

## I PRIMI ANNI DI FORMAZIONE: L'AMBIENTE MUSICALE BRESCIANO

Sempre il primo capitolo è il più difficile da scrivere nella biografia di un artista, poiché è quello in cui si vorrebbe indagare sulle origini di un talento, se non talvolta di una genialità, che si mostrerà pienamente solo con gli sviluppi futuri: come se si cercasse la scintilla primigenia di un cammino spirituale in realtà individuabile solo una volta percorso, e si volesse identificarne una sia pur esile traccia proprio là dove esso ha avuto inizio. Questo è lo scopo di ogni ricerca riguardante i primi passi di coloro che poi ci hanno lasciato testimonianze per se stesse eloquenti.

Poiché però indagare sui più reconditi meccanismi della creatività e della fantasia umana è ancora impresa troppo ardua per le conoscenze e gli strumenti in nostro possesso, per lo più ci si limita a studiare quali siano stati gli aspetti esteriori, le situazioni contingenti che hanno condizionato la crescita e l'evolversi di quel cammino, cercando di trovare in esse plausibili spiegazioni.

Nel considerare la creazione di ogni espressione artistica, o comunque di ogni manifestazione dello spirito umano, qualunque essa sia, è in realtà sempre difficile valutare veramente quanto siano stati determinanti i condizionamenti dell'ambiente esterno, e quanto si tratti del frutto di un'interiorità autosufficiente che trova in se stessa motivi e spunti per manifestare la propria creatività; cioè quanto sia frutto di acquisizioni culturali e quanto sia invece come si suol dire 'innato', insito nella natura stessa della mente creatrice. Certo il concetto di 'ispirazione', tanto amato dai romantici, oggi non gode più di tanta fortuna, e gli studi critici si sforzano di dare alle manifestazioni artistiche spiegazioni sempre più razionali, cercandole nelle vicende storiche, nel gioco dei rapporti culturali, nelle occasioni contingenti, nei dati biografici<sup>1</sup>.

Senza voler a tutti i costi dare priorità alle vicende dell'esistenza terrena, cercheremo dunque in queste pagine di approfondire gli aspetti per così dire 'esteriori' dell'opera di Margola, consapevoli tuttavia che tale studio non necessariamente ne comporterà una completa comprensione. Se però è vero che l'influsso dell'ambiente circostante può rivestire un'importanza non irrilevante nella formazione di un artista, sarà allora opportuno soffermarsi con particolare attenzione sul mondo frequentato dal musicista soprattutto nei primi anni della sua educazione: compito, del resto, facilitato dal fatto che il piccolo Franco non era figlio d'arte, né Orzinuovi, suo paese di origine situato nella bassa bresciana, poteva avergli offerto alcuna esperienza di particolare valore<sup>2</sup>.

Tutto ciò che imparò, dunque, Margola lo acquisì, almeno i primi anni, frequentando pubblici istituti come normalissimo studente dapprima di violino, poi di composizione<sup>3</sup>. Delineare il suo percorso formativo non significherebbe quindi necessariamente seguire le tracce di una vicenda individuale, così come spesso accade nelle biografie degli artisti più grandi o più originali, ma semmai descrivere, ampliando ovviamente gli orizzonti, le caratteristiche di situazioni comuni, forse non sempre degne di entrare nella storia dell'Arte, ma certo appartenenti con pieno diritto alla storia del costume. La storiografia musicale non può del resto ormai più permettersi di trascurare nemmeno le situazioni della più mediocre normalità, le mode passeggiere, le folle di personalità minori, il pullulare di piccoli astri definitivamente tramontati, il proliferare di composizioni di maniera, tutto quel mondo insomma le cui vestigia oggi giacciono magari nella polvere dei solai, perché non ancora degne di figurare negli scaffali delle biblioteche ma che contribuirono a modo loro a creare una cultura musicale.

Per questo l'opera del compositore non va isolata dal contesto socio-culturale del suo tempo, che nel caso specifico riteniamo affondasse le proprie radici in un passato piuttosto lontano; per questo sarà opportuno spendere qualche pagina per delineare almeno a grandi linee l'ambientazione storica da cui Margola come musicista emerse ed operò. Sarà

<sup>1</sup> Da queste premesse dipendono poi le diverse prospettive che condizionano la generale impostazione di un lavoro di carattere monografico, e da esse è possibile comprendere le più generali premesse culturali dalle quali muove l'autore dello studio. Non è un caso quindi che, ad esempio, Piero Buscaroli dedichi le prime pagine della sua monografia bachiana proprio alla questione qui accennata, ed apra anzi il saggio citando l'aforisma di Nietzsche: "L'istinto creatore dell'anima si rivela nel vantaggio che sappiamo trarre dalla Storia. Vi è *solo biografia*. Ciascun uomo deve riconoscere l'intero suo compito. Tutte le sciatterie rozze e approssimative del *là* e dell'*allora* debbono sparire, e al loro posto impiantarsi il *qui*, e l'*ora*" (cfr. BUSCAROLI, Piero. *Bach*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 3-15; il frammento è tratto da NIETZSCHE, Friedrich. 'Frammenti postumi', in: *Opere*, V, tomo II, Milano, 1965, p. 461). Su posizioni del tutto differenti fu invece ad esempio Hermann Abert, che nella sua biografia mozartiana giunse a scrivere: "Certo, anche le circostanze esterne possono esercitare il loro influsso, che però non deve essere sopravvalutato o addirittura considerato come determinante, giacché ogni artista accetta solo ciò di cui porta dentro di sé il germe e finisce, più o meno in breve, per escludere ogni elemento estraneo alla sua natura" (ABERT, Hermann. *W. A. Mozart. Erster Teil 1756-1782*, Leipzig, Musikverlag, 1955, trad. italiana *Mozart. La giovinezza 1756-1782*, Milano, Il Saggiatore, 1984, p. 97). Un'attenta indagine relativa ai reciproci rapporti tra arte e vita si impone sempre come necessaria quando si ha a che fare con l'emergere di una genialità assolutamente straordinaria: il caso ad esempio di Mozart è tipico, e non mancano i saggi interamente impostati su questo problema (cfr., uno per tutti, HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977; trad. italiana, Milano, Rizzoli, 1982, in particolare pp. 65 e sgg.). Poiché ci parrebbe per lo meno azzardato attribuire a Franco Margola l'impegnativo attributo di 'genio', non ci sembra il caso in questo studio di tentare un approfondimento dell'argomento.

