

Giunti ormai alle ultime battute di un secolo che ha conosciuto esperienze musicali tanto diverse e innovative da creare un inevitabile disorientamento nel pubblico, oggi assistiamo ad un processo di sedimentazione storica che ci permette di rivisitare il Novecento musicale con uno sguardo più pacatamente obiettivo e meno condizionato da particolari prese di posizione o da atteggiamenti dichiaratamente polemici. Accade così che il giudizio critico relativo a certa produzione musicale del Novecento subisca revisioni anche di radicale entità e che la discografia inizi di conseguenza a considerare con atteggiamento diverso autori e repertori un tempo per qualche motivo poco frequentati.

È il caso di Franco Margola (Orzinuovi [Brescia], 1908 - Brescia, 1992), musicista il cui nome è ben familiare tra i didatti e gli esecutori, ma che resta ancora ignorato da certa critica e nel complesso poco conosciuto dal grande pubblico, forse proprio a causa di una diffusione discografica che fino a qualche anno fa era pressoché inesistente e che solo ora sta gradualmente colmando i vuoti lasciati. In realtà la produzione di Margola ha tutte le carte in regola per godere di una discreta fortuna non solo tra gli intenditori, ma anche tra le persone di un pubblico non necessariamente competente che, com'è noto, normalmente ama poco le innovazioni e molto la tradizione.

È infatti in quest'ultima che la musica di Margola fonda il proprio linguaggio, tanto che per comprendere il valore della posizione storica del compositore è necessario risalire a radici culturali pienamente ottocentesche: la sua figura si ricollega infatti a quel filone della cultura musicale italiana che, fiorito fin dall'800 negli ambienti ristretti degli istituti musicali, dei conservatori e delle varie *Società dei Concerti* cittadine, si interessò particolarmente al repertorio strumentale che il grande pubblico aveva abbandonato in favore del melodramma.

Come allievo di violino a Brescia presso quell'*Istituto Musicale 'Venturi'* che era stato fondato da Antonio Bazzini (il grande violinista ammirato da Schumann e la cui produzione era considerata l'unico degno contraltare all'operismo di Verdi), Margola respirò fin da giovane quell'atmosfera culturale che nel secondo '800 e nel primo '900 aveva rappresentato in Italia una nascosta ma vitale alternativa al dilagare del melodramma: suo maestro fu infatti Romano Romanini (1864-1934), un violinista che dopo esser stato compagno di studi di Arturo Toscanini si era dimostrato un esponente di spicco dello strumentalismo ottocentesco e, chiamato a Brescia da Bazzini a dirigere l'*Istituto 'Venturi'*, vi aveva mantenuto per circa quarant'anni quel ruolo carismatico di guida spirituale che lo stesso Bazzini aveva svolto per il quarto di secolo precedente. Ormai sessantenne, Romanini trasmise certamente al giovane Margola da un lato un prudente atteggiamento di diffidenza per le espressioni di esasperato e decadente sentimentalismo, dall'altro un profondo senso di rispetto per la tradizione classica che in quegli anni pochi manifestavano. Anche Isidoro Capitano (1874-1944), che insegnò a Margola le prime nozioni di solfeggio, armonia e contrappunto, era una figura intrisa di cultura ottocentesca, un musicista per il quale la modernità più spregiudicata era rappresentata da Debussy e Wagner.

Trasferitosi a Parma per il corso di composizione, Margola studiò poi con Guido Guerrini (1890-1965), Carlo Jachino (1887-1971) e Achille Longo (1900-1954), maestri che, se pure gli aprirono gli orizzonti culturali e lo introdussero in una vita musicale aggiornata e moderna salvaguardandolo dal pericolo del provincialismo, mostrarono nel complesso una maggiore propensione verso atteggiamenti tradizionalistici che verso forme di spregiudicata innovazione (Guerrini fu addirittura firmatario nel 1932 del famoso *Manifesto dei Dieci*, documento che lanciava un appello reazionario contro gli eccessi avanguardisti della musica italiana contemporanea); cosicché in definitiva la formazione musicale di Margola fu profondamente radicata in una tradizione che costituì una solidissima base culturale per tutto il suo percorso creativo.

Frutto del periodo scolastico furono composizioni già vigorose, che riscosero subito una calorosa accoglienza non solo nei saggi di Conservatorio, ma anche in concerti e in concorsi musicali. Il suo *Campiello delle Streghe* dC 9<sup>1</sup>, del 1930, fu premiato al concorso della Camerata Musicale di Napoli; e il *Quintetto per pianoforte ed archi* dC 17 (1932-33) venne pubblicato da Bongiovanni ed eseguito da rinomati complessi, quali il Quintetto Chigiano ed altri.

