposta, non c'era spazio per il Dio giudice e signore dell'universo, e tanto meno per quei personaggi quali l'Angelo di Giustizia o l'Angelo di Misericordia, 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. Ad Abele dichiarava:

CAINO
Tu non m'intendi.
È il mio destino d'esser senza pace⁸,

mentre al padre Adamo che, quasi provocatoriamente gli chiedeva "Ma chi sei dunque tu?", ribatteva

CAINO
A me lo chiedi?
Già da gran tempo lo vorrei sapere;

o ancora, all'affermazione dello stesso

ADAMO
Sei giunto nella vita
come una punizione,

rispondeva

CAINO
Davvero ell'è tremenda,
poiché dinanzi a te,
son io perennemente
che di me chiedo ragione⁹.

Questo vuoto interiore costituiva dunque la vera maledizione di Caino, che leopardianamente vedeva come uniche soluzioni "o la fatica o il tedio"¹⁰, e che in definitiva risultava come 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..."¹¹), ma soprattutto di un legittimo desiderio di conoscenza e di autocoscienza:

CAINO
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 quell'altro è Abele¹².

Il vero peccato di Caino stava dunque nella ricerca di un assoluto inaccessibile all'uomo:

⁷ *Ivi*, p. 14.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 19.

¹⁰ *Ivi*, p. 14. Più avanti 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" (*ivi*, p. 15).

¹¹ *Ivi*, p. 21.

¹² *Ivi*, p. 20.

ADAMO

Non comprendi che invano,
vuoi spingerti oltre l'umano?
Giustizia te lo vieta¹³.

Certamente furono questi aspetti di introspezione psicologica che conferivano al libretto un carattere moderno e poco convenzionale, ad attirare l'attenzione di Margola. Ed è curioso notare come questa prima opera di Margola coincida nel tema del delitto fratricida con l'atto unico *Al Campo* del suo maestro Romano Romanini¹⁴: quasi come se l'allievo volesse misurarsi sullo stesso terreno del maestro per valutarne le distanze, sempre che, naturalmente, egli davvero conoscesse l'opera di Romanini.

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:

CAINO

Tutto dice a te la madre;
invece a me non parla,
mi guarda con dispetto.
[...]
Sono il solo fra tutti sincero.
Or dunque non s'è pentita
d'avermi dato, peccando,
la vita?
[...]
E tutto m'è avverso, ostile.
Forse
il mio cervello è grosso,
se non troppo sottile¹⁵,

fino ad esprimersi con toni decisamente sarcastici:

EVA

Sei più empio del serpente
che m'indusse a peccare.

CAINO

Avevi anche sperato
la madre diventar d'un cherubino,
col tuo dolce peccato?¹⁶

Anche il carattere di Abele risultava nel complesso eccessivamente delineato, tanto da rasentare i limiti del caricaturale, come dimostra il seguente passo¹⁷:

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!

¹³ ZILETTI, Edoardo. *Caino. Poema lirico in un atto*, Milano, La Prora, 1938, p. 25.

¹⁴ Cfr. pp. 44-45.

¹⁵ ZILETTI, Edoardo. *Caino. Poema lirico in un atto*, Milano, La Prora, 1938, pp. 13-14.

¹⁶ Ivi, p. 27.

¹⁷ Tra parentesi quadre riportiamo il testo tagliato da Margola.

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.
(*fa per entrare nella sua spelonca, Abele gli si para dinanzi*)

ABELE
No, non così, Caino.
Ti son fratello, e non t'ho fatto male.
Io ti voglio parlare,
voglio dirti...
Ascolta...

CAINO
Bada,
è assai rischioso
contrastarmi il cammino.
Io voglio un'altra cosa.

ABELE
Quale?]

CAINO (*gli mette le mani sulle spalle, lo fissa, e il suo corpo è scosso da un fremito feroce*)
Voglio passare.
(*Se lo toglie dinanzi con una spinta, ed entra nel suo covo*)¹⁸.

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 ciò fu decisamente sottolineato anche dai critici del tempo. Non insisteremo naturalmente su questi argomenti, data l'ampia letteratura riportata nella relativa scheda del

¹⁸ ZILETTI, Edoardo. *Caino. Poema lirico in un atto*, Milano, La Prora, 1938, pp. 20-22.

catalogo: diremo soltanto che Margola riconfermava con quest'opera le proprie doti soprattutto di concisione, essenzialità e senso logico, così che essa si presentava stilisticamente coerente ed equilibrata. Anche dal punto di vista musicale l'attenzione maggiore era rivolta al personaggio di Caino, i cui tormenti interiori offrivano maggiori spunti interpretativi per il compositore, e al quale facevano da contrappunto di volta in volta gli altri personaggi ruotanti attorno al suo dramma. Di essi il meglio delineato era senza dubbio Adamo, il cui atteggiamento patriarcale e solenne, musicalmente sottolineato, costituiva un'efficace controparte del mondo espressivo di Caino. Proprio per questo la sua preghiera *Padre, Signore, Iddio, il primo padre ascolta*, così come la più candida preghiera di Abele *Io ti adoro Signore per la dolce vita che m'hai dato*, spiccava nell'opera come un riuscito momento, utile ad equilibrare quelle tensioni interiori che la presenza di Caino sempre più alimentava. E ben riuscito ci è sembrato anche il finale dell'opera, con quella 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 utilizzato, Margola non si era allontanato troppo dagli stilemi consueti e qui vorremmo soltanto segnalare la raffinatezza della scrittura orchestrale, contrapposta ad uno stile vocale piano e fondamentalmente sillabico, quasi di 'recitar cantando', che qua e là si dilata in ariosi sempre solenni e volutamente arcaizzanti.

Il Mito di Caino, composto tra il 1938 e il 1939, venne presentato in prima assoluta il 29 settembre 1940 al *Teatro Donizetti* di Bergamo, nel cartellone del cosiddetto *Teatro delle Novità*, iniziativa ideata nel 1937¹⁹ 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 eseguite²⁰, e che era divenuta una delle rassegne più interessanti del genere per l'Italia di quegli anni. Fu proprio il suo prestigio a salvarla da quella crisi generalizzata che l'apertura del conflitto aveva avviato²¹. Riguardo a questa stagione a cui partecipò Franco Margola, così ne ha scritto Roberto Zanetti:

"L'edizione del 1940 del Teatro delle Novità 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 -nonché la sua discendenza dal mondo sonoro francese della prima metà del secolo, anche se con ampie schiarite melodiche italiane -, 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!]²², 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

¹⁹ Già negli anni 1935 e 1936, nel corso delle stagioni di opere tradizionali, il *Teatro Donizetti* di Bergamo aveva ospitato alcuni lavori in prima esecuzione assoluta, creando quindi dei precedenti per il *Teatro delle Novità*: nel 1935 si era rappresentata l'opera in un atto e tre quadri *Paolo e Virginia* di Gianandrea Gavazzeni, mentre l'anno seguente fu la volta di *Egle* di Giulio Lorandi e *In terra di leggenda* di Ludovico Rocca (in realtà composta già nel 1922-23, ma mai rappresentata fino ad allora).

²⁰ Nella prima stagione del 1937 si erano presentate tre opere in tre atti ed un balletto: *Maria d'Alessandria* di Giorgio Federico Ghedini (libretto di Cesare Meano), poi approdata, nel 1939, alla *Scala* di Milano; *Stella d'Oriente* di Mario Jacchia (n. 1905); *Amore sotto chiave* di Edgardo Carducci; e il balletto in tre quadri ed un intermezzo *Boè* di Renzo Massarani (cfr. Capitolo III, nota 206). Anche la stagione del 1938 aveva in cartellone tre novità (tutte in tre atti): *Medusa* di Bruno Barilli (composta in realtà nel lontano 1910, ma mai rappresentata), *La cattedrale* di Mario Mariotti (composta nel 1923) e *Lancillotto del Lago* di Pino Donato (1907-1975); mentre la terza edizione del 1939, ridotta per lo scoppio della guerra, vide la rappresentazione di solo due novità, *S. Caterina da Siena* di Sante Zanon (1899-1965) e *Rosaspina. La bella dormiente nel bosco* di Giulio Confalonieri (1896-1972). Si dovette rinunciare, in tale edizione, all'allestimento di tre brevi lavori (che avrebbero dovuto essere presentati in un'unica serata), ed in particolare *Gli Orzi* di Ennio Porrino (poi rappresentato alla *Scala* di Milano nel febbraio 1941, cfr. Capitolo II, nota 187), *La rosa rossa* di Renzo Bossi (poi rappresentata al *Teatro Regio* di Parma nel gennaio 1940; cfr. Capitolo II, nota 3) e il balletto *Il furioso all'isola di San Domingo* di Gianandrea Gavazzeni, rimandato alla stagione seguente (cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 646-650).

²¹ Così si leggeva in un articolo di presentazione della stagione, apparso senza firma su un numero unico interamente dedicato al *Teatro delle Novità*: "Nell'anno XVIII, così denso di avvenimenti decisivi internazionali, a tutta prima, ad alcuni, pochi però, era parso inopportuno parlare di stagione lirica. A questi è sfuggito di certo uno degli ordini del Duce: 'La vita civile, in ogni sua attività, dovrà continuare'. Fu la consegna per chi non poteva aver l'onore di imbracciare il fucile, e per chi, dopo aver combattuto e vinto, sarebbe ritornato alla vita civile. Tutta la Nazione agli ordini del Duce è protesa nello sforzo massimo per liberare una volta per sempre il mondo da una schiatta vile, conservatrice dopo che fu usurpatrice. Tutte le energie sono dirette verso uno scopo: vincere! Ognuno al proprio posto, fa il proprio dovere di fascista. È così che non si poteva obliare quella massa veramente imponente che dal teatro lirico trae ragioni di vita, che non si poteva dare il bando a questa manifestazione d'arte, che incarna e sublima lo spirito. S.A.R. il Duca di Bergamo non a caso ha dato il suo augusto consenso a questa stagione lirica, accordando l'alto suo patronato che non poteva essere tanto entusiasticamente accolto come in questo anno XVIII nel quale ogni fascista si sente tanto orgoglioso di vivere. Vedremo così anche quest'anno la quarta edizione del *Teatro delle Novità*, fatta segno al più benevolo interessamento delle autorità politiche con a testa S. E. il Ministro della Cultura Popolare. La direzione, conscia della sempre crescente importanza nazionale che va assumendo il nostro *Teatro delle Novità*, non ha lasciato nulla di intentato. Sarà un tripudio artistico del popolo fascista senza marsina, con folta rappresentanza di militari non in tenuta di gala ma in tenuta da campo. Sarà così anche una calda dimostrazione di affetto al nostro vittorioso esercito; secondo lo stile fascista senza fronzoli e senza perditempi inutili. Considerata sotto questi vari aspetti, la tradizione bergamasca non sarà smentita, anzi verrà arricchita di una nuova gemma che oltre al valore intrinseco, avrà quello di essere sbocciata nell'anno XVIII dell'Era Fascista" ("La quarta edizione del Teatro delle Novità nell'anno XVIII", in: *Il Teatro Lirico delle Novità*, Numero unico [anno X di pubblicazione], Bergamo, Ufficio Propaganda Araldo, 1940).

²² L'errore nel riferire il cognome corretto del librettista Edoardo Ziletti ha origine nello stesso programma ufficiale delle manifestazioni (cfr. *Teatro delle Novità*, programma ufficiale 1940, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1940, pp. 10 e 65). Il destino non fu clemente con il povero Ziletti, il cui nome venne in seguito storpiato ancora: il catalogo di Aldo Caselli poneva come librettista del *Mito di Caino* E. Bonetti, evidentemente scambiandolo con quello della *Notte di Nozze* di Domenico Monleone (appunto tale Emiliano Bonetti), della quale si registrava però come librettista tale ...E. Zilotti! (cfr. CASELLI, Aldo. *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Firenze, Olschki, 1969, Rif. n° 4918 e n° 5354).

europeo ed americano, come per il taglio popolaresco 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 Monleone²³.

Il mito di Caino conobbe dunque due rappresentazioni, domenica 29 settembre e martedì 1 ottobre 1940, assieme a *La principessa prigioniera* di Vincenzo Davico²⁴ e al balletto *Il Furioso nell'Isola di S. Domingo* di Gianandrea Gavazzeni²⁵: 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 Barbieri²⁶ 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), ricevendone in cambio una bella fotografia con la dedica "Al M. Franco Margola con viva simpatia. Carla Gavazzi. Settembre 1940".

Il successo del *Mito di Caino*²⁷ incoraggiò Margola alla composizione di una seconda opera, ancora su libretto dello stesso Ziletti. Questa volta si trattò di un soggetto mitologico, a conferma di un'autentica vocazione di Franco Margola al gusto classico, che in lui rimase preponderante anche quando in Italia quella stagione del neoclassicismo che abbiamo cercato di delineare nei capitoli precedenti si poteva dire pienamente conclusa. *Titone. Il poema delle rose* era la tragedia che Ziletti aveva procurato a Margola ed era questo un lavoro di più ampie proporzioni rispetto al *Mito di Caino*. Suddivisa in tre atti, tale opera contava un numero ben maggiore di personaggi²⁸ e una serie di situazioni psicologiche più sottili e

²³ ZANETTI, *Novecento*, p. 650. Oltre ai lavori citati (*La finta ammalata* apriva la stagione), il cartellone comprendeva anche opere del repertorio tradizionale, ed in particolare *Mefistofele* di Arrigo Boito, *Wally* di Alfredo Catalani, *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni (diretta dall'autore, nel 50° anniversario della composizione) e *Suor Angelica* di Giacomo Puccini; chiudeva la stagione un concerto sinfonico diretto da Willy Ferrero, con musiche di Beethoven, Respighi, De Falla, Rimsky-Korsakoff e Wagner.