<sup>2</sup> Egli stesso ammetteva schiettamente in un'intervista: "Lì sono nato e basta", dimostrando di non sentire un particolare legame con il borgo natio (DE CARLI, *Intervista*, p. 3). La comunità di Orzinuovi non ha però mai dimenticato il musicista, e gli ha anzi manifestato il proprio riconoscimento organizzando diverse manifestazioni in suo onore e recentemente anche dedicandogli il nome di una via.

<sup>3</sup> "I primi anni del Nostro furono come quelli d'ogni misero mortale. Non si raccontino più prodigi, vadano mende da sciocchezze, una buona volta, le biografie..." (GATTA, *Margola*, p. 38). Lo stesso Margola confermò più tardi d'aver avviato la propria esistenza sotto il segno della più assoluta normalità: "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..." (MARGOLA, Franco. 'Franco Margola il compositore', in: *Arcobaleno*, Cagliari, 16 maggio 1948).

opportuno chiarire chi furono i suoi maestri, di quale eredità culturale si facevano portatori.

Su questi temi le poche note biografiche esistenti relative al compositore bresciano non si sono soffermate, probabilmente perché ritenuti scontati. Al lungo periodo di studi con Romanini e Capitanio presso l'Istituto 'Venturi' di Brescia vengono fatti soltanto brevi accenni, come per semplice dovere di cronaca, mentre si attribuisce grande importanza all'incontro con Alfredo Casella, che in realtà avvenne quando la formazione del musicista era ormai pressoché quasi completa. Non ci sembra, in altre parole, giustificato distinguere così nettamente il compositore dal musicista, e il fatto che Margola avesse studiato composizione a Parma, che in quella città avesse vissuto le prime esperienze di compositore, non ci deve esentare dal dover considerare con attenzione anche l'ambiente bresciano che lo formò come musicista e che soprattutto gli diede, a nostro parere, quella consapevolezza di essere erede di una tradizione culturale che era suo compito mantenere viva. Del resto non è marginale il fatto che Margola si considerasse bresciano a tutti gli effetti, nonostante la sua attività di musicista si sia svolta per lo più lontano dalla propria città, e nonostante anche le origini venete della sua famiglia.

Nato come si è detto ad Orzinuovi<sup>4</sup> il 30 ottobre 1908, Francesco Maria Margola era figlio secondogenito<sup>5</sup> di Alfredo Margola, un cancelliere di pretura di origini padovane, e di Caterina Guerrini<sup>6</sup>, una donna intelligente e aperta proveniente da una famiglia del luogo. La sua non era una famiglia di musicisti: secondo quanto affermò egli stesso in una intervista a Renzo Baldo, il padre si rivelò anzi sempre scarsamente entusiasta delle scelte del figlio, se non addirittura ad esse ostile<sup>7</sup>. L'inclinazione artistica veniva semmai dalla madre, alla quale il compositore restò sempre affezionato, ma che non aveva mai studiato musica<sup>8</sup>.

Non sappiamo quale sia stato lo stimolo concreto che accese in lui il desiderio di studiare musica<sup>9</sup>, ma ciò è irrilevante. Più importante è notare che i genitori del piccolo Franco, forse consigliati dall'organista locale Giovanni Brunelli<sup>10</sup> o da suo figlio Vittorio<sup>11</sup>, evitarono saggiamente di affidare il figlio a uno dei tanti dilettanti che sicuramente imperversavano anche nella piccola e provinciale Orzinuovi, e decisero di iscriverlo subito come allievo presso l'Istituto musicale 'Venturi' di Brescia, dove avrebbe ricevuto certamente un più sicuro insegnamento.

Fu dunque a Brescia che iniziò la formazione del musicista: da qui deve quindi partire la nostra indagine.

A quel tempo l'Istituto 'Venturi'<sup>12</sup> non era ancora un vero e proprio Conservatorio statale - lo diverrà soltanto nel

<sup>4</sup> "Franco Margola è orceano, non solo perché nasce ad Orzinuovi [...] da madre orceanissima e perché qui passa le vacanze presso i nonni materni, ma anche perché appartiene alla categoria dei pochi nativi dal carattere forte, estremamente autonomi creativi ed inquieti...". (TOLASI, *Margola*, p. 347). A queste affermazioni fa eco il Brunelli: "Paese di pianura, dai campi fecondi, dalla gente rude e lavoratrice, dai paesaggi in cui si intreccia, ai giuochi di luci ed ombre della natura, la possanza dell'opera umana, Orzinuovi contribuì non poco a plasmare l'anima del fanciullo, bramoso di libertà, di aria pura, di corse all'aperto, di vedere ed agire tra contadini semplici e pazienti ed artigiani geniali e laboriosi..." (BRUNELLI, *Margola*, p. 349). A noi, in questa sede, conviene accettare con una certa riserva simili affermazioni e commenti, espressi da biografi locali non immuni da sentimenti di comprensibile orgoglio di sapore piuttosto campanilistico (anche Brunelli, come Tolasi, era di Orzinuovi). Che siffatti attributi possano ritenersi espressione peculiare di un carattere tipicamente bresciano e campagnolo, potrebbe anche essere accettato: ma la 'brescianità' di Margola era più generica che legata ad Orzinuovi in particolare. Possiamo comunque concordare con Brunelli quando, subito dopo il passo citato, afferma che nell'arte di Margola sono "visibili impronte della sanità fisica e psichica della famiglia e della campagna" (*ibid.*).

<sup>5</sup> Il fratello maggiore, Giovanni, era di tre anni più vecchio di Franco. Divenuto ingegnere, si trasferì poi a Milano.

<sup>6</sup> Nei documenti, per la verità, il nome figura generalmente come 'Catterina', mentre il cognome indifferentemente come 'Guerini' o 'Guerrini'. Brunelli la definisce "una donna tutta sorriso; per natura ed educazione, d'una fine sensibilità, congiunta ad un roseo ottimismo, che ha trasmesso anche al secondogenito" (*ibid.*). Morì nel 1956.

<sup>7</sup> "Le dirò che mio padre usava ripetere (parlava un dialetto veneto): 'mi no voio sonador in casa'. Ma poi si rassegnò e mi lasciò percorrere la mia strada, anche se sempre con una cert'aria di sopportazione o di indifferenza. Mi ricordo che quando tornai da Parma felice e trionfante per aver preso dieci nella prova di 'fuga', un voto che mandò in visibilio i miei maestri, mio padre ostentò la più assoluta indifferenza. Era fatto così, ma gli sono grato di non avermi mai messo bastoni tra le ruote e di avermi lasciato dare sfogo alla mia passione per la musica" (BALDO, *Intervista*, p. 6).