Nel 1933, ancora studente, Margola incontrò per la prima volta Alfredo Casella, venuto a Brescia per la rappresentazione della sua *Favola d'Orfeo*, e gli presentò la *Pregghiera d'un Clefta* per canto e pianoforte dC 21 (che fu poi pubblicata nel 1934 dalla rivista "Musica d'oggi"). Casella ne fu colpito, tanto da invitarlo a mostrargli altri suoi lavori di più ampio respiro. Stimolato da questo incontro, il giovane si accinse allora a comporre il *Trio in la* dC 37 (1934-35), che Casella giudicò subito come uno dei migliori Trii moderni, inserendolo nel repertorio del proprio complesso (Casella-Bonucci-Poltronieri) ed eseguendolo ovunque in Italia e all'estero, anche in concerti radiofonici. Questa composizione procurò all'autore il Premio Rispoli di Napoli, e rappresentò, insieme a poche altre, la musica moderna italiana al IV Festival Internazionale di Venezia nel 1936.

Dapprima orientato verso lo stile di Pizzetti, Margola fu poi profondamente influenzato dalla conoscenza di Casella, e lo dimostrò con composizioni come il *Quartetto n°3* dC 49 (1937), col quale vinse il Premio Scaligero di Verona. Furono gli anni che lo videro impegnato principalmente nella composizione di musica per archi. Col *Quartetto n°4* dC 53 (1938) vinse il Premio del Concorso Nazionale del Sindacato dei Musicisti a Roma; col *Quartetto n°5* dC 54, dello stesso anno, vinse, ex-aequo con Gavazzeni, il Premio San Remo 1938 per la musica da camera (presidente della giuria era Pizzetti, al quale Margola dedicò poi il quartetto).

Gli incontri con Alfredo Casella e Ildebrando Pizzetti negli anni Trenta furono insomma stimolanti per l'apertura verso nuovi orizzonti culturali e rappresentarono solo i momenti salienti di una vita musicale intensa e piena di riconoscimenti. Sicuro della propria solida preparazione tecnica, stimolato dagli incoraggianti risultati ottenuti nelle diverse competizioni e dai consigli dei più anziani ed illustri colleghi, Margola trovò nel neoclassicismo una forma espressiva perfettamente consona alla propria natura: portato all'essenzialità del discorso, alla solare chiarezza delle espressioni, alla solidità delle strutture formali, egli vi riversò il proprio profondo ottimismo, fiducioso di realizzare una musica strumentale autenticamente italiana.

---

<sup>1</sup> La sigla si riferisce alla catalogazione pubblicata in O. de Carli, *Franco Margola (1908-1992). Catalogo delle opere*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana (Strumenti di lavoro, 4), 1993.

Pienamente inserito nella più aggiornata vita musicale della nazione, e anzi divenutone una delle figure più promettenti, Margola aveva trovato, come numerosi suoi contemporanei, il modo di esprimere tutta la modernità del proprio linguaggio attraverso una rilettura 'neoclassica' della tradizione.

Fu la Guerra Mondiale a portare vento di crisi: la stagione del neoclassicismo sembrò tramontare, l'ottimismo e la fiducia vennero meno, la fede nazionalistica non ebbe più alcuna ragion d'essere, e l'impegno di tutti parve quello di doversi riallineare ai movimenti più avanzati della cultura europea: soprattutto la dodecaфония sembrò costituire la nuova formula per una musica davvero moderna. Chi non si allineò con queste posizioni dovette perfino rinunciare all'attività creativa: Gianandrea Gavazzeni, per citare una figura che apparteneva alla stessa cerchia culturale di Margola e che come compositore aveva dato promettenti prove di sé con lavori di impostazione tradizionalissima, abbandonò da quel momento la composizione e si dedicò esclusivamente alla direzione d'orchestra. Margola tentò invece la conciliazione: soprattutto gli anni Cinquanta rappresentarono per lui un periodo di produzione di opere piuttosto 'cerebrali', nelle quali tentò l'appropriazione di forme linguistiche aggiornate con le più moderne tendenze, soprattutto con la dodecaфония. Tali approcci eccessivamente intellettualistici tuttavia male si conciliavano con il principio della spontaneità che così fortemente caratterizzava il suo linguaggio e di fatto le opere uscite dalla sua penna in questo periodo sono certo tra le meno fresche di tutta la sua produzione, escluse naturalmente alcune importanti eccezioni, fra le quali va ricordato il fortunatissimo *Kinderkonzert per pianoforte e orchestra* dC 106, senza dubbio l'opera più conosciuta del maestro, ma anche i bellissimi *Tre pezzi per flauto e pianoforte* dC 116 del 1957, nei quali l'aforistica concisione di tipo weberniano rappresenta forse il punto di massima modernità linguistica nella parabola creativa margoliana.