²⁴ Drama lirico in un atto su libretto di Gabriel Joseph Gros, adattato per le scene da G. P. Della Sanguigna, *La principessa prigioniera* narrava la nota vicenda, ambientata nel XIII secolo e ricordata dallo stesso Dante Alighieri (*Purgatorio*, V, 132-136), di Pia De' Tolomei, tenuta appunto prigioniera dal geloso marito Nello d'Inghiramo nel suo torvo castello della Pietra in Maremma, perché sospetta d'infedeltà. Severamente custodita dal tetro frate Sandro e confortata dai fedeli servitori Lauretta e Guastaldo, la principessa, secondo la trama dell'opera, sente un giorno dalla finestra il canto dell'amato Ughetto: impietositasi, Lauretta lo conduce da lei attraverso una porta segreta, ma costui, avendo la ragione ottenebrata, non è in grado di riconoscerla. Solo il canto di lei lo riconduce per un momento alla consapevolezza: ma la principessa, affranta e disperata, non regge all'emozione e cade esanime. Nel supremo sforzo di comprendere, Ughetto ripiomba nell'incoscienza, ed esce come era entrato, attonito dalla porta segreta. (Cfr. *Teatro delle Novità*, programma ufficiale 1940, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1940, pp. 58-61; su Vincenzo Davico cfr. Capitolo II, nota 155). Così commentò Domenico De' Paoli l'opera: "La musica, piena di poesia e di fattura nobile ed elegante, aderisce particolarmente alla preparazione del dramma; il mesto *preludio*, i canti funebri, i dialoghi di Pia con frate Sandro, poi con l'ancella, la canzone di Ughetto, le preghiere della fine sono efficacissime. Che Davico abbia conservato una grande simpatia per la musica francese del primo quarto di questo secolo ce lo dicono il suo squisito senso armonico, e la sua poetica tavolozza strumentale: ma dove il dramma gli permette di sfociare in un canto più libero, rivela la sua natura melodica italiana, assai vicina alla nostra tradizione melodica. Esempi di larghe frasi cantabili, melodiose e aderenti al testo si trovano in tutta la prima parte. Dove invece la musica sembra più debole (e lo è, probabilmente, per colpa del libretto, dove la catastrofe precipita in modo non del tutto verosimile), è al momento della catastrofe: la rapidità di questa non consente al musicista di seguirla come il testo vorrebbe, e risulta poco convincente drammaticamente e musicalmente. L'orchestra fa la voce grossa, ma la convinzione fa difetto; è chiaro che la natura vera del musicista e la sua simpatia lo portano verso gli episodi più schiettamente poetici che verso il nodo drammatico dell'azione. È in quelli che il Davico rivela più compiutamente la sua musicalità e la sua sensibilità delicata e poetica" (DE' PAOLI, Domenico. "Lettera da Bergamo", in: *La Rassegna musicale*, XIII/11, novembre 1940, pp. 445-446).

²⁵ Programmato per la precedente edizione del 1939 (anno in cui fu pubblicato dall'editore Carisch), ma rimandato per le difficoltà dovute al difficile momento storico, *Il Furioso nell'Isola di S. Domingo* era un balletto in due quadri tratto da un libretto ottocentesco di Jacopo Ferretti e adattato dallo stesso Gavazzeni, che lo aveva musicato nel 1933; in esso si narrava la vicenda di un certo Cardenio, il quale, scoperta la moglie in compagnia di un amante, e convinto dal proprio servitore Kaidamà a non sfogare la propria furia sui due, decide di fuggire lontano dal mondo ed isolarsi in una sperduta isola tropicale, dove poter vivere come un semplice selvaggio. A S. Domingo appunto giunge, dove, sfinite, cade addormentato, e sogna di narrare le proprie tristi vicende alle bestie feroci, finché non viene risvegliato da una fanfara che annuncia l'arrivo di un veliero con gli amanti pentiti. Ottenuto il perdono, tutti festeggiano danzando sull'isola (*Teatro delle Novità*, programma ufficiale 1940, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1940, p. 75). Riportiamo anche di questo lavoro la critica di De' Paoli: "Il *Furioso nell'Isola di San Domingo* è uno spassoso e divertente balletto che Gavazzeni ha tratto da un libretto di J. Ferretti, che già servì a Donizetti. L'idea era felice e fu felicemente realizzata. Cardenio, tradito dalla moglie, per non fare follie, s'imbarca col servo Kaidamà e fa vela per le Antille. Sbarcano a San Domingo, spaventano gli indigeni che fuggono: i due europei buttano in mare le valigie, e stanchi si addormentano. Le belve escono dalla foresta e annusano Cardenio che in sogno racconta le sue disavventure. Una fanfara li desta: arriva una nave dalla quale scendono gli amanti pentiti che inducono Cardenio a tornare al nido coniugale. Su questa trama Gavazzeni ha scritto una musica leggera, briosa, varia e gustosa che riflette il carattere dei vari episodi, gaia, patetica o malinconica, ma non senza una punta di canzonatura garbata. Con molta misura e con eleganza, essa sfrutta indifferentemente ritmi di danza europei o americani, melodie popolaresche (o in modo popolare) che forniscono lo spunto a brani piacevolissimi (specialmente nel primo quadro: e nel secondo al *Sogno* di Cardenio), d'una cantabilità fresca e piacevole, e di una vivacità ed arguzia di ritmi indovinabilissimi, serviti da una tavolozza orchestrale assai ricca, ma sempre leggera ed ariosa, ed assai gradevole" (DE' PAOLI, Domenico. "Lettera da Bergamo", in: *La Rassegna musicale*, XIII/11, novembre 1940, p. 447). Già nello sfortunato 1939 Gavazzeni aveva regalato a Margola una copia della riduzione per pianoforte del balletto (recante incautamente l'errata indicazione "Prima rappresentazione: Bergamo - Teatro Donizetti: stagione del 'Teatro delle Novità' - Settembre 1939 - XVII"), con la dedica "A Franco Margola, questo 'Furioso' ancora senza furie! Affettuosamente Gianandrea Gavazzeni. Bergamo Ottobre XVII" (Archivio Margola).

²⁶ Così il libretto descriveva la scena: "Il panorama è selvaggio. A destra la montagna, ai piedi della quale s'apre una spelunca, dove vive appartato Caino; a sinistra la foresta vergine; in fondo, dopo la spiaggia, il mare, che si stende a perdita d'occhio. Nel mezzo della scena sono collocate due grosse pietre: quella di sinistra è l'altare di Abele, quella di destra l'altare di Caino. È l'ora del tramonto" (ZILETTI, Edoardo. *Caino. Poema lirico in un atto*, Milano, La Prora, 1938, p. 9; Id. *Il Mito di Caino*, libretto dell'opera in un atto, musica di Franco Margola, Brescia, 1940, p. 7).

²⁷ Il 16 ottobre 1940 la Direzione Generale per il Teatro del Ministero della Cultura Popolare inviava a Margola una breve lettera di felicitazioni per la riuscita dello spettacolo: "Con riferimento alla Vostra lettera del 7 c.m., si esprime il vivo compiacimento di questo Ministero per il felice successo riportato dalla Vostra opera *Il mito di Caino* al Teatro delle Novità di Bergamo. Il Ministro"

²⁸ Li enumeriamo qui, come indicati dal libretto: Titone, Aurora, Selene, Mopso, Opsilide, Eufonio, Canto, Il Nunzio, Una Vecchia, Una Donna, Un Bambino.

complesse rispetto al racconto un po' primitivo tratto dalla *Genesi*, nel quale l'unico personaggio dotato di una vita interiore umanamente credibile è lo stesso Caino, mentre gli altri sono personaggi psicologicamente statici se non addirittura inesistenti.

La trama dell'opera riprendeva uno degli innumerevoli racconti della mitologia classica²⁹: sulla riva del mare Titone e i suoi compagni dormono³⁰, quando sopraggiunge l'alba e con essa le Naiadi e i Tritoni che restano colpiti dalla bellezza del giovane. Giunge anche la dea Aurora sul suo carro trionfale, che porta con sé lo splendore del giorno: essa sveglia Titone che ancora dorme, e che resta folgorato dalla bellezza della Dea. Così egli stesso si presenta:

TITONE
Titon sono io,
Ed ho vent'anni appena.
Sento ruggir nel cuore la tempesta,
E il desiderio chiuso in ogni vena.
Premo la polvere
Con l'instancabil piede,
Ma l'anima è protesa
Verso il cielo infinito.
Fui compagno d'eroi
In ogni folle impresa;
Insaziato vagai pel mondo intero;
Son un che vuole, e ciò che vuole afferra,
Son un che sogna, e ciò che sogna è vero.
Nessun confine la mia corsa frena;
Io son Titone,
Vergine dea,
Ed ho vent'anni appena³¹.

Subito innamoratosi della Dea Aurora, e per nulla intimidito da essa, Titone le dichiara sfacciatamente il proprio amore e con audacia le ghermisce il peplo, lasciandole le spalle nude. In cambio della restituzione, chiede un bacio. Costretta a cedere, Aurora bacia Titone e se ne innamora a sua volta perdutamente. Citiamo il passo di Ziletti:

AURORA
Castissima Selene,
E tu, Elio inguardabile,
Alla sorella Aurora
Perdonate.
E voi stelle mattinali
Socchiudete
Le pupille verginali.

Si pone le rosee dita sugli occhi per coprirli, e rovesciando il capo porge la bocca. Le Ancelle si coprono anch'esse il volto per la vergogna. Titone s'avvicina raggianti, stringe la Dea tra le braccia e la bacia avidamente.

TITONE (*ritraendosi raggianti*)
Un nuovo ardore, un fuoco

Inoltre: Le Naiadi, I Tritoni, Le Ancelle della Dea, I Guerrieri, Due Messi, Coro dei Supplicanti (ZILETTI, Edoardo. *Titone, il poema delle rose*, Brescia, Cooperativa Tipografica Bresciana, Marzo 1942, p. 7).

²⁹ Secondo quanto narrato da Omero, Teocrito, Apollodoro, Esiodo, Orazio, Ovidio ed altri, al termine di ogni notte, Eos (il cui nome proprio era in realtà Titone, che significava 'regina del giorno') dalle rosee dita e dal manto color zafferano, figlia dei Titani Iperione e Tia, si alzava dal suo giaciglio a oriente, saliva sul cocchio tirato dai cavalli Lampo e Fetonte e correva verso l'Olimpo, dove annunciava l'approssimarsi di suo fratello Elio. Quando Elio appariva, Eos diventava Emera e lo accompagnava nei suoi viaggi, finché, trasformata in Espera, ne annunciava il felice arrivo sulle spiagge occidentali dell'Oceano. Accadde però che un giorno Afrodite trovò Ares nel letto di Eos, e condannò costei ad ardere di desiderio per i giovani mortali: essa iniziò subito a sedurli, fino a che non rapì Ganimede e Titono, figli di Troo o di Ilo. Zeus però le sottrasse Ganimede, ed essa lo supplicò allora di rendere almeno Titono immortale: Zeus acconsentì, ma Eos si scordò di chiedere per lui anche il dono della perpetua giovinezza, che già Selene aveva ottenuto per Endimione: Titono divenne così di giorno in giorno sempre più vecchio, canuto e grinzoso, e la sua voce si fece sempre più stridula, fino a che Eos, stanca di lui, lo rinchiusse nella sua stanza, dove Titono si trasformò in cicala. Per gli antichi, 'Titono', oltre che essere le forma maschili di Titone (e quindi significare 'compagno della regina del giorno'), significava anche allegoricamente il 'privilegio di allungarsi' (da *ταῖνω* e *ωνη*), con riferimento all'estrema lunghezza della sua vita (cfr. GRAVES, Robert. *I miti greci*. Milano, Longanesi, 1983, pp. 133-135).

³⁰ Così è descritta la scena del primo atto nel libretto: "Quando si alza la tela, la scena è immersa nel buio della notte. Sulla terra incolore, addormentata, brilla la cupola del cielo cosparsa di stelle. Al sopraggiungere progressivo della luce, per il sorgere del giorno, appare più evidente la scena. In fondo, una scogliera arida e rocciosa, oltre la quale si stende il mare. Le onde s'infrangono spumose contro i macigni, rovesciandosi su quelli che affiorano e abbracciando quelli che emergono. A sinistra e a destra grossi alberi verdissimi di foglie nuove. È la primavera. Sdraiato sullo scoglio più alto è Titone che dorme profondo. Veste una tunica bianca, leggera, ma posate accanto sono le armi: asta, corazza, scudo, schinieri e l'elmo crestato lucente. Sugli scogli più bassi stanno sdraiati i suoi compagni e anch'essi dormono, ciascuno con le sue armi vicino. Eufonio ha un grosso corno a tracolla. Con voce velata, come giungesse dalle profondità marine, cantano le Naiadi. Al loro canto s'intreccerà quello dei Tritoni" (ZILETTI, Edoardo. *Titone, il poema delle rose*, cit., p. 11).

³¹ Ivi, p. 25.

Mi scorre nelle vene.
Ho bevuto la luce
Ch'or m'innonda l'anima.

AURORA
Sento un'ebbrezza strana.

TITONE
Sento il divino fiato
Ingigantirmi il cuore.

AURORA
Questa forza è invincibile,
Piega la terra e il cielo.

TITONE
Essa si chiama amore!

AURORA
E dunque, amor, trionfa,
Signor, senza confini.
Per te una volta ancora
Gli dei si fanno umani.

TITONE
E gli uomini divini.
(*Rientrano Mopso, Opsilide, Canto, Eufonio e tutti gli altri che restano estatici di meraviglia e d'ammirazione*)
Compagni del mio ardore,
Seguaci d'una sorte,
Che vi promisi al nostro dipartire?
Vi condurrò al di là dell'orizzonte,
Oltre la terra,
E forse oltre la vita.
Ecco, ho squarciato il velo,
Tra la fuggente luce e l'infinita³².

Aurora porta così con sé Titone sul carro trionfale e tale atto gli costerà una severa punizione da parte del sommo Giove: nel secondo atto³³ Titone risulta essere imprigionato e ad Aurora, disperata al punto da lasciare il mondo nelle tenebre, non resta che piangere la perdita del proprio amore:

AURORA
Piange la fonte,
Il mio dolor perenne.
O sorella Selene,
Come uscire il mattino
A sorridere pel cielo,
Se Titone è in catene?
Dunque nessun m'aiuta?
Per nome vi chiamai
Prima del fatal bacio.
È troppo tardi omai,
Amor tutto tramuta.
Ed ora,
Io non sono più l'Aurora³⁴.

Senza più alcuna ragione di vivere, la Dea chiede così di divenire mortale, e si abbandona ad un triste lamento:

AURORA
Deh, come triste è il cielo!

³² *Ivi*, pp. 30-31.

³³ La scena è descritta come "un giardino dove sovrabbondano le rose dalle più candide alle più accese. I rami sono intrecciati in modo da formare, nel mezzo della scena, una cupola fiorita. Sotto la cupola v'è una fontana di marmo bianco, con uno zampillo perenne. A destra un'ampia gradinata, pure di marmo bianco, e poi un colonnato corinzio che regge un frontone adorno di una raggera dorata. È la casa dell'Aurora. In fondo, il cielo sereno e luminoso (*Ivi*, p. 37).