<sup>8</sup> "Ricordo che quando una volta dovevo mandare una mia composizione a un concorso, lei la sentì e mi disse: secondo me ci manca una ripresa dell'allegro iniziale. Segnai quella ripresa, inviai il brano e vinsi il primo premio. Era una donna molto musicale, anche se non aveva mai studiato musica" (DE CARLI, *Intervista*, p. 3). Il sentimento di profondo affetto per la madre rimase invariato per tutta la vita del musicista: ancora negli ultimi anni della sua vita, di tutti gli oggetti-ricordo conservati sul pianoforte quello a cui era più affezionato era il quadretto con l'immagine proprio della madre.

<sup>9</sup> Alfredo Gatta testimonia che questa inclinazione per la musica fu davvero fortemente sentita, e che "il Margola studiava con tanta passione e tanta intensità il violino che, in casa, per castigarlo di qualche marachella i genitori provvedevano a minacciare di togliergli dalle mani l'istrumento. Ed io vi posso assicurare sulla parola del più sincero e gentile dei testimoni, la buona e aristocratica signora Caterina Margola Guerini, madre del Nostro, che mai pianto sconsolato di ragazzo fu udito per protesta alla punizione" (GATTA, *Margola*, p. 38).

<sup>10</sup> Buon musicista, Giovanni Brunelli (Orzinuovi, 1861 - ivi, 1947) si era diplomato in organo e banda al *Conservatorio di Milano*. Dopo alcuni anni passati come organista a Soncino, in provincia di Cremona, aveva vinto nel 1889 il concorso indetto a Orzinuovi per un posto di organista e maestro della banda comunale (incarico quest'ultimo che però aveva lasciato nel 1910) e si era da allora distinto per l'impegno e la serietà con cui svolgeva la propria attività. Non è escluso che proprio a lui, principale autorità musicale del paese, si siano rivolti i genitori del piccolo Franco per avere un consiglio. (Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 63).

<sup>11</sup> Vittorio Brunelli era nato ad Orzinuovi nel 1891 ed era stato avviato dal padre allo studio del pianoforte: divenuto insegnante di scuola elementare, nel 1908 si era trasferito in città, e da quel momento aveva frequentato gli ambienti musicali più quotati, divenendo presto critico musicale dei quotidiani cittadini (*La Sentinella*, *Il Popolo*, *il Giornale di Brescia*) e quindi uno dei personaggi più in vista di quello stesso mondo musicale. Non sarebbe fuori luogo dunque ritenere che egli abbia avuto un certo peso, direttamente o indirettamente, nella decisione di permettere al ragazzino l'approccio agli studi musicali abbandonando il paese fin da subito. (Su Vittorio Brunelli, cfr. *ivi*, pp. 63-64; inoltre BRUNELLI, Vittorio. 'La musica in Brescia dal 1900 ai nostri giorni', in: *Il Bruttanome*, II/3, Brescia, autunno 1963, pp. 345-346).

<sup>12</sup> Sulla storia dell'Istituto musicale 'Venturi', oggi Conservatorio statale intitolato al più illustre Luca Marenzio, cfr. ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER,

1971<sup>13</sup> - e l'ambiente che il ragazzino iniziò a frequentare era, agli occhi di un osservatore attuale, abbastanza ristretto. La scuola comprendeva allora solo una dozzina di classi, tenute da un numero ancora inferiore di docenti<sup>14</sup>. Ciò non significa però che si trattasse di un ambiente dominato soltanto da uno stagnante provincialismo: non solo l'istituto vantava un passato del tutto rispettabile, ma la presenza di personalità di levatura indiscutibilmente superiore, quali Romano Romanini, direttore dell'istituto stesso, Isidoro Capitanio o Paolo Chimeri, era garanzia di un livello qualitativo sicuramente elevato. I primi due nominati furono insegnanti di Margola, e dal momento che un maestro di musica che segue per anni un allievo non trasmette soltanto delle nozioni tecniche, ma 'educa' nel senso più profondo del termine, cioè infonde una cultura e una mentalità, comunica un modo di essere e di pensare, non sarà fuori luogo tentare di delinearne, almeno a grandi linee, le figure.

Abbandonando dunque per un momento Franco Margola, dovremo gettare un breve sguardo retrospettivo non solo sulla personalità dei suoi maestri, ma più in generale sulle circostanze in cui essi hanno operato, gli ambienti in cui si sono formati, e soprattutto il patrimonio culturale di cui si sono fatti portatori. A questo scopo si renderanno quindi necessarie almeno rapide panoramiche su situazioni di una cultura musicale ottocentesca apparentemente lontana, ma che in realtà costituisce il terreno dove affondano le radici dell'argomento che qui si intende sviluppare.

### Romano Romanini

Romano Romanini<sup>15</sup> aveva ormai più di cinquant'anni quando iniziò a dare le prime lezioni al ragazzino. Era nato a Parma nel 1864, e là era stato ammesso alla *Regia Scuola di musica* dapprima come allievo esterno di violino, poi dal marzo 1876 come alunno interno al *Convitto del Carmine*; si trattava di un notevole inizio, dal momento che nel convitto erano ammessi soltanto gli alunni provenienti da famiglie indigenti - ma questo non era il caso di Romano - o che avessero dato prova di particolari qualità musicali. Gli allievi interni infatti godevano di una borsa di studio per cui al loro mantenimento provvedeva lo Stato: essendo per questo sempre molte le domande di ammissione, e i posti disponibili pochissimi, la selezione era molto rigida<sup>16</sup>. Una volta ammessi, il trattamento era ancor più rigido, e, più che quella di una scuola, l'atmosfera sembrava essere quella di una caserma<sup>17</sup> o, peggio, di un carcere. Le lezioni duravano otto ore al giorno, per sei giorni alla settimana, e il tenore di vita metteva veramente a dura prova la tempra dei ragazzi: cibo scadente, ambienti sporchi e malsani, igiene inesistente, disciplina ferrea. In compenso, la preparazione musicale era impartita a livelli decisamente elevati, e la serietà della scuola era famosa e indiscussa<sup>18</sup>. Qui Romano si era dedicato, oltre a quelli strettamente relativi allo strumento, anche agli studi di armonia e contrappunto, i cui corsi erano tenuti dal direttore stesso dell'istituto, quel Giusto Severo Pertinace Dacci<sup>19</sup> il cui nome bene esprimeva il carattere, e che ancora oggi è ben

---

Venturi.