Resosi conto che l'allineamento con le avanguardie culturali del tempo sacrificavano la sua vena migliore, Margola decise così di rinunciare ad ogni forma di intellettualismo, per tornare ad essere pienamente se stesso, un compositore ottimista, 'facile', anche moderno e spregiudicato ma sempre tradizionale ed immediato nell'impostazione del linguaggio. Questa scelta lo pose in una collocazione storica del tutto particolare: da una parte egli finì infatti col rappresentare un elemento di continuità con un passato che la gran parte dei musicisti, accogliendo in maniera radicale innovazioni linguistiche estranee alla loro tradizione, di fatto aveva rinnegato; dall'altra ritrovò un contatto con quel pubblico che gli stessi colleghi per la medesima ragione avevano completamente perduto.

Per il primo aspetto, diremo che la produzione di Margola (dunque anche i brani qui presentati) rappresenta l'ultimo frutto diretto di un'eredità culturale ininterrotta e non contaminata da quelle forzate e sconvolgenti intrusioni, quale fu in Italia l'adozione del linguaggio dodecafonico, che determinarono un momento di rottura nell'evoluzione interna della tradizione; e ci presenta insomma Margola come erede genuino della 'generazione dell'80', di Casella e di Pizzetti, e più indietro di Romanini e di Bazzini, su su fino a quel Settecento che tanto la sua musica aveva rievocato.

Per il secondo aspetto, riguardante la ricezione della musica margoliana, sorgono immediate più importanti considerazioni. Dedicatosi intensamente all'insegnamento, il compositore trovò nell'ambiente dei Conservatori un terreno favorevolissimo alla diffusione della propria musica. Anzi, essa trovava in questo ambiente non solo una possibilità di accoglienza, ma addirittura la propria vera ragion d'essere. Qui, dove le espressioni di esasperata avanguardia non sembrano aver mai trovato piena rispondenza per il loro scarso valore didattico e si è sempre preferito un linguaggio di più moderata modernità, Margola ottenne riscontri che nemmeno ora col passare degli anni vengono meno. Fu il contatto diretto coi musicisti, con le loro esigenze, con i loro gusti, a garantire e stimolare una produzione che risultasse loro efficace: Margola ascoltava i consigli dei colleghi, degli amici, degli allievi, conosceva i loro desideri e i loro punti deboli, si cimentava con composizioni per formazioni insolite in cerca di repertorio (flauto e oboe, flauto e viola, fagotto e chitarra...), e facendo questo creava una musica che nasceva già con un pubblico pronto ad accoglierla, studiarla, capirla e apprezzarla, per la semplice ragione che esso stesso ne aveva stimolato la produzione.

È in questo contesto che si inserisce la produzione margoliana di opere per flauto e chitarra, delle quali viene qui presentata una selezione rappresentativa. Nel caso specifico del flauto, furono soprattutto Marlaena Kessick negli anni '50 e '60 e poi Gian-Luca Petrucci dagli anni '70 a figurare come referenti preferiti del compositore. Per Petrucci, che suonava in duo con il chitarrista Antonio De Rose, furono composte tra il 1974 e il 1975 le quattro *Sonate per flauto e chitarra* qui proposte, che insieme al riuscito esperimento dei *Quattro Episodi* dC 159 di qualche anno precedente (1969), restano tra le composizioni più eseguite del musicista bresciano.

Si tratta in effetti di lavori tra i più felici e fortunati dell'ultimo Margola, e il successo e la diffusione che essi conobbero non furono eguagliati da molte altre composizioni, né di Margola né di altri autori contemporanei, al punto che si possono ragionevolmente considerare come parte ormai acquisita del repertorio comune per flauto e chitarra. Certamente la chiarezza del timbro e l'andamento puramente monodico dello strumento a fiato bene si addicevano allo stile margoliano, che soprattutto negli ultimi anni si orientò sempre più verso una lineare essenzialità del discorso musicale. Chiarezza formale, facilità e fluidità di eloquio, vitalità ritmica, andamento asciutto e lineare, efficace senso della concisione, sono gli ingredienti principali di una produzione che negli ultimi anni si è fatta sempre più ampia e che per buona parte è rimasta inedita. Oltre alle prime quattro sonate per flauto e chitarra, pubblicate da Zanibon (secondo un ordine diverso da quello di composizione: la *Sonata seconda* e la *Sonata quarta* vennero infatti invertite), altre sono le opere per questo organico presenti nel catalogo margoliano. Tra queste, la *Sonata quinta* dC 213 e la *Fantasia* dC 700 rappresentano due caratteristici esempi di tale repertorio, oggi ancora inedito ma già più volte proposto con successo al pubblico.

La registrazione di questo compact disc dimostra che dopo la morte del compositore bresciano la diffusione delle sue musiche non sembra aver subito flessioni, ma al contrario un considerevole impulso: la posizione storica di Franco Margola nell'ambito della cultura musicale italiana dovrà forse essere rivalutata con maggiore attenzione dalla critica più attenta.

Ottavio de Carli