³⁴ *Ivi*, p. 40.

Come dolente è l'ombra!
 Come odiata la luce!
 Titone, amore, ove sei tu? m'ascolti?
 I tuoi grand'occhi guardan dolorosi
 E chiedono il perché di tanto male.
 Le braccia e i fianchi
 Sono avvinti alla pietra,
 Ma chi incatena il cuore?
 Titone, amore,
 Dunque m'ascolti?
 Non odi tu il mio pianto
 Scendere a te dal regno desolato,
 E il mio grido continuo, disperato,
 Che ti chiama, Titone, amore?
 In tristezza e squallore
 Appassiran le rose del giardino,
 Appassiran le rose del mio volto,
 E piangerò con te finché tu piangi.
 Il mio soffrir divino
 Offrirò in dono all'uman tuo soffrire.
 Titone, amore, ove sei tu? m'ascolti?
 Io scenderò vestita di dolore,
 Senza corteggio, sola e pellegrina,
 E ti verrò vicina
 Invocando pietà,
 Finché non m'oda tutta la gente
 E venga a pianger meco;
 E pregherò la pietra che ti tiene,
 Che men sia dura
 Di chi t'ha messo ai fianchi le catene.
 Titone, amore, o mio amore, ascolta.
 [...]

Crudele è il cielo e tutti i suoi celesti,
 E inutile la gloria che li onora.
 E tu, Elio,
 Se' al carro condannato
 Al par de' tuoi giumenti
 E Selene,
 Del suo cammino è schiava,
 E tutti i grandi ospiti del cielo
 Conoscono il servire.
 Dunque perché son dea?
 Amor, mostra tua forza,
 Amor, guarda il mio pianto,
 Amor, tu piega, se occorre, anche il destino³⁵.

Impietosito da tanto dolore, Giove concede la libertà a Titone e in più ordina ad Aurora di esprimere un desiderio, affinché venga soddisfatta. Aurora chiede per Titone l'immortalità. Al giovane viene così offerta in una tazza d'oro la celeste bevanda che lo rende divino. Titone è così reso immortale:

TITONE (*come ebbro*)
 Io vedo... ascolto... intendo.
 Il tutto afferro,
 Tutto posso e possiedo.
 Non son più io,
 Più grande son d'ogni pensata cosa.
 Sono immortale e dio...
 Innalzate gli altari
 Umane genti,
 Terreni re,
 Adorate!³⁶.

³⁵ *Ivi*, pp. 42-44.

³⁶ *Ivi*, p. 51.

Il terzo atto riporta alla scena terrena dell'atto primo³⁷, ma l'atmosfera è carica di tristezza e senso di morte. Una madre con un neonato ed una vecchia piangono la perdita del loro sposo e figlio, rapito dal mare, e pregano il dio Titone. Questi compare nelle vesti di un vecchio derelitto, ormai stanco di vivere e desideroso solo di morire³⁸:

TITONE

[...] E tu, mio cuore, eterno pellegrino,
Hai visto inaridire
Tutti i fiori, e le piante disseccare;
Il tuo cammino è fra le cose morte,
Povero cuore che non puoi morire.
O morte, aiuta! Io batto
Alla tua porta e chiedo
Il silenzio e l'oblio,
Ma il ciel non bada a un infelice iddio,
E la terra m'esclude.
Che resta del mio volo?³⁹.

Contrariamente al racconto tradizionale, Aurora le è ancora profondamente fedele, ma l'insoddisfazione di Titone ha più il carattere di quella tensione, quello *streben* che in parte aveva caratterizzato anche il personaggio di Caino, e che era insito nella natura stessa del suo essere:

AURORA (*chiamandolo con tristezza accorata*)

Titone!
Lungi dal cielo lacrimando vai,
Chiedendo pace pel tuo stanco cuore.
Perché di me sei chivo?
Ancor m'aggrada
Stringer sul petto il tuo canuto capo,
Ancor m'è dolce
Accogliera fra le braccia il tuo dolore.

TITONE

Non io!
Non nacqui per piegar la fronte,
O per posar la debole persona
Sul cuor d'una fanciulla.
Titon io nacqui per distender l'ale
A voli sovrumani,
E dominare e posseder mi piacque.
Ancor io son Titone,
Curvo per gli anni e nelle membra fiacco,
[Ma in cuor sempre leone.

AURORA

Ed io che son tua sposa?

TITONE

Tu sei l'amor che avvampa,
Sei il sorriso della primavera,
La giovinezza eterna che mi illuse,
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 fonte e sempre ha sete]⁴⁰.

³⁷ "La scena dell'atto primo, ma gli alberi sono spogli, nudi, e la terra vizzita ed arsa. Sulla spiaggia, nel punto dove Titone partì per il cielo, sorgono quattro colonnette che sostengono un tetto circolare. Fra le colonne, un'ara per i sacrifici. È un tempio dedicato al dio Titone. Appese alle colonne alcune corone di fiori agresti, ormai disseccati. All'alzarsi del velario una giovane donna, che tiene un bimbo fra le braccia, è inginocchiata sul gradino del tempio, accanto a lei una vecchia che si tiene appoggiata ad un lungo bastone. È una sera d'autunno avanzato, e la tristezza è diffusa dovunque, fra le cose già morte e quelle che stanno per morire (*Ivi*, p. 55).

³⁸ In verità il libretto dell'opera chiarisce solo più avanti il dettaglio che abbiamo riferito alla nota 29, necessario a capire l'inaspettata comparsa di un Titone vecchio e stanco, quando nel secondo atto lo si era lasciato immortale: egli ebbe infatti da Zeus il dono dell'immortalità, ma non dell'eterna giovinezza.

³⁹ *Ivi*, p. 62.

⁴⁰ Questi versi tra parentesi quadra, da quanto dedotto dagli appunti di Margola, dovevano essere eliminati.

AURORA

Fatale errore che ti fe' immortale
Senza accoppiarti nella giovinezza!
E la colpa fu mia.

TITONE

La colpa è nelle cose⁴¹.

Titone chiede dunque che gli venga concesso di morire e per amore Aurora lo accontenta: consegnatogli la nera coppa della morte, Titone beve finalmente il veleno. In un'atmosfera di infinita tristezza egli muore e con lui si spegne la fioca luce del tramonto.

Purtroppo altrettanto triste e singolare fu il destino della musica che Margola compose per questo dramma. Anzi, curiosamente e con un po' di fantasia poetica, ad essa si possono attribuire alcuni dei suoi versi, e Margola avrebbe potuto far propri i lamenti e le invocazioni delle due donne all'apertura del terzo atto:

LA DONNA

Son tre giorni e tre notti
Che scomparve la vela
Al confine del mare,
e non ritorna ancora.

LA VECCHIA

O buon nume Titone!
O sposo dell'Aurora!

LA DONNA

Riconduci la vela alla sua sponda,
E l'uomo alla sua casa.

LA VECCHIA

Tu che varcasti l'onda
Per salire nel cielo.

LA DONNA

Riconduci lo sposo
Che occorre alla mia vita.

LA VECCHIA

Ridonami il figliolo,
O buon nume Titone.
[...] Noi ti ornerem l'altare
In ogni dì festivo.

LA DONNA

Riconduci lo sposo,
Che s'è smarrito nell'immenso mare.

(La vecchia appoggiandosi al suo bastone cammina faticosamente fino alla scogliera. Il vento gelido le scompiglia i bianchi capelli. Essa guarda lontano se mai fosse stata esaudita)

LA VECCHIA

O distesa senza confini,
Perfida, infeconda,
Anche questo m'hai preso!
[E tutti ad uno ad uno li hai sepolti
Nel tuo ventre vorace,
O mai sazio di preda]⁴².

L'opera *Titone* (dC 69), a quanto sembra rimasta interrotta proprio in corrispondenza di questi versi inconsapevolmente e casualmente premonitori, finì infatti in fondo al mare, assieme alla nave che trasportava i bagagli di Margola in Sardegna. La guerra poteva significare anche questo e fu una gran perdita, crediamo, perché da quanto

⁴¹ *Ivi*, pp. 63-64.

⁴² *Ivi*, pp. 57-58. Tra parentesi quadre sono i versi cancellati da Margola.

possiamo dedurre dal libretto e dai promettenti precedenti del *Mito di Caino* doveva trattarsi di un lavoro davvero importante della produzione del musicista. Inoltre la composizione doveva essere giunta ad un punto piuttosto avanzato, a giudicare dalla quantità di schizzi ritrovati: schizzi che richiederebbero un immenso lavoro di decifrazione che per il momento non ci è stato possibile compiere. Comunque sia, forse preso da un giustificatissimo sconforto, Franco Margola non riprese in mano l'opera, né pensò mai di farlo: ennesima conferma che l'orrore della guerra può distruggere le cose, gli uomini, e a volte anche i pensieri.

Cagliari

L'affondamento della nave con i bagagli e le musiche del *Titone* ci conduce direttamente al trasferimento di Franco Margola in Sardegna. Nel gennaio 1941, egli era infatti stato chiamato "per chiara fama" ad insegnare composizione al Conservatorio 'Pierluigi da Palestrina' di Cagliari, dove, almeno nominalmente, mantenne l'impiego fino al 1949. Di tale Conservatorio venne anche nominato, nel giugno 1942, membro del Consiglio di Amministrazione, in rappresentanza del Ministero dell'Educazione Nazionale.

Anche qui Margola si dedicò con entusiasmo alla vita musicale locale non solo componendo, ma anche svolgendo con passione quelle attività parallele che abbiamo già avuto occasione di ricordare: di direttore d'orchestra, di piacevole divulgatore⁴³ e, ovviamente, di apprezzato didatta⁴⁴. Naturalmente non possiamo qui fare una cronaca dettagliata di questa intensa attività, che si svolse per lo più con cadenza di relativa normalità: né lo faremo per i periodi seguenti della vita del musicista. Accenneremo piuttosto qualcosa riguardo alle composizioni.

Dedicatosi con una certa attenzione alla musica vocale, non solo con le due opere *Il Mito di Caino* e *Titone*, ma anche con diverse liriche per canto e pianoforte, quali *Cammina, cammina* (dC 61, su testo proprio), *Ritorno* (dC 65), *Burrasca* (dC 66), *Ninna nanna* (dC 67), *Alba* (dC 68), su testo di Anna Paola Bonazzoli, Margola sembra comunque aver poi ricondotto i propri interessi ancora nell'ambito delle forme classiche strumentali. Che la musica strumentale fosse il campo a lui più consono, lo dimostra del resto il numero stesso delle composizioni che ad esso dedicò nell'arco di tutta la vita.



Es. 41: Fryderyk Chopin, *Wiosna (Primavera)* per canto e pianoforte, op. 74 n. 2; Franco Margola, *Sinfonia 'delle Isole'* (dC 70), III mov. batt. 49-52.

Già a Messina nel novembre 1940 Margola metteva in cantiere una classicissima sinfonia per archi in 4 tempi che, essendo poi terminata a Cagliari, prese il nome di *Sinfonia delle Isole* (dC 72). Formalmente essa rispettava ancor più i canoni tradizionali, garantendo così un sicuro equilibrio nelle proporzioni. Il primo movimento era infatti basato sulla contrapposizione di due temi, il primo ritmico ed incisivo, il secondo cantabile ed esclusivamente melodico; seguiva un secondo movimento sognante e meditativo, quindi un terzo dall'andamento scherzoso e saltellante, anch'esso basato sulla contrapposizione di due idee di carattere opposto, la seconda delle quali, come ha giustamente fatto notare Vittorio Brunelli⁴⁵, ricorda curiosamente e non sappiamo quanto consapevolmente, la melodia *Wiosna (Primavera)*, op. 74 n. 2 di Fryderyk Chopin⁴⁶ (cfr. es. 41). Infine la *Fuga* finale, dal tema energico e spigliato, scritta con sapienza e con senso delle proporzioni, chiude degnamente questo lavoro che nella sua concisione si presenta come estremamente piacevole e garbato, oltre che stilisticamente coerente, anche se forse un poco accademico. Alcuni richiami tra i movimenti, come le volutamente ingenue, diremmo quasi ironiche cadenze su semplici scalette discendenti nel tono luminoso di Do maggiore al termine del primo e del terzo movimento, garantiscono inoltre unità alla composizione, che, in ogni caso, rivela un autore tecnicamente molto agguerrito.

⁴³ Il "camerata Franco Margola" partecipò ad esempio ai *Convegni di cultura musicale* organizzati dal G.U.F. di Cagliari, incentrati sul tema 'Esaltazione della musica italiana in patria e all'estero', trattando nel corso dell'VIII Convegno, tenutosi l'11 marzo 1942 presso la Sala 'Scarlatti' del Conservatorio, l'argomento della musica strumentale e in particolare della Sonata, del Trio e del Quartetto.

⁴⁴ Non si dimentichi che in questi anni anche all'insegnamento musicale si tentava di imporre le restrizioni di un'illusoria autarchia. Così sentenziava ad esempio un'inserzione propagandistica sulle pagine de *Il Musicista*, l'organo ufficiale del *Sindacato Nazionale Fascista Musicisti*: "Per l'autarchia nell'insegnamento della musica. Il Duce, su proposta del Ministero dell'Educazione Nazionale, ha impartito ordini, ed ha concesso adeguati fondi, perché siano promosse le pratiche necessarie per svincolare la istruzione musicale italiana dai metodi di studio di autori stranieri. Si tratta di un lavoro di notevole importanza che non poteva essere affrontato in un momento più opportuno del presente, in cui la Nazione è totalitariamente tesa verso la vittoria" (*Il Musicista*, IX/1, ottobre 1941, p. 11).

⁴⁵ BRUNELLI, *Margola*, p. 359.

⁴⁶ Questo, che è il secondo tema dell'*Allegro spigliato*, di fatto assume le funzioni di un *trio* dello scherzo.

Poco dopo averla terminata⁴⁷, Margola propose questa *Sinfonia* al *Festival Internazionale* di Venezia, ed il 3 maggio 1943 il commissario Mario Corti gli scrisse:

“Egregio Maestro, il Presidente della Biennale mi ha dato l’incarico di organizzare per il prossimo Settembre la IX Rassegna Internazionale di Musica Contemporanea. Per quanto le attuali condizioni non permettano di svolgere il programma con quella vastità che aveva procurato alla nostra manifestazione la più ampia risonanza, è nostro desiderio di mantenerla in una linea di alta dignità artistica.