<sup>13</sup> Ma già nel 1963 venne parificato.

<sup>14</sup> Alcuni insegnanti tenevano infatti più di un corso. In particolare, negli anni compresi tra il 1918 e il 1928 il corpo docente era così composto: Romano Romanini (cattedra di violino e viola), Gino Francesconi (trasferitosi nel 1925 al Conservatorio di Parma e sostituito da Fernanda Buranello, cattedra di violoncello), Carlo Fontana (contrabbasso), Ettore Negri (strumenti di legno), Gentile Vasini (strumenti d'ottone), Vincenzo Capitanio (canto corale), Guglielmo Forbek (dal 1921 sostituito dal Vasini, teoria e divisione musicale), Isidoro Capitanio (solfeggio cantato, pianoforte complementare, elementi d'armonia), Paolo Chimeri (pianoforte principale). Cfr. ZANETTI, Roberto. 'Gli insegnanti e le discipline', in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, Venturi, pp. 117-118.

<sup>15</sup> Su Romano Romanini vedi FERTONANI, *Romanini*; inoltre LONATI, Vincenzo. 'Romano Romanini', in: *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1934*, CXXXIII, pp. 423-426, Brescia, Apollonio, 1935; BRUNELLI, Vittorio, 'Romano Romanini', in: *Brescia - Rivista mensile illustrata*, VII/11, Novembre 1934, p. 46-47; BIGNAMI, Giovanni. Voce *Romanini, Romano*, in: BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 274-275; SCHMIDL, *Dizionario*, II, p. 390.

<sup>16</sup> Basti pensare che quando otto mesi più tardi, cioè nel novembre 1876, Arturo Toscanini tentò per la prima volta l'esame di ammissione alla Scuola, gli aspiranti erano diciotto, contro i tre posti disponibili per allievi esterni, e uno solo per l'internato. Il piccolo Arturo si classificò secondo, ottenendo quindi l'ammissione al Conservatorio ma non la borsa di studio. In quell'anno scolastico 1876-77 gli allievi interni al *Convitto del Carmine* erano ventitré. (Cfr. SACHS, Harvey. *Toscanini*, London, 1978, trad. italiana Torino, EDT/Musica, 1981, pp. 21-23).

<sup>17</sup> Gli alunni portavano una divisa simile a quella dei cadetti dell'esercito. La biografia di Fertonani su Romanini riporta due fotografie del giovane violinista appunto con questa divisa (FERTONANI, *Romanini*, pp. 12-13).

<sup>18</sup> Notizie sulla *Reale Scuola di Musica* di Parma si trovano in DACCI, Giusto. *Cenni storici e statistici intorno alla Reale Scuola di Musica in Parma dal giorno 2 maggio 1818 (epoca della sua origine) a tutto l'anno scolastico 1886-87*, Parma, Luigi Battei, 1888; FURLOTTI, Arnaldo. *Il Reale Conservatorio di musica 'A. Boito' di Parma*, Firenze, 1942; GAMBARA, L.. *Il Conservatorio di musica 'A. Boito' di Parma*, Parma, 1958; ALCARI, Cesare. *Parma nella Musica*, Parma, Fresching, 1931.

<sup>19</sup> Giusto Severo Pertinace Dacci (Parma, 1840 - ivi, 1915) fu, oltre che inflessibile didatta, anche pianista e compositore. Entrato al *Convitto del Carmine* nel 1851, ne uscì nel 1860, divenendo due anni dopo maestro di pianoforte. Nel 1864 passò maestro di elementi e di lettura, e dal 1865 fu anche insegnante gratuito di pianoforte per le alunne. Nel 1875 fu nominato direttore e docente di armonia, contrappunto e composizione. Abbandonata la carica di direttore nel 1888, rimase insegnante fino al 1899. Lasciò in testamento il suo patrimonio di £ 100.000 al *Conservatorio di Parma* perché fossero istituite ogni anno delle borse di studio di £ 400 ognuna per giovani studenti meritevoli. Scrisse e pubblicò molte opere, soprattutto per canto e piano, ma anche per pianoforte solo e per orchestra: musica per lo più improntata a quel descrittivismo di origine lisztiana che tanto era di moda nella seconda metà dell'800, e che, in verità, spesso era espressione di gusto musicale molto scadente. Sergio Martinotti impietosamente ha definito Dacci "uno degli esempi più significativi dei pessimi risultati di questa direzione descrittivistica", che si affida, ad esempio in una sua *Sinfonia in la* intitolata *La Ridda*, che pure conseguì la menzione onorevole al *Concorso 'Basevi'* di Firenze, "a soluzioni estemporanee, sclerotiche e negative" (MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 374). Sebbene autore di cattiva musica e di carattere decisamente pedante, Dacci era però un didatta rinomato in tutta Italia, soprattutto in quanto autore di apprezzate opere didattiche (*Il Musicista perfetto. Trattato teorico pratico per lettura e divisione musicale*, Milano, Ricordi, 8 edizioni; *Elementi musicali* [estratti dall'opera precedente], *Trattato teorico pratico d'armonia*, ecc.); pubblicò anche dei *Cenni storici e statistici intorno alla R. Scuola di Musica in Parma dal giorno 2 maggio 1818 (epoca della sua origine) a tutto*

conosciuto per il suo *Metodo per lo studio della Teoria Musicale e del Solfeggio*<sup>20</sup>.

Nel 1877 aveva conosciuto Arturo Toscanini, che allora aveva solo dieci anni<sup>21</sup> e da quel momento il legame tra i due musicisti si era mantenuto sempre di sincera amicizia<sup>22</sup>; tale sarebbe poi rimasto fino alla morte del violinista, avvenuta cinquantasette anni dopo il loro primo incontro<sup>23</sup>.

Il 30 giugno 1882 Romanini si era brillantemente diplomato in violino, a pieni voti con lode, e certamente i lunghi anni di frequenza in una scuola tanto rigida ed esigente dovevano aver contribuito non poco alla formazione del suo carattere angoloso e burbero<sup>24</sup>, così come alla formazione della sua cultura musicale: come vedremo, ambedue gli aspetti dovettero incidere sull'insegnamento impartito a Franco Margola.

