

FRANCO MARGOLA

OPERE PER FLAUTO

Nel campo della musica contemporanea, non sempre è agevole spiegare il senso di molte composizioni e il cammino artistico dei loro creatori. Certo è necessario conoscere non solo le vicende individuali, ma anche le diverse e complesse evoluzioni che la cultura del nostro secolo ha subito. Nel caso di Franco Margola (Brescia, 1908-1992) crediamo sia necessario risalire perfino a radici ottocentesche per comprendere a fondo il valore della sua posizione storica e per spiegare anche il senso della sua modernità: in particolare la sua figura si ricollega a quel filone della cultura musicale italiana (ancora oggi non del tutto riscoperto) che appunto fin dall'Ottocento si interessò particolarmente al repertorio strumentale, fiorendo negli ambienti ristretti degli istituti musicali, dei conservatori, e delle varie *Società dei Concerti* appositamente sorte nelle diverse città.

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) e che divenne poi Conservatorio di Stato, Margola respirò infatti fin dai suoi primi passi di musicista quell'atmosfera culturale che nel secondo Ottocento e nel primo Novecento aveva rappresentato in Italia una nascosta ma vitale alternativa al dilagare del melodramma che, pur riscattato da pochi grandi capolavori, si dimostrava sempre più sciatto e ripetitivo. Basti citare il nome del suo maestro, Romano Romanini (Parma, 1864 - Brescia, 1934), per rendersi conto di quanto la formazione di Margola fosse permeata di tale tradizione orientata verso uno strumentalismo ottocentesco che a quei tempi la cultura 'ufficiale' italiana sembrava voler ignorare: Romanini, infatti, dopo esser stato compagno di studi di Toscanini ed essersi fatto promotore e divulgatore di quelle forme di musica strumentale da camera che avevano addirittura suscitato il disappunto di Verdi ("questa è arte tedesca!", sentenziava), era stato chiamato a Brescia dallo stesso Bazzini a dirigere l'istituto, dove mantenne per circa quarant'anni quel ruolo carismatico di guida spirituale che Bazzini aveva svolto per il quarto di secolo precedente. Al giovane musicista, l'ormai sessantenne maestro trasmise certamente un prudente atteggiamento di diffidenza per le espressioni di esasperato e decadente sentimentalismo e un profondo senso di rispetto per la tradizione classica che in quegli anni pochi manifestavano. Anche Isidoro Capitano (Brescia, 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.

Dopo gli studi di violino a Brescia, Margola si trasferì a Parma per il corso di composizione: anche qui però i suoi maestri, 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. Il primo di essi, Guido Guerrini (1890-1965), fu addirittura firmatario nel 1932 del famoso *Manifesto dei Dieci*, documento che lanciava un appello reazionario contro gli eccessi avanguardisti della musica italiana contemporanea; anche Carlo Jachino (1887-1971), allievo di Hugo Riemann a Lipsia e autore di molta musica strumentale, se pure fu in seguito uno dei primi ad introdurre in Italia la dodecafonia, mostrò sempre di possedere una natura musicale piuttosto romanticheggiante, così come di matrice tardo-romantica figurava anche l'opera di Achille Longo (1900-1954), musicista che guidò Margola al diploma di composizione.

Dunque si può dire che la formazione musicale di Margola fosse profondamente radicata in una tradizione che di fatto costituì una solidissima base culturale per tutto il suo percorso creativo, proprio mentre essa veniva sempre più rivalutata dall'imperante cultura nazionalistica del tempo.

Non è un caso che, terminati gli studi, gli anni Trenta segnassero un momento particolarmente felice per la carriera musicale di Franco Margola: gli incontri con Alfredo Casella e Ildebrando Pizzetti furono 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, credendo come tanti di avere finalmente imboccato la strada giusta

per una musica strumentale autenticamente italiana. Ormai 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. La sua produzione era costituita da Sonate, Quartetti, Partite e Trii, e attraverso tali opere egli intendeva dimostrare che la musica strumentale italiana esisteva ancora, era vitale più che mai, non era stata soffocata dal melodramma e anzi aveva davanti a sé un promettente futuro.

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 dodecafonia 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 il compositore tentava l'appropriazione di forme linguistiche aggiornate con le più moderne tendenze, soprattutto con la dodecafonia. Tali approcci eccessivamente intellettualistici tuttavia per Margola 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 le poche eccezioni, fra le quali il fortunatissimo *Kinderkonzert per pianoforte e orchestra*, senza dubbio l'opera più conosciuta del maestro.

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 dunque 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, dovute a contingenti situazioni (flauto e oboe, flauto e viola, flauto e contrabbasso...), 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. 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. Le principali opere per questo strumento vennero scritte da Margola appositamente per Petrucci che definiva "un autentico amico", e anzi a volte era lo stesso flautista a stimolare la creatività di Margola: espressamente per Petrucci furono composte la *Sonata per flauto solo*, i sei *Duetti per due flauti*, le quattro *Sonate per flauto e chitarra*, ma

anche altri lavori non presenti in questa raccolta, quali il *Trio per due flauti e chitarra*, l'*Introduzione e allegro per flauto e chitarra*, la *Seconda Sonata per flauto solo*, e la *Suite per due flauti*.

Si tratta di un repertorio non vastissimo (preferita fu la chitarra, per la quale scrisse centinaia di composizioni), ma comprendente alcuni dei lavori più felici e fortunati dell'ultimo Margola: evidentemente la chiarezza del timbro e l'andamento puramente monodico di questo strumento - ma non bisogna dimenticare anche l'importanza di una profonda intesa spirituale con gli esecutori ai quali le opere erano indirizzate - bene si addicevano allo stile margoliano, che soprattutto negli ultimi anni si orientò sempre più verso una lineare essenzialità del discorso musicale. In particolare le quattro *Sonate per flauto e chitarra* (che Petrucci eseguiva assieme ad Antonio De Rose) conobbero un successo e una diffusione che poche altre composizioni di Margola (e forse nemmeno di altri autori contemporanei) eguagliarono, al punto che si può ragionevolmente affermare che esse fanno ormai parte acquisita del repertorio comune per questo organico.

Oggi questo disco, uno dei primissimi interamente dedicati al compositore bresciano, dimostra che le opere di Franco Margola sono in grado di sopravvivere al loro creatore, come sempre avviene quando l'arte non è frutto di mistificazioni.

Ottavio de Carli