Perciò i programmi dei cinque concerti saranno formati da composizioni di musicisti italiani e stranieri scelti fra i più interessanti del nostro tempo. Saremmo quindi molto lieti se Voi partecipaste alla IX Rassegna. Sarà gradita una composizione inedita per piccoli complessi della durata di non oltre venti minuti. Per le esigenze dell’esecuzione è necessario che il Vostro lavoro sia pronto entro la fine di Luglio p.v. In attesa di un sollecito riscontro, Vi prego gradire l’espressione della mia considerazione. ‘La Biennale’. Il Commissario per la musica. Mario Corti. [A mano:] Alludo alla Sinfonia per archi già offerta. Cordialità. Mario Corti”⁴⁸.

Non è necessario, crediamo, ricordare che nel settembre 1943 ben più tristi eventi riempirono la vita degli italiani, che ebbero da pensare a ben altre cose che non alla *IX Festa Internazionale di Musica Contemporanea*: bisognò attendere il 1946 perché essa potesse essere effettivamente realizzata, ma nel cartellone di quell’edizione il nome di Margola non figurò⁴⁹.

Erano senza dubbio momenti difficili e l’incarico tenuto a Cagliari non facilitava certo l’esistenza del musicista bresciano. Dopo il cenno all’affondamento della nave con i suoi bagagli, citiamo ora un’eloquente lettera inviata al proprio direttore e di cui è rimasta una brutta copia:

“Egregio Maestro, come già le scrissi, è mia viva intenzione quella di raggiungere la mia sede di Cagliari, ma, stando le cose al punto in cui sono, non saprei davvero come imbarcarmi in una avventura che ha tutti i numeri per riuscire catastrofica. La guerra mi ha imposto sacrifici durissimi e non so davvero dove trovare la somma veramente considerevole per attuare il viaggio, a meno che, dietro suo gentile interessamento, il Ministero non mi venisse incontro in modo concreto anticipandomi la somma necessaria allo scopo. Se Ella pensa che da tre mesi non percepisco più lo stipendio, può rendersi conto di quali siano le mie attuali possibilità. Inoltre Ella dovrebbe essere così gentile da trovarmi, a Cagliari, un’altra occupazione oltre quella d’insegnante al Conservatorio, essendo umanamente impossibile vivere col solo stipendio di incaricato”⁵⁰.

Le difficili circostanze dovute alla guerra non impedirono dunque a Franco Margola di mantenere i propri legami con Brescia, città alla quale, conviene dirlo qui una volta per tutte, egli rimase sempre affezionatissimo, mantenendovi sempre saldamente ancorate le proprie radici anche negli anni in cui la carriera lo chiamava costantemente altrove⁵¹.

⁴⁷ Nel 1942, come è documentato nel ‘Notiziario Sindacale’ della rivista *Il Musicista*, IX/13, Ottobre 1942, Suppl., p. 2, e non nel 1946, come riferito in BRUNELLI, *Margola*, p. 367.

⁴⁸ La lettera è curiosamente intestata alla “Festa Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia”: evidentemente l’autarchia aveva bandito anche la parola *Festival*.

⁴⁹ “Lo scoppio della seconda guerra mondiale, nel 1939, interruppe la preparazione del *Festival*, il quale per sette anni fu costretto a tacere, ad eccezione di due manifestazioni, naturalmente ridotte, ma nondimeno pienamente consone alla dignità artistica tradizionale, che furono celebrate, in piena conflagrazione, nel 1941 e nel 1942. Quest’anno il *Festival Internazionale di musica contemporanea* di Venezia, cessate le ostilità rinasce per non più morire. La *Biennale di Venezia*, alla quale tanta parte è affidata nell’ordine della rinascita artistica e spirituale d’Italia, intende riprendere, e continuare, le sue annue manifestazioni musicali, dando anche in questa attività il suo valido apporto alla cooperazione internazionale nel campo dell’arte. In sei concerti, verranno presentate le opere più significative che i più insigni compositori viventi hanno create nei lunghi anni in cui sembrò spenta ogni attività che non significasse morte e distruzione, in cui le aspirazioni più nobili dell’umanità sembrarono soffocate da una tempesta d’odio. Per questo il *Festival* di quest’anno assume un valore quasi simbolico, riprendendo, in una atmosfera tutt’ora inquieta ed oscura, le tradizioni più serene e liberali della pace” (PONTI, Giovanni. Presentazione in: *Biennale di Venezia. IX Festival Internazionale di Musica Contemporanea. Programma Ufficiale*. Venezia, 15-22 settembre 1946, p. 5). Alla manifestazione parteciparono quindici compositori stranieri (Benjamin Britten, Maurice Ravel, Karol Szymanowski, Anton Webern, Bohuslav Martinu, Raymond Chevreuille, Olivier Messiaen, Sergej Prokofiev, Igor Stravinsky, George Antheil, Arnold Schönberg, Darius Milhaud, Béla Bartók, Frank Martin, Leonard Bernstein) e undici italiani (Goffredo Petrassi, Giorgio Federico Ghedini, Luigi Dallapiccola, Luigi Cortese, Riccardo Nielsen, Ildebrando Pizzetti, Bruno Maderna, Riccardo Malipiero, Valentino Bucchi, Guido Turchi, Camillo Togni) di cui cinque debuttanti (Maderna, Malipiero, Bucchi, Turchi e Togni), ai quali fu dedicata un’intera serata delle sei in programma.

Riguardo alla *Sinfonia* di Margola, ricordiamo inoltre che, a quanto sembra, il compositore tentò di farla eseguire anche alla *Regia Accademia di Santa Cecilia* a Roma, almeno a giudicare dalla lettera inviata il 13 luglio 1943 dal Segretario Generale: “In risposta alla vostra dell’11 corrente, Vi comunichiamo che il quantitativo delle parti di archi necessarie per le nostre esecuzioni al Teatro Adriano è il seguente: Violini primi, parti 7; secondi, 7; Viole, 5; Violoncelli, 5; Contrabbassi, 4”. Non sappiamo però se l’opera sia poi stata effettivamente eseguita.

⁵⁰ L’assenza di Margola comportava non poche difficoltà anche per la normale gestione amministrativa dello stesso Conservatorio di Cagliari. Citiamo a titolo di esempio una lettera inviata al Maestro dal Presidente Orrù di S. Raimondo in data 23 agosto 1943: “Oggetto: Deliberazioni Consiglio Amministrazione. In considerazione dell’impossibilità, stante le attuali contingenze, di riunire il Consiglio di Amministrazione, Vi rimetto copia di due deliberazioni del Consiglio stesso che Vi prego di restituirmi con cortese sollecitudine dopo avervi apposta la vostra approvazione o meno”. (Prot. N. 6325)

⁵¹ Conviene qui ricordare che Margola venne in questo periodo ammesso come socio dell’Ateneo di Brescia, come dimostra la lettera inviata da Marziale Ducos, Commissario della prestigiosa istituzione, in data 6 gennaio 1946: “Mi è grato dovere comunicarLe che in seguito alla votazione avvenuta il giorno 31 dicembre 1945 la S. V. fu chiamata a far parte, come socio corrispondente, dell’Ateneo di Scienze Lettere ed Arte di Brescia. Confido che Le sarà caro appartenere all’Antica Accademia bresciana che è vigile custode di una tradizione nobilissima e vuole proseguirla degnamente associandosi gli studiosi che maggiormente onorano la cultura nazionale” (Prot. n. 101; Archivio Margola). Va comunque in proposito precisato che solo il 7 luglio 1979 Margola ricevette comunicazione da parte del presidente Sen. Mario Pedini di essere divenuto socio effettivo: “Sono lieto di comunicarLe che l’Assemblea dei Soci

ENTE AUTONOMO DEL TEATRO LA FENICE
FESTA INTERNAZIONALE DI MUSICA CONTEMPORANEA
DELLA BIENNALE DI VENEZIA

RACCOMANDATA

Venezia 3 Maggio 1943 XVI

M^oC/gra

TEATRO LA FENICE - VENEZIA
TEATRO FENICE - VENEZIA
25-101 - 24-173

Egregio Maestro,

il Presidente della Biennale mi ha dato l'incarico di organizzare per il prossimo Settembre la IX Rassegna Internazionale di Musica Contemporanea.

Per quanto le attuali condizioni non permettano di svolgere il programma con quella vastità che aveva procurato alla nostra manifestazione la più ampia risonanza, è nostro desiderio di mantenerla in una linea di alta dignità artistica.

Perciò i programmi dei cinque concerti saranno formati da composizioni di musicisti italiani e stranieri scelti fra i più interessanti del nostro tempo.

Saremmo quindi molto lieti se Voi partecipaste alla IX Rassegna.

(1) Sarà gradita una composizione inedita per piccoli complessi della durata di non oltre venti minuti. Per le esigenze dell'esecuzione è necessario che il Vostro lavoro sia pronto entro la fine di Luglio p.v.

In attesa di un sollecito riscontro, Vi prego gradire l'espressione della mia considerazione.

Convalita

M^oFRANCO MARGOLA
Sindacato Musicisti
B R E S C I A

"LA BIENNALE",
IL COMMISSARIO PER LA MUSICA
Mario Corti

Mario Corti

Alludo alla sinfonia per archi già offerta.

Lettera di Mario Corti di invito a Margola per la IX Festa Internazionale di Musica Contemporanea della Biennale di Venezia, prevista per il Settembre 1943.

riunitasi il giorno 1 luglio u. sc. ha approvato all'unanimità la proposta del Consiglio di Presidenza di passare la S. V. dalla categoria di Socio Corrispondente a quella di Socio Effettivo dell'Ateneo, avendone acquisito la qualifica ai sensi dell'art. 4 dello Statuto vigente. Lieto di questa approvazione, che mi auguro porterà a più frequenti contatti della S. V. con l'Ateneo, porgo cordiali saluti" (Prot. n. 333; Archivio Margola)

Un'eloquente testimonianza dell'atmosfera di calorosa amicizia offertagli dai concittadini bresciani in questi anni ci è data da un volantino ritrovato tra le carte dello stesso Margola. Il foglio, intitolato "16 Personaggi intorno a un autore. Un atto", riporta la seguente spiegazione:

"Marzo 1944. I giornali fanno la cronaca della guerra, gli uomini camminano sulla crosta della Terra in cerca di libertà. Anche i fiori della primavera sono sbocciati, ma come a intristire i cuori.

A Brescia nella casa di un pittore alcuni amici sono riuniti intorno a una tavola che reca arrosto di capretto e vino, si festeggia Franco Margola. C'è un camino acceso. Indugheranno fino a notte nella dolcezza dei discorsi".

Segue un elenco dei "Protagonisti":

"Oscar Di Prata, pittore, assente. Tita Trainini, pittore, assente. Franco Margola, musicista, l'Autore. Arturo Benedetti Michelangeli, pianista. Marco Valsecchi, un grande cuore. Giacomo Corvini, medico, umanista. Angelo Righetti, scultore. Egidio Ariosto, avvocato, il dialettico. Gaetano Furlan, sognatore. Dorothea, danseuse nue. Gianluigi Scaroni, medico, poeta. Sergio Allegri, universitario, nuovo Amleto. Edoardo Malagoli, letterato, la concreta persona. Olwes Di Prata, inventore. Gino Astorri, economista, campagnuolo. Duilio Allegri, studente di medicina. Danilo Allegri, pittore..."

Sappiamo che il giorno 2 di quel mese di marzo Margola aveva diretto a Brescia un concerto nel quale aveva presentato, con l'esecuzione pianistica di Benedetti Michelangeli, il proprio *Concerto per pianoforte e orchestra*⁵², e non è escluso che questo simpatico omaggio offerto a Margola sia da collegare in qualche modo a tale avvenimento. Ciò che qui ci preme sottolineare è in ogni caso l'*entourage* frequentato dal musicista, una cerchia di persone formata da pittori, scultori, artisti, professionisti, anche semplici "sognatori", che alimentava senza dubbio una vivace circolazione di idee per tutti molto stimolante⁵³.

Fu proprio la ormai consolidata amicizia con Arturo Benedetti Michelangeli⁵⁴ che in questo periodo orientò in maniera particolare gli interessi di Margola verso il pianoforte. Tra i lavori meglio riusciti, certamente figura la *Sonatina op. 26*⁵⁵, che per il suo carattere leggero, disimpegnato e piacevolmente brillante riscosse notevole successo tra i pianisti che la inserirono nel proprio repertorio, facendola conoscere in tutto il mondo⁵⁶. Il linguaggio musicale è sempre quello essenziale e conciso tipico del Margola migliore, in cui l'uso disinvolto di armonie anche audaci e di spregiudicate dissonanze conferisce caratteristiche moderne ma anche una facile orecchiabilità e un sicuro gradimento anche per il pubblico più tradizionalista.

Probabilmente abbastanza simili nel carattere alla *Sonatina* dovevano essere le *Tre Sonate in omaggio a Domenico Scarlatti* (dC 74), purtroppo perdute ma che semplicemente con il titolo offrono un'ulteriore conferma delle tendenze stilistiche del Margola di questi anni.