Dopo il diploma, il giovane violinista aveva poi subito avuto modo di farsi conoscere per quello che veramente valeva: basti dire che era stato per diversi anni primo violino della rinomata orchestra istituita a Parma dal conte Stefano Sanvitale, e che ciò non gli aveva impedito di partecipare nello stesso tempo ad altri complessi. Scelto dallo stesso Verdi, aveva suonato ad esempio nell'orchestra che sotto la direzione di Franco Faccio aveva eseguito la prima londinese dell'*Otello* nel 1889<sup>25</sup>. Questa intensa attività gli aveva suscitato gli elogi di insigni maestri quali Giovanni Bottesini<sup>26</sup>, il sopracitato Faccio<sup>27</sup>, Arrigo Boito<sup>28</sup>, Luigi Mancinelli<sup>29</sup>, ed altri.

---

*l'anno scolastico 1886-87*, Parma, Luigi Battei, 1888. (Cfr. SCHMIDL, *Dizionario*, I, p. 398).

<sup>20</sup> Ed. Ricordi. È tuttora in uso presso i Conservatori di musica. Esso venne adottato come testo anche a Brescia fin da quando vennero istituiti i primi corsi di solfeggio (cfr. p. **Errore. Il segnalibro non è definito.**).

<sup>21</sup> Toscanini si era iscritto al *Conservatorio* nell'anno scolastico 1876-77, ma era stato ammesso soltanto come alunno esterno; solo nel febbraio del 1878 riuscì ad entrare nel Convitto in cui si trovava anche Romanini. Com'è noto il suo strumento principale fu il violoncello (che gli fu assegnato contrariamente alle sue preferenze che andavano verso il pianoforte), ma anch'egli, come Romanini, oltre a seguire per il primo biennio i corsi di solfeggio e teoria musicale, pianoforte, canto corale, storia della musica e altre materie non musicali, studiò con Giusto Dacci armonia e composizione (cfr. SACHS, Harvey. *Op.cit.*, pp. 20-21).

<sup>22</sup> Che durante gli anni di studio i due musicisti avessero occasione di suonare assieme non c'è bisogno di provarlo. Oltre a tutto gli allievi che avessero raggiunto un livello tecnico soddisfacente erano tenuti a suonare nell'orchestra del *Teatro Regio*, il cui settore degli archi, sia detto per inciso, era stato definito da Verdi il migliore d'Italia (l'orchestra costituiva indubbiamente una delle migliori compagini italiane, tanto è vero che venne scelta insieme a quelle di Milano, Bologna, Roma e Torino, per le manifestazioni in occasione dell'*Esposizione Generale Italiana* di Torino nel giugno 1884). Ma Toscanini si esibì come violoncellista assieme a Romanini anche più tardi, quando ormai le rispettive carriere avevano preso strade diverse. Sappiamo infatti che il giovane direttore d'orchestra una volta che si trovava a Savigliano, forse invitato dallo stesso amico violinista che allora svolgeva la propria attività, sostituì per un concerto in casa del conte Maurizio Villa il violoncellista Ferruccio Pezzani improvvisamente ammalato, eseguendo insieme a Romanini, primo violino del *Quartetto di Savigliano*, un *Quartetto* di Mendelssohn, la *Preghiera* per quintetto d'archi di Dancla e il *Trio* di Raff (*Il Saviglianese*, 13 giugno 1890: la notizia è riportata da FERTONANI, *Romanini*, p. 19; cfr. anche la nota 37). Fu forse questa l'ultima esibizione pubblica di Toscanini in veste di strumentista - e non quella del concerto tenuto a Voghera il 24 novembre 1889, come riferisce Harvey Sachs (cfr. SACHS, Harvey. *Op.cit.*, p. 45).

Romanini rivide poi l'amico direttore d'orchestra più volte anche negli anni seguenti. Ciò si verificò a Brescia nel 1894, quando questi nell'agosto-settembre venne per dirigere per la Stagione di Fiera al *Teatro Grande* la *Manon* di Massenet, *I puritani* di Bellini e *La Traviata* di Verdi; nel 1896, quando Toscanini vi portò *La Bohème* di Puccini, riscotendo quell'entusiastico successo che la prima rappresentazione torinese di pochi mesi prima non aveva ottenuto; nel 1900, quando il 7 maggio l'ormai famoso direttore diresse, sempre al *Teatro Grande* ma questa volta per la *Società dei Concerti*, un concerto sinfonico con l'*Orchestra della Scala* di Milano, formata da 120 strumentisti (in questa occasione Toscanini, che ottenne un altro strepitoso successo, espresse il proprio affetto e ammirazione per Romanini regalandogli una medaglia che il Comune di Parma gli aveva fatto coniare in segno di omaggio proprio pochi giorni prima, e che il violinista conservò con cura fino alla morte); il 28 giugno 1919, quando Toscanini tornò a dirigere per la stessa *Società dei Concerti* eseguendo un programma comprendente Beethoven, Wagner e le *Fontane di Roma* di Ottorino Respighi; e ancora il 16 novembre 1920 quando la *Società* bresciana invitò nuovamente il grande direttore per un altro concerto sinfonico con l'*Orchestra Italiana* 'A. Toscanini'; ed infine nel 1921, quando Toscanini tornò per due concerti diretti in data 11 e 12 giugno, al primo dei quali assistette anche Gabriele D'Annunzio. (Sui rapporti tra Romanini e Toscanini, cfr. FERTONANI, *Romanini*, pp. 26-35; inoltre cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 177, 192 e 195; FRANINI, Piera Anna. 'Presenze toscaniniane a Brescia fra il 1889 e il 1921', in: *Civiltà Bresciana*, II/2, aprile 1993, pp. 35-36).

<sup>23</sup> Arturo Toscanini non dimenticò di presentare il suo estremo saluto all'amico, come risulta dai sentiti ringraziamenti della famiglia (cfr. FERTONANI, *Romanini*, p. 44).

<sup>24</sup> Così come di quello di Toscanini, i cui modi bruschi sono passati alla storia e poi quasi alla leggenda. Evidentemente i due musicisti ebbero modo di mantenere per sempre invariato il rapporto di reciproca amicizia proprio grazie a quella comune educazione non solo musicale ma anche umana che era stata loro imposta durante tutti gli anni passati insieme nel *Convitto del Carmine* di Parma.

<sup>25</sup> Cfr. ZANETTI, Roberto. 'I direttori', in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, pp. 98-99.