L'amicizia con Benedetti Michelangeli doveva però portare frutti ben più sostanziosi: al grande concittadino Margola dedicava infatti il proprio *Concerto per pianoforte e orchestra in do diesis minore op. 30* (dC 73), uno dei lavori in assoluto meglio riusciti del musicista bresciano. In esso Margola riversava una tecnica pianistica ben più sostanziosa di quella piuttosto semplice e lineare della più o meno contemporanea *Sonatina*. Pur senza raggiungere quella platealità eccessiva ed ostentata che il genere aveva finito col comportare nel tardo romanticismo, il *Concerto* resta comunque una composizione per virtuosi, dove non mancano passi d'effetto, quali il lisztiano gioco delle ottave alternate o i veloci passaggi all'unisono delle due mani nel primo movimento. Ma anche l'aspetto più prettamente poetico non viene mai meno e certamente questo *Concerto* in quanto a chiarezza d'idee non delude, anche se a ben vedere non tutto suona originalissimo. Basti rivolgere un rapido sguardo al secondo movimento (cfr. es. 42) e si converrà che non si può non pensare all'analogo tempo del *Concerto in sol* di Maurice Ravel...⁵⁷. Ancora una volta i pregi dell'opera di Margola stanno

⁵² Il programma del Concerto era il seguente: Cimarosa, *Il Matrimonio segreto* - Sinfonia; Margola, *Concerto in do diesis min.* per pianoforte e orchestra; Haydn, *Seconda Sinfonia in re*; Grieg, *Concerto in la min.* per pianoforte e orchestra (Michelangeli chiuse poi la serata con due bis di Rachmaninov). Le recensioni della stampa furono positive: "La composizione si è imposta, ha strappato acclamazioni e consensi, ha convinto tutto l'uditorio del suo alto valore [...] Ha inimitabilmente suonato il nostro grande pianista Arturo Benedetti Michelangeli, e supplisca l'avverbio di cui sopra a concretare la nostra e l'ammirazione dei convenuti al 'Grande'; e il Margola, direttore che legge e concerta e dirige le partiture con anima e mente da musicista costruttore, ha condotto la massa strumentale con ferma mano" (*Brescia repubblicana*, 3 marzo 1944); "L'esecuzione è stata vigorosa: il pianista vi si prodigò con sapienza, e le calde acclamazioni al Margola e al Benedetti manifestarono il pieno consenso del pubblico che comprese e gustò assai le bellissime pagine dei tre tempi, di spiccato interesse" (*L'Italia*, 5 marzo 1944). Cfr. anche DE CARLI, *Catalogo*, pp. 76-77.

⁵³ A testimonianza di tale *entourage* artistico, l'Archivio Margola conserva numerose fotografie, lettere, cartoline, documenti con diverse dediche di artisti, pittori, scultori, poeti, più o meno noti. Il carattere cordiale ed estroverso del musicista facilitava evidentemente i rapporti anche con persone di differente impostazione culturale.

⁵⁴ Non era infrequente che il pianista inviasse al compositore brevi messaggi di saluto durante le sue *tournées* in giro per il mondo, firmandosi confidenzialmente "Ciro".

⁵⁵ Curiosamente in questo periodo Margola si mise a pubblicare alcune sue composizioni con un numero d'*opus*, che però non sappiamo quanto corrispondesse ad un preciso ordinamento della propria produzione, del quale non abbiamo di fatto trovato traccia. A quanto risulta, di tutta la sua opera solo cinque composizioni portano il numero d'*opus*. Esse sono: la *Sonatina op. 26* (dC 71), la *Sinfonia 'delle Isole' op. 28* (dC 72), il *Concerto per piano e orchestra op. 30* (dC 73), la *Sonata per violino e pianoforte n° 4 op. 32 n° 1* (dC 76) e la lirica *Non indugiare ai margini del bosco, op. 32 n° 4* (dC 78).

⁵⁶ Assieme alle *Sonatine* di Alfredo Casella e di Alessandro Fuga, alle *Due sonate in un tempo solo* di Gianandrea Gavazzeni e alle *Invenzioni* di Goffredo Petrassi, la *Sonatina* di Margola figurava tra le composizioni pianistiche contemporanee di media difficoltà di autore italiano consigliate da Andor Foldes per l'insegnamento (cfr. FOLDES, Andor. *Keys to the keyboard*, New York, 1948, trad. it. *I segreti della tastiera*, Milano, Genio, 1950, p. 137).

⁵⁷ In realtà Vittorio Brunelli rivendica l'autonomia di Margola dal modello raveliano e cita piuttosto la famosa *Aria sulla 4ª corda* di Johann Sebastian Bach.

però nell'equilibrio compositivo, nel bilanciamento tra solista e orchestra, nell'essenzialità delle idee, in quel classicismo insomma rivestito di modernità che era davvero insito nella sua natura e non esteriore atteggiamento ricercato per vezzo, per posa, o per opportunistico adattamento alla moda del tempo.

II.

Seren e cantabile (molto calmo) $\text{♩} = 60-65$

p cantato

Seren e cantabile (molto calmo)

movendo un poco *ritornando in... tempo*

rall.

(S. 4478 Z.)

Es. 42: Franco Margola, *Concerto per pianoforte e orch. in do diesis min.* (dC 73), II mov. (*Seren e cantabile*), batt. 1-12.

Si consideri l'inizio del *Vigorous con fuoco* (cfr. es. 43) e si noti come in esso si ritrovino tutti gli stilemi tipici del linguaggio margoliano così come a grandi linee li abbiamo riscontrati nelle opere dei precedenti anni Trenta: attacco del pianoforte energicamente all'unisono, robusta vitalità ritmica, strutture marcatamente diatoniche con abbondante uso di intervalli di quarta e di quinta, chiarezza espositiva raggiunta attraverso un periodare regolare e simmetrico. La costruzione basata sull'alternanza di regolari periodi anche espressivamente contrapposti è in tale proposito tipica del linguaggio classico: due battute in *forte*, ritmicamente marcate, energiche ed affermative, due battute di risposta in *piano*, più melodiche e 'arrendevoli', ancora due battute dell'inciso vigoroso che nella ripetizione si afferma con più violenta determinazione, e di nuovo una risposta in *mezzo piano*, il cui carattere diametralmente opposto contribuisce a dare al tema maggiore risalto e plasticità. Nulla di più 'classico' - nel senso stretto del termine, cioè relativo ai compositori viennesi di fine Settecento - in questo modo di fraseggiare, in cui ad una prima esposizione 'chiusa' del tema corrisponde una

A noi sembra che, pur riconoscendo caratteristiche tra i due diverse, sia innegabile un richiamo al compositore francese, il cui mondo poetico per certi versi non distava molto da quello di Margola. In ogni caso i nomi di Ravel e Bach possono contribuire a chiarire alcuni aspetti del linguaggio margoliano.

ripetizione di esso 'aperta' e che conduce direttamente ai successivi sviluppi⁵⁸: se si confronta tale *incipit* con quello ad esempio ben più asimmetrico e romantico del *Trio in la* (dC 37; cfr. es. 30), ci si può rendere conto della direzione stilistica intrapresa dal compositore in questi anni.

Es. 43: Franco Margola, *Concerto per pianoforte e orch. in do diesis min.* (dC 73), I mov. (*Vibrante e teso - Vigoroso con fuoco*), batt. 19-26.

Franco Margola insomma sembrava voler approfondire proprio quelle soluzioni stilistiche che la cultura del tempo gradualmente stava invece abbandonando e in questo senso la sua personalità artistica iniziava in questi anni a percepire il problema, in precedenza forse mai emerso in maniera tanto spiccata, dell'inserimento nella vita culturale italiana del proprio tempo.

Ciò naturalmente non significa che egli fosse divenuto un isolato: anzi, per restare alla composizione citata, grazie al nome di Arturo Benedetti Michelangeli proprio il *Concerto* per pianoforte e orchestra contribuì non poco ad incrementare il prestigio di Margola nel mondo musicale, anche se in realtà abbiamo trovato testimonianza di sole tre esecuzioni da parte

⁵⁸ Tale struttura in questo esempio è evidentissima: alla caduta in ottava sulla tonica (do diesis) alla fine della seconda battuta corrisponde un'apertura del tema al termine della sesta battuta, dove tale decisa affermazione è accortamente sostituita da un andamento ascendente della linea melodica e soprattutto da una sincope che, conferendole un senso di instabilità, proietta efficacemente il discorso in avanti. Questo modo di costruire per frasi contrapposte ma al tempo stesso collegate l'una all'altra da forti legami di consequenzialità era tipico dello stile classico (cfr. ROSEN, Charles. *The classical style*, London, Faber and Faber, 1971 [1976²], in particolare il capitolo 'The Coherence of the Musical Language', pp. 57 e segg.).

del grande pianista bresciano: e cioè della prima assoluta, avvenuta al *Teatro Comunale* di Firenze il 12 febbraio 1944⁵⁹ e di due altre esecuzioni avvenute una a Brescia il 2 marzo 1944 con la direzione dello stesso Margola⁶⁰ e l'altra a Milano, nel 1946 con Nino Sanzogno⁶¹.



Programma di un concerto diretto da Franco Margola con la partecipazione di Arturo Benedetti Michelangeli per l'esecuzione del *Concerto in do diesis minore* (dC 73).

Altri avvenimenti, di più tragica portata, turbavano però nel frattempo la vita di quegli anni e anche il compositore ne fu direttamente coinvolto: il 13 luglio 1944, proprio mentre si recava all'ufficio postale di Brescia per spedire questo *Concerto* alla casa editrice Suvini-Zerboni, Margola incorse in un rastrellamento dei tedeschi e fu deportato in Germania nel campo di lavoro di Mühldorf, dove fu addetto al trasporto di sacchi di cemento e di carbone. Vi rimase fino al 26 ottobre di quell'anno⁶² e da quanto si legge in una brutta copia di una lettera inviata ad un'impresaria casa editrice (probabilmente proprio la Suvini-Zerboni) poco dopo il suo ritorno, si può capire quanto il carattere ottimista della persona potesse aiutarlo nel prendere sportivamente anche così poco allegre vicende:

"Brescia 14-11-1944. Gentile Signora, la notizia del mio ritorno in Patria⁶³ si è divulgata con troppa rapidità, e mi sono visto ben presto capitare a casa tutti i miei vecchi discepoli, che avevo dovuto abbandonare quattro mesi or sono per andare in Germania ad apprendere le nuove discipline extra-musicali...

...ritorno in questi giorni dal mio viaggio di piacere in Germania, e ritorno carico delle più impensate esperienze. Infatti ho imparato a portare sacchi di cemento e carbone, a pulire locomotive, a spaccare legna, costruire baracche e fare altre cose del genere, utilissime tutte al benessere dell'umanità. Ritornato dunque a Brescia, mi ritrovo tra i piedi quel *Metodo pratico per l'armonizzazione del Basso senza numeri* [dC 51] che Vi avevo mostrato e che avevate intenzione di stampare. Se siete ancora ben disposto a questo riguardo vogliate, Ve ne prego, scrivermi un gentile cenno in proposito e vogliate altresì dirmi se poteste all'uopo prendere in considerazione l'eventualità di stampare la *Sinfonia per archi* [dC 72] oppure il *Concerto per pianoforte e orchestra* [dC 73] che è da tempo entrato nel repertorio del pianista Benedetti Michelangeli, oppure ancora altri lavori di minore entità quali sarebbero una *Sonata per violino e pianoforte* [dC 76], un *Quartetto*⁶⁴ ecc. In attesa, dunque, di un Vostro gentile scritto in

⁵⁹ Programma del Concerto Sinfonico, diretto da Mario Rossi e svolto alle cinque del pomeriggio, era il seguente: Mozart, 'Cosi fan tutte' - Sinfonia; Margola, *Concerto per pianoforte e orchestra in do diesis minore*; Brahms, *Sinfonia n° 3 in fa maggiore*; Franck, *Variazioni sinfoniche* per pianoforte e orchestra.

⁶⁰ Cfr. p. 170.

⁶¹ Il programma comprendeva un concerto di Benedetto Marcello per oboe e orchestra, il *Concerto* di Margola, la *Kammermusik n. 1 op. 24* di Hindemith e il *Concerto in Re maggiore* per pianoforte e orchestra di Haydn.

⁶² Il 19 agosto il Console Generale italiano a Monaco di Baviera scriveva al "Signor Franco Margola p/A S.A.I.C. - MUEHLDOERF a/Inn Ital. Arbeitslager": "Ho ricevuto la Vostra lettera del 14 corrente e non appena avrò avuto la risposta delle Autorità di Parma, alle quali questo Ufficio si è rivolto, Vi sarò più preciso riguardo le pratiche da svolgere per l'eventuale Vostro rimpatrio oppure per l'assegnazione ad un lavoro più corrispondente alle Vostre attitudini"(Archivio Margola).

⁶³ Impossibilitato per cause belliche a raggiungere la propria sede a Cagliari, Margola insegnò nel frattempo in quell'anno 1944-1945 Armonia complementare al Conservatorio di Parma. L'assunzione durò precisamente dal 16 ottobre 1944 al 15 luglio 1945, e secondo quanto certificava un attestato rilasciato dal Conservatorio stesso, "per il servizio prestato al suddetto Insegnante fu attribuita la qualifica di OTTIMO".

⁶⁴ Non sappiamo con esattezza di quale *Quartetto* si trattasse. Senza dubbio doveva trattarsi di un lavoro composto da poco tempo, non certo delle precedenti

proposito, Vi porgo i miei più distinti ossequi e i più affettuosi saluti. Vostro Franco Margola”.

Naturalmente non erano questi i tempi più favorevoli per la pubblicazione di opere musicali, e la testimonianza di una lettera dell'editore Zanibon inviata a Margola a Parma il 5 giugno 1945 bene esprime la difficile situazione di quell'epoca⁶⁵:

“Carissimo M° Franco Margola, Lei dice che da un secolo non ha mie notizie! Io ho sempre risposto alle sue lettere e forse le riceverà con molti mesi di ritardo. Io ho ricevuto l'Armonia⁶⁶ che va bene e che sarà consegnata alla stamperia appena avremo aperte le comunicazioni. Ma da quanto previsto, le difficoltà di riattivare i lavori sono molteplici e per ora insolubili. Anche il pezzo per archi non mi fu possibile farlo eseguire. Riguardo la sua visita a Padova mi farà sempre piacere ma devo prevenirla che le accettazioni di nuove musiche procederà con grande lentezza perché non basta avere la possibilità finanziaria di realizzare nuovi lavori, ma bisogna trovare chi stampa ed incide il che per ora è assai problematico. Ricordi però che io non mi occupo di liriche e se stamperò in futuro sarà preferibilmente musica per archi ed orchestra d'archi. Qui nei giorni della liberazione abbiamo sofferto assai e in tutta Padova e Prov. abbiamo avuto quasi mille vittime. Per ora auguri ed ossequi a Lei e, se la vede, anche alla sig.na Buranello nostra simpatica amica. Di Lei D.mo G. Zanibon”

Nel complesso, quelle che Margola proponeva non erano piccole cose, ma al contrario opere impegnative e per nulla di ripiego, e ciò vale non soltanto per la *Sinfonia 'delle Isole'* o il *Concerto per pianoforte e orchestra*, ma anche, ad esempio, per la *Sonata per violino* (dC 76), composizione senza dubbio tra le più notevoli di questo periodo e che entrò poi stabilmente nel repertorio dei maggiori violinisti italiani, divenendo così uno dei lavori contemporanei italiani per violino e pianoforte più eseguiti. Nonostante i disagi e le privazioni del periodo bellico, insomma, la vena creativa di Franco Margola aveva conservato la propria feconda produttività e se da una parte il compositore aveva approfondito coerentemente le scelte stilistiche intraprese negli anni precedenti, dall'altra egli si rendeva in questi anni sempre più consapevole della necessità di trovare personali soluzioni verso cui far sfociare quel neo-classicismo ormai così ampiamente esplorato. Non a caso nella *Sonata per violino* (dC 76) “si fa strada un linguaggio più decisamente cromatico e tormentato che parrebbe preludere a un nuovo orientamento linguistico, cosa che invece non avrà seguito nei lavori del secondo dopoguerra”⁶⁷.

Certamente gli orrori della guerra non dovevano essere estranei a tutto questo. E la produzione di una lirica quale *La dolce vita è lontana* [dC 77], su testo di uno stesso Franco Margola “perduto fra le nebbie della tristezza”, lo conferma. Ma alle inquietudini della vita reale si aggiungevano altre inquietudini, più strettamente artistiche, che coinvolgevano tutti i musicisti allora culturalmente impegnati, costretti ad operare tra l'incudine di una cultura tradizionalista per nulla disposta a morire, e il martello di forme e linguaggi radicalmente nuovi, che molti però non sentivano come eredità del proprio patrimonio culturale, ma anzi come pericolosa e insensata sovversione di un ordine culturale radicalmente assimilato.

Per citare una sintomatica testimonianza, eloquente nella sua triste laconicità, riportiamo la dedica che Gianandrea Gavazzeni stilò regalando a Margola lo spartito delle proprie *Arie religiose*: “A Franco Margola, con antico affetto, queste arie lombarde, mentre volgono tempi malinconici per la nostra musica! G. Gavazzeni 1943”. Tempi tanto malinconici, sappiamo, che Gavazzeni preferì addirittura rinunciare all'impresa della composizione⁶⁸, per dedicarsi principalmente,

opere vincitrici dei vari concorsi che abbiamo ricordato. Potremmo pensare che Margola si riferisse al *Quartetto n° 6* [dC 82], la cui datazione andrebbe quindi anticipata di un paio d'anni. Ciò sarebbe possibile, ma questo si concilierebbe poco con la datazione, purtroppo raschiata, che ci è parso di leggere sul manoscritto (8 [novembre 1946?] - 9 gennaio [1947?]), nonché con quanto riferito da *L'Unione sarda* del 3 marzo 1947, che definiva il *Quartetto* “inedito e ultimato in questi giorni”. Le ipotesi dunque possono essere tre: 1) che il *Quartetto* fosse effettivamente già stato composto nel 1944, le date sullo spartito siano state da noi mal decifrate e che *L'Unione sarda* fosse male informata: ipotesi che purtroppo rappresenterebbe una triste conferma dell'inattendibilità delle fonti giornalistiche; 2) che il *Quartetto* risalga ancora al 1944, che le date siano state lette correttamente ma che esse non coincidano con la composizione effettiva dell'opera, ma, ad esempio, con la definitiva stesura della partitura in bella copia, realizzata solo in occasione di una sicura utilizzazione: ciò spiegherebbe anche le incongruenze nella *Sonata per violino* (dC 76) tra la data di composizione e quella riportata sullo spartito, ma naturalmente metterebbe in dubbio anche l'attendibilità di tutte le date poste da Margola sui suoi manoscritti; 3) infine, che il *Quartetto* non fosse stato ancora scritto, o non ancora completato, e che il musicista si muovesse ‘in vantaggio’ sui tempi, proponendo opere in realtà non ancora pronte: piccolo stratagemma per orientarsi in anticipo sulla composizione di opere eventualmente già destinate ad una pubblicazione.

Naturalmente questa piccola indagine sulla datazione del *Quartetto n° 6*, di per sé di importanza in realtà del tutto secondaria, non era fine a se stessa, ma soltanto utile ad esemplificare quanto possa essere stato difficile ricostruire una precisa cronologia della produzione margoliana, e quanto essa possa essersi basata su dati di primo acchito sicuri, ma di fatto risultati poi inattendibili in seguito ad attente verifiche di piccoli particolari apparentemente insignificanti.

⁶⁵ Anche una lettera di Gavazzeni, datata “Baveno 6 giugno 1945” lascia trasparire le stesse difficoltà: “Caro Margola, grazie per la tua lettera. Col tempo e con la pazienza, o a Parma o a Brescia, vedrai nelle vetrine dei librai *Le Feste musicali*, e potrai acquistarlo. Le spedizioni dei libri in questi ultimi mesi erano annullate del tutto. Quanto a *Musicisti d'Europa* nel qual volume ci sarà il capitoletto su di te devi portar pazienza: il grosso dattiloscritto è presso l'editore, ma nel contratto è anche scritto ch'egli s'impegna a pubblicarlo entro il giugno 1946: quindi devi pazientare. Ho piacere che hai lavorato. Anch'io qualche cosetta ho sempre fatto, nonostante in questa zona abbiamo vissuto mesi angoscianti e drammatici (non so se hai mai saputo che l'anno scorso a quest'epoca fui preso in ostaggio dai tedeschi e corsi il rischio d'esser fucilato!). Quando con Benedetti faremo il tuo *Concerto* per pianoforte? Cari saluti Gianandrea G.. C'è ancora Fiume a Parma? Salutamelo caramente. Digli che mi scriva, quell'enorme pigrone!!!” (Archivio Margola). Diremo, a titolo di curiosità, che Margola possedeva una copia de *Le Feste musicali*, ma non di *Musicisti d'Europa*. Quest'ultimo fu pubblicato solo nel 1954 da Suvini Zerboni, ma nell'edizione a stampa non compare alcun “capitoletto” su Margola. Abbiamo interpellato in proposito lo stesso Gavazzeni, ma non ne abbiamo purtroppo avuto alcuna risposta. Non risulta infine che Gavazzeni abbia mai diretto il *Concerto per pianoforte* di Margola (dC 73).

⁶⁶ Si tratta del *Metodo pratico per l'armonizzazione del Basso senza numeri* [dC 51], poi pubblicato nel 1946.

⁶⁷ ZANETTI, *Novecento*, p. 973.

⁶⁸ “La mia musica è fuori tempo. È una questione di linguaggi. Ancorché io non riesca a capire certe manifestazioni della cosiddetta avanguardia,

com'è noto, alla direzione d'orchestra.

GIANANDREA GAVAZZENI

TRE ARIE
RELIGIOSE

PER CANTO ED ORCHESTRA

RIDUZIONE DELL'AUTORE PER CANTO E PIANOFORTE

124561 1. VECCHI SANTI DORMONO IN CHIESE CAMPESTRI
(Parole di Gianandrea Gavazzeni) . . . (A) LIRE 6.-

124562 2. IN OGNI LUOGO LA MORTE CI PUÒ COGLIERE
(Parole di Gianandrea Gavazzeni) . . . (A) » 5.-

124563 3. SAN NICOLA, DELLA CITTÀ CHIAMATA PATERA
(dalla «Leggenda aurea» di Jacopo da Varagine (A) » 8.-

*A Franco Margola,
con antico affetto, queste "arie" lombarde,
mentre ridgono tempi malinconici per la nostra
Musica! G. Gavazzeni 1943*

1939-XVII

G. RICORDI & C. - EDITORI
MILANO

ROMA - NAPOLI - PALERMO - LEIPZIG - BUENOS AIRES - S. PAULO
PARIS: SOC. ANON. DES ÉDITIONS RICORDI - NEW YORK: G. RICORDI & Co., INC.
(COPYRIGHT MCMXXXIX, BY G. RICORDI & Co.)

Frontespizio delle *Tre arie religiose* di Gianandrea Gavazzeni, con dedica autografa a Franco Margola.

D'altra parte il peso di una mentalità corrente ancora fortemente tradizionalista non contribuiva certo a facilitare le cose e ad esempio anche Gian Francesco Malipiero, che pure fu senza dubbio uno degli autori più dotati in fatto di

riconosco però nello stesso tempo che tutto ciò che va sotto il nome di sistema tonale (per usare una definizione di comodo) è ormai chiuso ed esaurito. Dal momento che la mia musica apparteneva a questo sistema, la sentivo fuori tempo, nonostante io la scrivessi sinceramente (e non potevo scriverla diversamente)" (citato in BADALÌ, Renato. 'Gianandrea Gavazzeni', in: *Musica*, VII, n. 30, ottobre 1983, p. 257).

inventiva e di risorse personali e quindi teoricamente più portato verso visioni ottimistiche del presente e del futuro, si lasciava andare a considerazioni non proprio rosee:

“Alfredo Casella ha scritto una *Missa sollemnis pro Pace*, e noi ci troviamo senza pace. Ildebrando Pizzetti ha finito la sua nuova opera *L'Oro* ed è proprio l'oro che ci manca. Il nuovo balletto di Goffredo Petrassi *La follia del conte Orlando* è d'una saggezza che disorienta. Per Luigi Dallapiccola, il più equilibrato fra i nostri compositori, la vita non è facile, ma ahimè, per nessuno è facile, perché la musica è un'arte di lusso; essa non diventa lucrativa che quando cessa d'essere un'arte. Da più di un secolo in Italia chi dice musica vuol dire melodramma e quando la musica sinfonica s'è messa timidamente a manifestarsi, il melodramma divenne sinonimo di Giuseppe Verdi. Dopo tanti dolori e tanti martiri, i pregiudizi non accennano a dissiparsi, anzi si esasperano sotto nuove forme. Tuttavia è prematuro intonare il *De Profundis*. Per non esagerare, per il momento, cantiamo il *Miserere*”⁶⁹.

Come tanti altri suoi colleghi⁷⁰, anche Margola si trovava dunque a vivere in prima persona momenti difficili, non solo dal punto di vista umano, ma anche sotto il profilo più strettamente artistico. Pur se il suo stile lasciò trasparire un linguaggio a volte meno sereno e più tormentato, la sua vena rimase tuttavia essenzialmente ‘sana’ e carica di quell’ottimismo di fondo che sempre caratterizzò il compositore.

Si legga quello che Ernesto Paolone scrisse a proposito del *Concerto per orchestra da camera* (dC 84) composto nel 1946: “Rappresenta un nuovo orientamento dell'autore verso forme di modernità più consone al suo spirito. Liberato dalle magnificenze dell'estetismo, questo *Concerto* appare nei due tempi estremi come un gioco nervoso di ritmi, una ricerca volutamente scarna e priva di quelle esuberanze emotive che determinarono il successo di molta musica decisamente superata. Il *Notturmo* centrale si caratterizza invece per profonda pensosità: toni cupi, oscuri, sullo sfondo dei quali emerge ogni tanto qualche linea trasfigurata e amara”⁷¹. D'altra parte *L'Unità* scriveva: “È un'opera di notevole valore per la bontà della tematica e per l'originalità e chiarezza dello strumentale. Il primo tempo ci è sembrato un po' scarno e angoloso e impostato su un gioco ritmico eccessivamente in evidenza: migliori sono apparsi il *Notturmo* espressivo e intenso e soprattutto la caratteristica *Danza finale*”⁷². Scrittura più tormentata, dunque, ma al tempo stesso “buon gusto della tematica, originalità e chiarezza della strumentazione, timbri rifuggenti da esuberanze emotive, nessuna preoccupazione di estetismo, gran senso di poesia”⁷³, insomma capacità di esprimere pur sempre una vitalità artistica non sopraffatta da alcuna crisi veramente profonda.

I fatti del resto, confermarono quanto andiamo dicendo: la produzione di questi anni non subì arresti e si arricchì anzi di opere importanti, tanto che all'inizio del 1947⁷⁴ Franco Margola vinceva con il proprio *Trio per archi* (dC 85) un altro concorso, indetto questa volta dal *Ministero della Pubblica Istruzione*⁷⁵. Fu tuttavia l'ultimo nel quale venne premiato e ciò può essere sintomatico, a ben vedere, di un mutato rapporto tra il musicista e la vita culturale del suo tempo. Egli infatti partecipò in seguito a qualche altro concorso, ma non ottenne risultati di rilievo, e forse se ne potrebbe ipotizzare la ragione proprio nel fatto che le opere presentate non risultavano sufficientemente rappresentative del più moderno modo di comporre. È possibile fra l'altro supporre anche quali opere fossero destinate a tali competizioni, sulla base del motto ‘Nec spe nec metu’ con cui i manoscritti venivano contrassegnati: tra queste, ricordiamo il *Quintetto n. 2* (dC 83, con la precisazione “Concorso: ‘Micat in vertice’”), il balletto *Il Navigatore assurdo* (dC 92) e l'*Ode italica* per orchestra (dC 88) che, da quanto dichiarato espressamente dallo stesso Margola, venne in effetti composta per un concorso dell'EIAR. Del resto, ancora nel 1950 Margola partecipò, per la *Sezione di Composizione per Quartetto d'archi*, al *Concorso Internazionale di Esecuzione Musicale e di Composizione ‘Gian Battista Viotti’*, organizzato dalla *Società del Quartetto di Vercelli*, e nemmeno in questa occasione ottenne i risultati sperati⁷⁶.

Un rapido sguardo alle composizioni citate può del resto offrire un'idea abbastanza chiara di quanto Margola fosse restio ad abbandonare le posizioni da sempre occupate: pur esprimendosi con ampie concessioni in direzione dell'atonalismo, tali opere lasciano intendere un atteggiamento sostanzialmente immutato rispetto a quello degli anni

⁶⁹ ‘Prométhée enchaîné’, in: *La Revue Musicale*, settembre 1946, citato in *Musica*, II/1, gennaio 1947, pp. 41-42.

⁷⁰ È opportuno segnalare che la rivista mensile *Musica* diretta da Matteo Glinka e pubblicata a Roma dall'editrice Universalia, “per meglio conoscere le sorti che la nostra arte ha attraversato durante gli anni della guerra”, inviò una sorta di piccolo questionario ai maggiori compositori italiani e stranieri, rivolgendo loro due essenziali domande, e precisamente: “1) Quali sono i lavori da Lei iniziati dallo scoppio del conflitto mondiale sino al 1946? - 2) Il periodo e le vicende della guerra hanno determinato una speciale influenza nella produzione dei suoi lavori?”. L'insieme delle risposte, firmati da nomi quali Luigi Dallapiccola, Franco Alfano, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti, Jacques Ibert, Alfredo Casella, Olivier Messiaen, Francis Poulenc, Vittorio Rieti, Giorgio Federico Ghedini, Enzo Masetti, e numerosi altri contribuì a creare un quadro abbastanza indicativo della situazione musicale europea negli anni del conflitto. Purtroppo non risulta una risposta di Franco Margola, né sappiamo se egli fosse stato interpellato (cfr. ‘Panorama musicale’ in: *Musica*, II, 1947).