<sup>26</sup> Giovanni Bottesini (Crema, 1821 - Parma, 1889) su proposta di Giuseppe Verdi fu poi nominato il 20 gennaio 1889 direttore del *Conservatorio di Parma*: ma morì sei mesi dopo, il 7 luglio dello stesso anno. Rappresentò sicuramente uno dei personaggi più significativi dell'Ottocento strumentale italiano, e la sua fama, che gli aveva procurato l'impegnativo soprannome di 'Paganini (o anche Napoleone) del contrabbasso', l'aveva accompagnato in ogni parte del mondo. Fu forse musicista troppo disposto ad asservire i facili gusti di folle in cerca di appariscenti effetti virtuosistici un po' fini a se stessi; e la sua immagine, come direttore e compositore va forse in qualche modo ridimensionata: ma certo la sua intensa attività concertistica svolta anche oltralpe lo scagionò dal pericolo di quel provincialismo di cui sarà tacciata la musica italiana (cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 314-317; CONATI, Marcello. Voce *Bottesini, Giovanni*, in: *DEUMM*, *Le Biografie*, I, pp. 635-636).

<sup>27</sup> Franco Faccio (Verona, 1840 - Monza, 1891) fu anch'egli, proprio come Bottesini, nominato direttore del *Conservatorio di Parma* su proposta di Verdi, ma subito dopo dovette abbandonare l'incarico a causa dell'infermità mentale che, com'è noto, lo portò a una morte prematura. Fu uno dei personaggi di maggiore rilevanza per la musica italiana del secondo Ottocento (*Le Figaro* lo definì il primo direttore italiano), non solo perché il suo nome è strettamente legato a molti dei più importanti eventi musicali di quegli anni (opere quali *La Gioconda* di Ponchielli, *Don Carlo* o *Otello* di Verdi ebbero la prima rappresentazione assoluta sotto la sua direzione: e una descrizione della sua attività sarebbe qui lunga e fuori luogo), ma anche grazie ai suoi sforzi intesi a creare un vivace scambio culturale tra l'ambiente italiano e i paesi d'oltralpe; basti pensare all'importanza che la sua parte ebbe nella diffusione delle opere di Wagner, di Beethoven e di altri grandi autori stranieri in Italia; ma, più ancora, all'impegno profuso nel far conoscere le nuove composizioni orchestrali di italiani in patria e all'estero (cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 28 e *passim*; SCHMIDL, *Dizionario*, I, p. 512; TRUDU, Antonio. Voce *Faccio*, in: *DEUMM*, *Le Biografie*, II, pp. 687-688).

<sup>28</sup> Arrigo Boito (Padova, 1842 - Milano, 1918) sostituì Franco Faccio nella direzione del *Conservatorio di Parma*, quando la malattia di questi gli impedì di svolgere il proprio mandato. Non è necessario in questa sede, crediamo, sottolineare l'importanza della sua figura nel mondo musicale - e

È opportuno sottolineare l'importanza di questi nomi, non tanto per qualificare le doti di Romanini come esecutore, ma soprattutto per offrire un'idea dell'ambiente culturale in cui egli si era trovato ad operare: ambiente tutt'altro che chiuso e provinciale, se solo si pone mente locale al ruolo che queste figure ebbero nella promozione di una circolazione vitale di composizioni italiane e straniere.

I frutti di una profonda assimilazione di questo mondo musicale, che si presentava come forza culturale consapevolmente 'trainante', Romanini li aveva resi manifesti soprattutto durante la sua attività svolta negli anni tra il 1884 e il 1890 a Savigliano, in provincia di Cuneo. Era questa una cittadina emblematica, per certi aspetti, di una situazione che il Nord Italia iniziava a vedere, almeno nei centri maggiori, relativamente diffusa. Sulla scia delle più grandi città, infatti, anche Savigliano aveva conosciuto la costituzione di uno di quei sodalizi privati promotori di musica cameristica, i quali, proprio grazie alla loro "modestia d'intenti, aliena dall'esibizionismo di programmi orgogliosi quanto precari", assicuravano "la stabilità e la coerenza di un reale acquisto di cultura"<sup>30</sup>.

Si trattava, come abbiamo detto, di un fenomeno abbastanza generalizzato, che si manifestava esplicitamente nella organizzazione delle cosiddette *Società dei Concerti*, *Società del Quartetto*, *Accademie Filarmoniche*, ecc., alcune delle quali crearono poi una duratura tradizione sopravvissuta fino ad oggi. E si trattava altresì di un fenomeno poco vistoso, quasi 'segreto', perché cresciuto in ambienti privati, a volte addirittura segregato in salotti patrizi, comunque poco notato da osservatori disattenti, distratti da quel fervore risorgimentale che "corrispondeva solo a passioni teatrali, anche burrascose per i plausibili incentivi patriottici, anche scadenti per l'andazzo di certi privilegi convenzionati tra divi canori ed impresari avveduti che talvolta finivano di coinvolgere buoni artisti"<sup>31</sup>; ma, al tempo stesso, rappresentava un importante punto di incontro per le menti più impegnate, una sorta di argine contro quella dilagante apatia culturale che la popolarità del melodramma aveva un po' alla volta procurato in tutta la nazione. Ed è proprio nell'animazione di queste società o gruppi cameristici, che erano confluite gradualmente quelle energie precedentemente orientate verso la proliferazione di virtuosi itineranti: così i Liszt<sup>32</sup>, i Thalberg<sup>33</sup>, i Bazzini<sup>34</sup>, per non citare che solo i casi più famosi, abbandonato il concertismo militante, avevano finito col dedicarsi ad attività meno in vista, più 'appartate' e meno istrioniche, sicuramente meno intese ad accontentare i gusti di folle esaltate e più proiettate invece sul fronte di una cultura 'impegnata'<sup>35</sup>.

Per tornare a Savigliano, cioè ancora a Romano Romanini, qui un progetto per l'esecuzione e la diffusione di musica cameristica era stato realizzato grazie al mecenatismo di un aristocratico locale, il conte Maurizio Villa: nell'auditorium fatto da lui appositamente costruire nel parco del proprio palazzo<sup>36</sup>, egli aveva iniziato ad organizzare dal 1883 serate musicali che vedevano la partecipazione di esecutori altamente qualificati, tra cui, appunto, il nostro Romanini, al quale era stato anche affidato l'incarico di costituire un quartetto d'archi stabile<sup>37</sup>. L'impegno preso era notevole, perché

---

non solo musicale - del tardo Ottocento.