⁷¹ Dal programma di sala della prima esecuzione, avvenuta a Cagliari il 12 febbraio 1947.

⁷² *L'Unità*, 24 aprile 1948.

⁷³ BRUNELLI, *Margola*, p. 360.

⁷⁴ La comunicazione ufficiale dell'esito del concorso venne spedita da Roma il 18 gennaio 1947.

⁷⁵ Così scriveva il 14 marzo 1947 Giovanni Penta, Direttore Generale delle Antichità e delle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione: “Gentile Maestro, rispondo con molto ritardo alla lettera gentilmente inviata perché desideravo darLe anche notizia della pratica in corso con l'Accademia di S. Cecilia per l'esecuzione pubblica del suo Trio. La pratica si è protratta per qualche tempo perché l'Accademia avrebbe voluto rimandare l'esecuzione alla prossima stagione concertistica, ma le difficoltà sono state superate e proprio ieri il M^o Fasano mi ha assicurato che il Trio è già allo studio. In attesa che il pubblico consacrì il giudizio della Commissione, desidero esprimerLe i miei complimenti per la nuova affermazione della Sua arte. Nessun ringraziamento mi deve: Ella si è imposta da sé [...]” (Archivio Margola).

⁷⁶ Gli venne solo rilasciato in data 7 novembre 1950 un *Diploma di ammissione alla lettura finale*.

precedenti. Basti notare la struttura tipicamente neoclassica, anche dal punto di vista degli organici utilizzati, di composizioni quali il *Quartetto d'archi n. 6* (dC 82), il *Quintetto n. 2* (dC 83), il *Concerto per orchestra* (dC 84), il *Trio d'archi* (dC 85), la *Sonata a tre* (dC 86) e il *Quartetto n. 7* (dC 87): tutte opere costruite nei classicissimi tre movimenti, due veloci agli estremi e uno lento al centro. Ma si noti anche l'impostazione programmatica dell'*Ode italica* (dC 88)⁷⁷, che ci rimanda inevitabilmente ai tempi de *Il campiello delle streghe* (dC 9), sebbene il linguaggio possa essersi naturalmente evoluto.

Anche il balletto *Il navigatore assurdo* (dC 92), certamente composto in questo periodo⁷⁸, si fa apprezzare per il suo carattere piacevole e brillante, per la freschezza delle idee musicali, per la vitalità ritmica e anche per la raffinatezza di alcune soluzioni armoniche, addirittura per la citazione di alcune frasi di apertura che, completando in dodici suoni il totale cromatico, potrebbero far pensare ad una serie dodecafonica⁷⁹, ma non per la spregiudicatezza delle soluzioni, dal momento che sarebbe davvero eccessivo definire tale pagina avveniristica per la cultura di quegli anni. Il libretto stesso tratta l'argomento secondo una prospettiva tradizionale⁸⁰, sia per quanto riguarda la trama - Cristoforo Colombo dapprima giovane che sogna le terre lontane d'Oriente, poi la convinzione che la Terra è rotonda con la derisione di tutti, il confronto con i dotti di Salamanca, il consenso della regina, le pene del viaggio, la scoperta delle nuove terre e la glorificazione finale -, sia per quanto riguarda la caratterizzazione del personaggio, pienamente idealizzato⁸¹. Non mancano perfino quegli accenti di carattere nazionalistico⁸² che erano d'obbligo negli anni precedenti la guerra, ma che alle soglie degli anni Cinquanta potevano perfino suonare come vagamente nostalgici. Certamente Margola nostalgico non era, tuttavia dal punto di vista strettamente musicale sembrava poco propenso ad abbandonare quegli stilemi neoclassici entro i quali si era trovato tanto a proprio agio. Vorremmo in proposito ricordare ancora una composizione importante di questo periodo, anche questa stranamente mai pubblicata. Ci riferiamo al *Concerto per violoncello e orchestra* che a quanto pare ebbe

⁷⁷ Il manoscritto è accompagnato dalla seguente nota del compositore: “[...] Pur aderendo in questo lavoro ai criteri della musica a programma, non ho voluto deliberatamente cristallizzare mediante didascalie il succedersi delle varie fasi dell'opera. Tuttavia, sin dall'inizio il materiale sonoro appare alquanto eccitato. Piccoli temi di guerra serpeggiano in orchestra mentre i bassi oscillano su due note come in preda ad un oscuro presentimento. I temi guerreschi prendono man mano risalto e forma concreta. Al N° 4, un arresto. Una calma lugubre che prelude il successivo scatenarsi di tutto il materiale fonico; attraverso fasi alterne di momenti dolorosi ed eroici si arriva al N° 16 ove tutto appare ormai caotico e sconvolto. Segue un *Sostenuto*, un risveglio stupefatto e allucinato; poi un *Lento doloroso* in cui si prospetta tutta un'intima, profonda amarezza. Ma la speranza ritorna e, con essa, il tema eroico iniziale. Riprende così l'ultimo tentativo di vittoria. Ma lo spirito è stanco: i temi si ripetono con una certa frequenza; si deformano e infine cedono ad un *Calmo* accorato. Il lavoro si chiude su un inciso grave, doloroso, come ad accettare forzatamente un'amara incognita”.

⁷⁸ La datazione dell'opera è dedotta principalmente da un'analisi del manoscritto (grafia, tipo di rilegatura, ecc.). Tuttavia va ricordato che tra le conoscenze acquisite in Sardegna in questo periodo ci fu quella della pianista Ines Palladino, che fu interprete di numerose opere di Margola e alla quale fra l'altro il compositore dedicò il *Mosaico* (dC 95): costei fondò e diresse a Cagliari la *Scuola di danza classica 'Attica'* e sappiamo che Margola in qualche modo collaborò per essa. Abbiamo infatti documentato che alla fine degli anni '50 - ma forse anche prima - la scuola utilizzava per il proprio repertorio composizioni di Margola (abbiamo notizia di una *Danza* e di una *Danza villereccia*, titoli che non figurano nel catalogo da me redatto poiché ne ho avuta notizia solo a pubblicazione avvenuta) e non sarebbe dunque del tutto fuori luogo ipotizzare che anche *Il navigatore assurdo* fosse destinato in qualche modo a tale istituzione. Per dovere di obiettività, bisogna però anche dire che è altrettanto vero che non abbiamo conferme riguardo al fatto che i titoli qui sopra citati indicassero in realtà opere espressamente scritte per la scuola o se fossero invece adattamenti di composizioni precedenti, più o meno autorizzati dall'autore; il carattere stesso della musica margoliana, così ricca e vitale sotto il profilo ritmico, almeno genericamente parlando, si adattava infatti bene e senza particolari forzature alla danza. Cfr. 'Mirabile esecuzione delle piccole ballerine', in: *Quotidiano sardo*, 13 luglio 1958; inoltre il programma del 'Saggio di Studio' della *Scuola di danza classica 'Attica'* dell'anno scolastico 1959-60 (Cagliari, Teatro Massimo, 30 giugno 1960).

⁷⁹ Vedi l'incipit de *Il tapino ostinato*.

⁸⁰ Riportiamo il testo della *Premessa* con cui il libretto si apre: “Lo spettacolo è affidato alla narrazione di un vecchio Cantastorie, ultimo superstita della tradizione giullaesca (e ancora oggi, se pur rari, se ne trovano), il quale, giunto con il suo carrozzone in uno dei nostri minuscoli e remoti villaggi, ogni sera col sussidio dei consueti teloni dipinti, rozza mente narra una delle tante storie, che pur sempre hanno il potere di incantare la gente sprovvista, pronta com'è ad accogliere nel proprio animo primitivo tutto ciò che, pur essendo storico, ha sapore di leggenda e di mito. Il librettista [a noi rimasto ignoto, n.d.r.] e il musicista di buon grado si sono affidati a questo partito sembrando loro di meglio superare quella naturale perplessità che può nascere allorché si pensi di tradurre in balletto un'impresa tanto gloriosa come quella che ha per protagonista il celebre navigatore. Siamo troppo abituati, pensando a Cristoforo Colombo, di vederlo effigiato nella rigidità della statuaria tradizionale o nella severità delle tele dipinte o delle lastre incise, per dissipare tale disagio. E anche quando tentiamo di rappresentarlo ai nostri occhi col soccorso della fantasia, ci è difficile non vederlo saldo sulle tavole della nave ammiraglia, oppure rigido e sdegnoso innanzi al tavolo inquisitorio dei dotti di Salamanca. E questo perché se furonvi mai nella storia uomini sprezzanti e fieri, uno di questi, è noto, è proprio stato il Colombo. D'altra parte, se il Cantastorie con la sua parlata popolare e di gente di strada, egli, mostrando di volta in volta al pubblico borghigiano i rozzi quadri di cui la parlata è l'illustrazione, ci permette di realizzare la finzione scenica al vivo; rappresentazione dovuta alla successione cronologica e ritmica dei quadri stessi, resi in tutta la plasticità del ritmo, della linea e del colore. Perciò la scena ci mostrerà al centro la fiancata rovesciata di un carrozzone zingaresco dal quale di volta in volta usciranno i mimi e i componenti il corpo di ballo. Le danze si svolgeranno sulla predella antistante il carrozzone, simile questa a un minuscolo palcoscenico incorniciato da un'intelaiatura per dare al vero, con movimenti di apertura e di chiusura del sipario, la sensazione del quadro; come potranno svolgersi a seconda dell'imponenza del corpo di ballo, anche sul palcoscenico vero e proprio, raffigurante la piazza principale del Borgo animata anche dalla presenza di qualche bancarella di venditori ambulanti attorno alla quale la gente sosta in crocchio. La folla degli spettatori che si apre ai lati del carrozzone è quasi a diretto contatto degli esecutori e quando l'azione lo richiederà, come nel quadro della partenza delle Caravelle e in quella dell'arrivo trionfale al primo ritorno dell'Eroe dalle Americhe, parteciperà come il coro greco direttamente all'azione. Il posto del Cantastorie è alla destra del piccolo palcoscenico. Egli sarà munito di tromba come i banditori e di lunga canna per meglio illustrare, sottolineandoli, i quadri che via via andranno componendosi suscitati dalla sua narrazione”.

⁸¹ “Il giovanotto era bello / come un Angelo di Dio, / aveva ingegno / e mente volta a fantasia...”. Più avanti, a esaltarne ulteriormente la figura, il testo così descrive gli equipaggi delle Caravelle: “Chi la gente? / Di tutto un po': / Capitani, Nobili, Dottori, Tesorieri, Scrivani, / persino il tappezziere di Corte, / poi ladri, gente di galera e infine... qualche marinaio. / Ma che cosa importa? / Colombo, l'Ammiraglio del Mare Oceano, / è marinaio per tutti”. Ancora, alla vista degli indigeni: “Signore, prega l'Ammiraglio, / che io li porti a Te, / per la salvezza nostra e loro. / In fondo è questo l'oro che cercavo, / e se quell'altro preme alla ciurma / e alle loro Maestà, / Iddio perdoni a tutti. / Io ho adempiuto al voto”.

⁸² “Colombo avrà le Caravelle. / Egli stesso metterà parte del denaro / e altro ne daranno altri: / tutti italiani, / sì che l'impresa, in quanto a spesa, / è finanziata da genovesi, veneziani, fiorentini: / italiani, italiani tutti, gente nostra... / Oh potentissimi di Spagna / che finanziate a scrocco una cotale impresa!...”.

diverse versioni, dovute ad una gestazione non facilissima (dC 90, dC90a e dC 91), alla quale contribuì con i propri consigli il famoso violoncellista spagnolo Gaspar Cassadó⁸³ a cui il lavoro era destinato. Proprio le diverse stesure dell'opera possono fra l'altro contribuire non poco a meglio conoscere e comprendere i processi creativi dell'arte di Franco Margola. Uno studio specifico andrebbe compiuto in proposito: qui ci limitiamo a considerare come il fatto che così numerosi siano gli schizzi e gli abbozzi incompiuti non significhi necessariamente che Margola fosse un musicista dalla 'vena difficile'. Certo, tali lavori potevano comportare notevoli difficoltà di gestazione - il violoncello sembra fra l'altro essere stato almeno in quel periodo una sorta di 'osso duro' per la creatività di Margola, a giudicare anche dalle difficoltà incontrate nella composizione di una *Sonata per violoncello e pianoforte* (dC 81,81a-b-c-d e dC 219) -, tuttavia l'impressione generale è che egli riuscisse a scrivere con una tale facilità da avere ogni volta il problema di scegliere tra le numerose e diverse versioni possibili. Le svariate rielaborazioni di uno stesso spunto denotano che le idee non mancavano, si trattava solo di scegliere la più adatta. Numerosi sono gli esempi, tratti da diversi periodi di composizione, che mostrano con evidenza questo aspetto: ad esempio i brani dC 225, 226a, 227 e 229 sono tutti basati su uno stesso tema musicale, quasi come se il compositore ne volesse assaggiare le potenzialità. Del resto, un rapido sguardo alle numerose varianti indicate nel catalogo di tutte le opere può essere sufficiente per rendersi conto di questa facilità di scrittura.

Ma, per tornare al citato *Concerto per violoncello e orchestra*, il fatto stesso che versioni tanto diverse tra loro (le accomuna solo il tempo lento, anch'esso però ogni volta variato), siano nate probabilmente come tre versioni di un unico progetto, lascia intuire l'esuberanza di idee del compositore. Come se Margola, dovendo comporre un concerto per violoncello e orchestra, ne scrivesse dapprima tre e poi sceglieste quello meglio riuscito! E se con queste considerazioni ci siamo forse spinti un po' troppo oltre con le ipotesi, è pur vero che tra le correzioni apportate ai brani scritti già in stesura definitiva sono molto più frequenti i tagli rispetto alle aggiunte: evidentemente l'autore, in sede di revisione generale o forse di esecuzione, si accorgeva di aver scritto troppo, di aver esagerato nelle proporzioni e di essersi soffermato eccessivamente su passi poi ritenuti superflui. Un'approfondita analisi dal punto di vista strettamente musicale di tutti gli autografi, ci permettiamo di insistere, sarebbe dunque opportuna per meglio chiarire almeno alcuni aspetti del modo di comporre di Margola. Ciò sarebbe importante per meglio comprendere l'atteggiamento che Margola aveva nei confronti della composizione e quindi dell'arte musicale in sé: atteggiamento che lasciava trasparire quella spontaneità di fondo che il Novecento musicale e artistico in genere sembrava aver definitivamente perduto e che aveva costituito uno dei segreti ideali del neoclassicismo.