<sup>29</sup> Luigi Mancinelli (Orvieto, 1848 - Roma, 1921), oltre che compositore, fu uno dei maggiori direttori d'orchestra italiani prima di Toscanini (e curiosamente la sua carriera iniziò del tutto analogamente a quella di questi: anch'egli violoncellista, debuttò infatti sostituendo nella direzione di *Aida* un direttore questa volta non incapace ma ubriaco). Definito da Wagner "il Garibaldi dell'orchestra", ebbe come Franco Faccio un ruolo determinante nella vita musicale italiana, arricchendola con le proprie esperienze maturate anche all'estero, dove svolse una parte non indifferente della propria attività. Fu nel 1879 tra i fondatori della *Società del Quartetto* di Bologna, di cui rimase direttore musicale fino al 1886, anno in cui si trasferì in Inghilterra. Qui dal 1888 al 1905 fu primo direttore del *Covent Garden*, incarico che ripartì con altri altrettanto prestigiosi: dal 1887 al 1893 fu primo direttore dell'opera di Madrid, e dal 1891 direttore della locale *Sociedad de Conciertos*; nel 1893 venne poi nominato primo direttore del *Metropolitan* di New York, posto che mantenne fino ai primi anni del secolo nuovo; il primo ventennio del quale lo vide numerose volte a Lisbona, in Sud America e ancora in Spagna. Figura carismatica al pari di Toscanini, fu un convinto promotore della musica tedesca, da quella sinfonica (memorabile fu una sua esecuzione della *Nona Sinfonia* di Beethoven a Bologna nel 1884) a quella teatrale (Wagner, ovviamente, in testa; e non si dovrà dimenticare il giudizio incredibilmente positivo - "Non avrei mai pensato che un italiano potesse dominare con tanta padronanza una partitura così profondamente tedesca" - dato da Weingartner a una sua esecuzione dei *Meistersinger*). Cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 28 e *passim*; SCHMIDL, *Dizionario*, II, pp. 20-21; CONATI, Marcello. Voce *Mancinelli*, in: *DEUMM*, Le Biografie, IV, p. 604).

<sup>30</sup> MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 420.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Liszt nel 1861 si stabilì a Roma, imprimendo un dinamismo decisivo all'ambiente locale, e creando le premesse per un radicale rinnovamento della vita musicale romana.

<sup>33</sup> Thalberg si congedò dal pubblico nel 1864, quando si ritirò nella sua stupenda villa di Posillipo per dedicarsi all'insegnamento e soprattutto alla conduzione dei suoi vigneti. Se è vero che egli ebbe minore incidenza di Liszt nell'organizzazione della vita musicale locale, a causa del suo carattere meno attivo e impegnato, è tuttavia altrettanto vero che egli creò una feconda scuola pianistica che attraverso dapprima Beniamino Cesi (1845-1907), poi Giuseppe Martucci (1856-1909), Florestano Rossomandi (1857-1933), Alessandro Longo (1864-1945) e numerosi altri, si è tramandata di generazione in generazione fino ad oggi: stelle del migliore pianismo italiano attuale, quali Michele Campanella, Laura De Fusco, Maria Tipo o il giovane Andrea Lucchesini, provengono, attraverso l'insegnamento di Vincenzo Vitale (1908-1984), allievo di Sigismondo Cesi (1869-1936, figlio di Beniamino), proprio da questa scuola (cfr. RATTALINO, Piero. *Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi pianisti*, Firenze, Ricordi/Giunti, 1983, pp. 435-442).

<sup>34</sup> Cfr. nota 51.

<sup>35</sup> Come giustamente sottolinea Sergio Martinotti, simili esperienze rappresentarono anche un utile banco di prova per quelle ulteriori attività di maggior portata che costituirono poi la base della vita musicale concertistica del nuovo secolo: si può anzi dire che "la costituzione futura di orchestre sinfoniche e l'immissione pubblica di folti programmi concertistici presuppongono solo la proiezione collettiva di un'esperienza culturale già accertata in piccole società di concerti, presso un pubblico più ridotto ma non per questo limitato a caste chiuse" (MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 420).

<sup>36</sup> Cfr. OLMO, Antonino. *Il civico Teatro Milanollo di Savigliano*, Savigliano, L'Artistica, 1972, pp. 113 e segg. Le notizie sono riportate anche in FERTONANI, *Romanini*, p. 16.

<sup>37</sup> La formazione era costituita da Romano Romanini come primo violino; Giuseppe Fruttero, secondo violino; Angelo Capitolo, viola; Guido Rocchi, violoncello. Quest'ultimo venne poi rimpiazzato da quel Ferruccio Pezzani che, come abbiamo già visto (cfr. nota 22), fu in un'occasione sostituito da Arturo Toscanini, di passaggio a Savigliano. Anche Pezzani si era formato al *Conservatorio di Parma*, e quindi era amico dei due musicisti suoi

l'entusiasmo del conte Villa non si accontentava di poco: basti pensare che nella sola stagione del 1884 erano state organizzate ben diciassette serate, e undici nel 1885, e che il violinista si era esibito in ognuna di esse, eseguendo un totale di 14 'a solo' e 179 brani di musica d'assieme<sup>38</sup>. In repertorio figuravano numerose trascrizioni di musica operistica, ma anche più 'classici' brani di musica da camera pura: quartetti, trii, quintetti, sonate d'assieme di autori quali Mozart, Haydn, Beethoven, Vieuxtemps, Pleyel, Boccherini, Mendelssohn, ed altri. Si trattava nel complesso di composizioni conosciute ed apprezzate da una ristretta cerchia di pubblico, fondamentalmente estranee a quel gusto melodrammatico allora imperversante anche nella musica strumentale più alla moda.

Per Romanini, insomma, quello svolto al servizio del conte Villa non doveva essere stato un semplice mestiere, pure realizzato con passione, ma una vera e propria esperienza culturale di grande importanza per la sua formazione di musicista completo, una sorta di 'scuola di perfezionamento' dove l'accademismo lasciava spazio alla libertà, all'intelligenza e al gusto per la scoperta di musiche nuove o dimenticate.

In questo ambiente estremamente stimolante il giovane violinista si era sentito particolarmente sollecitato non solo come interprete, ma anche come compositore. Nei programmi dei concerti di Savigliano figuravano infatti anche opere sue, realizzate peraltro con un gusto 'classico' che lascia pochi dubbi sulla loro destinazione. Di esse, però, diremo più avanti. È infatti opportuno soffermarsi ancora sulle esperienze di Romanini a Savigliano, non limitate ai concerti di casa Villa: nel 1888 il giovane ormai beniamino del conte aveva infatti ottenuto, grazie proprio alle presentazioni del suo mecenate, la carica di direttore della scuola musicale della cittadina, in altre parole di maestro della banda municipale di Savigliano. Incarico, questo, certamente meno stimolante e interessante di quello svolto come primo violino del quartetto d'archi, ma senz'altro utilissimo per l'acquisizione di una grande esperienza nel campo dell'orchestrazione, dal momento che per il complesso musicale il direttore doveva anche fornire il repertorio, ossia trascrivere i brani allora più in voga - e ovviamente si trattava per lo più di fantasie da opere - e comporne di originali - e allora si trattava per lo più di marce e ballabili<sup>39</sup>.