Negli anni di cui ci stiamo occupando, tale atteggiamento iniziava ad essere poco al passo coi tempi, e da questo momento la posizione di Margola cominciò a perdere terreno rispetto al fronte di un'avanguardia che, lucidamente controllata da un atteggiamento di esasperato intellettualismo, cominciava a orientarsi verso frontiere altrimenti inimmaginabili.

Va pur detto che il compositore rinunciò da subito a voler essere a tutti i costi in prima linea: anche per quanto riguarda i riconoscimenti ufficiali non era del resto più molto importante emergere ad ogni costo. Margola ormai sedeva dall'altra parte del tavolo e proprio nell'anno in cui vinse il suo ultimo premio egli fece parte della giuria per le esecuzioni pianistiche del *Concorso Nazionale d'esecuzione musicale 'Monza 1947'* indetto dalla *Pro Cultura Monzese*, concorso che fra l'altro prevedeva, tra i pezzi a scelta, l'esecuzione della sua *Toccata* (dC 55) e della sua *Sonatina* (dC 71)⁸⁴.

Per meglio comprendere l'atteggiamento tenuto in questi anni da Margola nei confronti della vita e dell'arte, vale la pena di citare un articolo in cui lo stesso compositore, ormai sulla 'cresta dell'onda', descrive se stesso e la propria

⁸³ Gaspar Cassadó Moreu (Barcellona, 1897 - Madrid, 1966) era figlio del noto organista e compositore Joaquín Cassadó Valls, ed aveva studiato dapprima con suo padre, poi al Conservatorio di Barcellona e dal 1910 a Parigi con Casals. Nel 1918 aveva intrapreso una carriera internazionale che lo aveva portato a suonare in formazione con artisti del calibro di Bauer, Rubinstein, Iturbi, Menuhin, Szigeti e altri. Come compositore fu influenzato da De Falla e Ravel, e tra le sue opere si ricorda un oratorio (1946), un *Concerto per violoncello in re minore*, una *Rapsodia catalana* per orchestra (1928) e molta musica da camera. Fu inoltre per numerosi anni docente presso l'*Accademia Musicale Chigiana* a Siena (cfr. ANDERSON, Robert. Voce 'Cassadó (Moreu) Gaspar', in: *New Grove*, III, p. 859). Riguardo al Concerto di Margola, riportiamo in proposito il testo di una lettera inviata da Cassadó da Firenze il 26 aprile 1949: "Caro Franco. Sono ritornato da una settimana a Firenze, dove ho trovato mille cose da sbrigare dopo ben tre mesi e mezzo di assenza: e riparto fra quattro giorni: ho visto Carletto e abbiamo riprovato il *Concerto*. Già in Gennaio avevamo fatto diverse prove studiandone tutt'i particolari. Ora per parlare con tutta chiarezza, dopo le nostre impressioni, ci pare che le cose stiano in questo punto. Il materiale del *Concerto* è molto soddisfacente e se ne può ricavare un grande risultato: c'è molta vita e i temi camminano perfettamente. Dove secondo le nostre impressioni si potrebbe ancora tirarne più partito, è nella repartizione tanto del primo tempo come del terzo (il secondo tempo, fuor chissà di un piccolo tagliettino alla fine dello sviluppo, tutto il resto è molto indovinato). La parte di violoncello ci sarebbe vari punti, tanto nel primo come nel terzo d'apportarvi delle migliori; insomma, sentendolo te ne renderesti conto naturalmente: perciò, ancora che sia noioso e lungagnone, la sperienza insegna che bisogna battere e non lasciar un angolo per negligenza o stanchezza. Il materiale che c'è vale la pena di esaurirne tutta la sostanza, che non è poca. *Morale*: bisogna in qualunque forma, trovare la possibilità di incontrarci durante l'estate, te, Carletto (che suona la parte di piano magnificamente) ed io che farò del meglio nella parte di cello solo, per darti la più completa impressione de l'insieme e così poterne giudicare dove ci sia da fare qualche cosa di più. Dovrò essere verso la metà di Luglio a Siena per il 'corso' nell'Accademia Chigiana: poi, come al solito, sempre colle brutte abitudini, andrò a Montecatini dopo il 'corso' che finisce verso la metà di Settembre. Ma il mio parere sarebbe d'incontrarci in Luglio, così far presto e magari poter avere il *Concerto* pronto per la prossima stagione per darne la *première*. Ancora che sia in giro, mi puoi sempre scrivere a Firenze: loro mi rimandano la posta dove mi trovo. Dunque, coraggio; ancora un altro colpo di collo, e avrai fatto un *Concerto per violoncello* che andrà magnificamente. Tutt'i violoncellisti te ne saranno grati, incominciando dal sottoscritto che ti manda un affettuoso abbraccio, G. Cassadó" (Archivio Margola).

⁸⁴ Il concorso, relativo alle esecuzioni per pianoforte, violino, violoncello e trio, si svolse a Monza presso il Teatro Villoresi il 23 e 24 giugno 1947, ed ebbe come Presidente del Comitato d'organizzazione Arturo Benedetti Michelangeli. Oltre a quest'ultimo e a Margola, nella giuria per la sezione pianistica figuravano Gino Gorini, Rina Sala Gallo e Pietro Scarpini (le notizie sono tratte dall'opuscolo che bandiva il concorso stesso, conservato presso l'Archivio Margola).

condizione con evidente orgoglio, ma anche e soprattutto con quel segreto distacco e con l'ironia di chi, in fondo, al valore della 'gloria' non crede affatto, e non si lascia abbagliare dalle lusinghe del successo:

"Poiché sono così prossimo alla gloria che per poco che mi sporga in fuori la tocco con le dita, ho pensato di fare di me stesso una bella biografia: una biografia di tipo tascabile e così piccola che si possa mettere nel taschino del panciotto. Dopo tutto, scrivere di se stessi è sempre stata una cosa divertente. Si può fare la voce grossa, si può fare il baubau come coi bambini, e dir tante bugie, e le più recenti esperienze ci insegnano che il dire bugie è a tutt'oggi uno degli svaghi più divertenti dell'uomo contemporaneo. Senonché i miei genitori mi diedero un'educazione molto rigorosa. Fin dall'infanzia misero al mio fianco un rigido precettore, cui affidarono il compito di sculacciarmi ben bene e di orientarmi verso tutte le virtù, massimamente verso la sincerità che tutte le investe. È quindi quasi impossibile al mio labbro profferire menzogne; fatta questa necessaria premessa, entrerò senz'altro in argomento, con quella precisione e con quella meticolosità che mi distinguono.

Il medesimo giorno in cui mia madre mi diede alla luce, nacque dunque Franco Margola, al quale Iddio, nella sua infinita saggezza, diede quel tanto di statura sufficiente al proprio fabbisogno personale. Sapeva che se avesse abbondato solo un pochino di più sarei corso ad arruolarmi nel Corpo dei Corazzieri del Re. Perché ho una passione matta per le divise.

Coloro che assisteranno all'evento assicurano che nacqui senza vagito, e mio nonno vecchio latinista e profondo di studi virgiliani (intravedendo in questo una certa analogia coi natali del grande poeta) si precipitò in giardino per vedere se fosse improvvisamente sorta anche per me una quercia a simbolo di gloria imperitura. Le cronache del tempo non vanno oltre. D'altronde in certe cose sarebbe indiscreto indagare troppo. Ma gli eventi possono talvolta confermare anche le più incaute ipotesi.

Trascorsi la vita di fanciullo come tutti i bambini di questo mondo giocando coi birilli e colle bambole. A dodici anni andavo sulla bicicletta di Giacinta che si arrabbiava moltissimo, poi studiai musica e divenni press'a poco un grande uomo. I grandi uomini aspirano per consuetudine alla gloria, all'immortalità. Vorrebbero essere tutti incoronati in Campidoglio; ci tengono a far presto. Anch'io qualche volta mi sforzo a desiderare queste cose, ma si vede che, in fondo, non ci credo, non riesco a prenderle sul serio e finisco per riderci sopra. Non mi interessa neppure quello che si dice alle mie spalle, e mi preoccupo soltanto di imbrattare più carta che posso. Così ho scritto: sinfonie, sonate, quartetti, concerti e un'opera teatrale. Sono i miei figliolini e li amo. Appena son capaci di camminare da soli, i miei figliolini, li mando in giro per il mondo e alla fine dell'anno mi tornano a casa per portarmi quello che mi hanno guadagnato. Un anno fa erano 29 lire, quest'anno un po' di più, e sono tanto contento di loro. Qualche volta mi tornano a casa con qualche ammacatura; si vede che prendono delle storte e cadono; ma è roba da poco; guariscono subito e si rimettono a girare. Un giorno coi frutti del mio lavoro mi comprerò palazzi e automobili; per ora mi accontento delle caramelline di menta cui sono molto affezionato.

Godi di ottima salute e i miei nemici ne soffrono; tutto ciò è molto triste, mi procurerò di rallegrare il più tardi possibile le loro ansiose speranze.

Dopo tutto la vita non è così brutta come si dice in giro; siccome sono incredibilmente fortunato ho vinto due mezze dozzine di concorsi nazionali di musica, il che mi ha permesso di affrontare la vita con una certa serenità e con un certo ottimismo.

Ho una speciale predilezione per i critici musicali e ogni tanto mi piace farli arrabbiare. Allora riesco a compilare un tipo di musica speciale: chiara come il buio, spinosa come un cavallo di Frisia, e talmente intricata che io stesso non saprei da che parte si comincia; nonostante ciò, amo il mare, i fiori e i bambini e tutto sommato, non mi posso lamentare"⁸⁵.

Al di là dei toni spiritosi, e al di là di una vera o falsa modestia che fosse, emerge comunque da questo ed altri scritti un Margola ben poco interessato a figurare come un intellettuale seriamente impegnato: egli era ormai un compositore affermato e un animatore della vita musicale attivo su tutti i fronti⁸⁶, e non più solo un giovane in cerca di riconoscimenti, desideroso di essere a tutti i costi in prima fila sul fronte di un'avanguardia, che in verità non sentiva di condividere.

Altre forme di impegno egli sentiva proprie, e in questo senso Cagliari gli fu certamente molto debitrice per quanto fece. È emblematico in fondo quanto scrisse *L'Unione sarda* il 19 giugno 1946: "Non possiamo non ripetere di Franco Margola tutto il bene che abbiamo già espresso: lo ammiriamo come compositore agguerrito che ha delle idee da esprimere, che sa essere 'qualcuno', lo ammiriamo per il buon gusto (ed anche per il coraggio) con cui ti combina i programmi dei suoi concerti, lo ammiriamo per la misurata interpretazione delle musiche prescelte...". Possiamo dunque supporre che il ritorno del musicista sull'isola, avvenuto nel 1960 in qualità di direttore del Conservatorio, fosse salutato

⁸⁵ MARGOLA, Franco. 'Franco Margola il compositore', in: *Arcobaleno*, Cagliari, 16 maggio 1948.

⁸⁶ Già il 30 ottobre 1945, da poco rientrato a Cagliari dopo l'allontanamento dovuto alla guerra, Margola si presentava in veste di direttore d'orchestra per un concerto organizzato dal Conservatorio. In programma figurava il *Concerto in re per pfe e archi* di Bach, il *Momento musicale e Minuetto* di Martucci, la *Sinfonia della Regina N° 16* di Haydn e il *Concerto alla rustica* di Vivaldi. Fu il primo di una lunga serie: citiamo ad esempio il concerto trasmesso da *Radio Sardegna* il 6 febbraio 1946, nel quale Margola propose, oltre a pagine di Bach, Corelli-Geminiani, Schubert, Sibelius e del giovane Vincenzo Giannini, il proprio *Concerto per orchestra da camera e violino obbligato* (dC 11) composto nel lontano 1930 e di tale esecuzione riportiamo qualche significativa recensione: "Debbo dire un po' di bene (e non mi par vero) di questo direttore che non svolazza come farfalla sul sacro scritto dei grandi. Ti riproduce con attenzione, talvolta un po' geometrica (Bach e finale di Corelli) il disegno sonoro dello scritto; quanto alle ripercussioni spirituali che il suddetto disegno deve necessariamente produrre, posso aggiungere che non sono mancati dei momenti di intensa vibrazione [...] In Bach invece mi è parso che il ritmo venisse un po' scolasticamente accentuato fino ai limiti pericolosi della cadenza" (*Riscossa*, 11 febbraio 1946), di Schubert l'esecuzione fu "morigerata e onesta", mentre Sibelius fu "ripulito dalla consueta cappa di lugubre sdolcinamento solita al più delle esecuzioni e alle infami trasformazioni" (*Ibid.*); meno bene ne scrisse Nino Fara, il cui parere fu che di Schubert e Sibelius "non potremmo che giudicare mediocrementemente l'esecuzione" (*Rivoluzione liberale*, 11 febbraio 1946). Un altro concerto con l'orchestra del Conservatorio venne diretto da Margola nel marzo 1946, con musiche di Corelli-Geminiani, Purcell, Nardini, Scarlatti, Renzo Bossi e Vincenzo Giannini, la cui *Sinfonietta per undici strumenti*, terminata pochi giorni prima dell'esecuzione, ebbe tuttavia giudizi poco favorevoli dalla critica. In questa occasione "il M° Franco Margola ha diretto il Concerto con chiarezza ed efficacia, portando specie nella prima parte del programma, ad un buon punto di fusione e a notevoli risultati di espressione l'orchestra" (*Rivoluzione liberale*, 16 marzo 1946). Ancora, nel giugno dello stesso anno fu la volta di un'altra esecuzione pubblica, nella quale vennero presentate musiche di Geminiani, Corelli, Haydn, Petracchi (*Introduzione ed Allegro* per violino e 11 strumenti) e Bloch (*Quattro episodi*).

con particolare simpatia dall'ambiente musicale locale. Questo però ci rimanda ad un altro e successivo capitolo dell'esistenza di Margola: per il momento, passati i difficili anni della guerra, ciò che più premeva al compositore era di ottenere un avvicinamento alla propria città, o comunque un trasferimento sul continente.