Nello stesso periodo la Giunta municipale di Savigliano aveva ingaggiato Romanini anche come organizzatore e maestro concertatore della *Stagione di Carnevale* presso il locale *Teatro Milanollo*, impegno che doveva arricchirlo di ulteriori interessanti esperienze professionali.

Nel 1890<sup>40</sup> però il violinista aveva dato una svolta decisiva alla propria carriera, presentandosi al concorso per un posto di insegnante di violino e viola all'*Istituto Musicale 'Venturi'* di Brescia<sup>41</sup>, concorso al quale era risultato vincitore assoluto<sup>42</sup>.

Da quel momento Romanini si era definitivamente stabilito a Brescia, e qui sarebbe poi rimasto fino alla morte, avvenuta dopo più di quarant'anni di attività nella città lombarda.

Non sarà inutile precisare le probabili ragioni di un simile improvviso trasferimento del violinista parmigiano, avvenuto proprio quando la conquistata posizione a Savigliano appariva sempre più affermata e ricca di prospettive, dal momento che esse possono aiutare a chiarire ulteriormente le caratteristiche di quello scenario culturale che avrebbe poi fatto da sfondo alla prima formazione di Margola come musicista, se non proprio come compositore.

A questo scopo, sarà però necessario retrocedere ancora un poco nel tempo, e lanciare un veloce sguardo sulla Brescia musicale del secondo Ottocento.

## Brescia

---

concittadini. Un altro parmigiano, amico di Romano e di lui più giovane di quattro anni, venne presentato al conte Villa e invitato a suonare come ospite a fianco di Romanini nel *Quartetto di Savigliano*: era il famoso violinista Enrico Polo (Parma, 1868 - Milano, 1953), al quale il generoso mecenate regalò perfino un suo prezioso violino (cfr. ABBADO, Michelangelo. *Nel centenario di Enrico Polo*, Milano, s.d. [ma 1968]; notizie su Enrico Polo si trovano in SCHMIDL, *Dizionario*, II, p. 299).

Tutti questi musicisti godevano di una squisita ospitalità da parte del conte, che li tratteneva in casa propria per tutta la durata delle manifestazioni, e ciò sia detto a testimoniare l'ambiente per lo più privato ma al tempo stesso cordiale ed estremamente aperto in cui Romanini svolse la propria attività in questi anni. Va sottolineato in proposito che anche altri interpreti di fama frequentarono l'ambiente di Savigliano, onorando a volte la formazione del Quartetto con la loro diretta partecipazione: tra questi, ad esempio, il famoso violinista ungherese Tivadar Nachéz (Pest, 1859 - Losanna, 1930), venuto in Italia nel 1887, il quale ebbe poi a commentare: "Non avrei mai creduto che in Italia la musica da camera potesse avere un'esecuzione così perfetta come qui ho potuto constatare" (cfr. FERTONANI, *Romanini*, pp. 16-19). Notizie su Nachéz si trovano in SCHMIDL, *Dizionario*, II, p. 154.

<sup>38</sup> Cfr. *Programmi delle serate musicali di Casa Villa 1884-85*, Savigliano, Tip. Bressa, s.d.; inoltre FERTONANI, *Romanini*, p. 16.

<sup>39</sup> Si tratta di un repertorio per lo più perduto, essendo puramente d'occasione, e appartenente ad un genere 'leggero' al quale lo stesso autore doveva dare ben poca importanza. Di Romano Romanini abbiamo però notizia, a conferma di quanto detto, di una *Marcia militare*, di una mazurka *Paradiso perduto*, e di una polka *Vivacità*. Più tardi, a Brescia, Romanini non disdegnò di comporre, sempre per banda, una *Fantasia* su temi della propria opera *Al Campo*, dimostrando di sapersi tranquillamente adeguare, all'occasione, ai gusti correnti del tempo (cfr. FERTONANI, *Romanini*, pp. 18 e 72).

<sup>40</sup> Non nel 1888, come erroneamente indicato in LONATI, Vincenzo. 'Romano Romanini' *cit.*, p. 423.

<sup>41</sup> Il posto si era liberato in seguito alla scomparsa del violinista Giacinto Conti, che aveva tenuto la cattedra fin dai tempi della fondazione dell'*Istituto Filarmonico 'Venturi'* (cfr. nota 66). Ad esso era connesso anche il posto di violino di spalla nell'orchestra del *Teatro Grande*. È curioso in proposito notare la data in cui il concorso si svolse: nientemeno che il 15 agosto 1890, il che ci offre una chiara indicazione di quanto i costumi siano cambiati nell'ultimo secolo, se oltre a tutto si considera che i candidati furono ben quattordici. Oggi indire un simile concorso per il giorno di Ferragosto sarebbe assolutamente inimmaginabile! (cfr. FERTONANI, *Romanini*, p. 20).

<sup>42</sup> Alla prova il candidato eseguì l'*Introduzione e Rondo capriccioso* di Saint-Saëns, il *Concerto 29°* di Viotti, il *Minuetto* dalla *Sinfonia n°9* di Haydn e l'*Adagio dal Duetto per violino e violoncello* di Gaetano Mares (violinista che fu anche direttore d'orchestra alla Fenice di Venezia). Il punteggio conseguito fu di 47/50, pari a 9.40/10 (I dati, registrati nel verbale della commissione per gli esami di professore di violino all'*Istituto Filarmonico 'Venturi'* in data 15 agosto 1890, sono riportati in FERTONANI, *Romanini*, p. 20).

In quegli anni, Brescia era un centro di non trascurabile importanza nella geografia musicale italiana, e non solo per la vita teatrale<sup>43</sup>, che avrebbe conosciuto il momento più felice nel 1904, con la famosa ripresa della *Madama Butterfly* di Puccini nella versione riveduta in tre atti. Certo, il melodramma esercitava anche qui il suo netto predominio. Tuttavia, ben viva era anche la musica strumentale, soprattutto da camera, e con una tradizione ben più radicata che a Savigliano: si può infatti affermare che a quel tempo la città lombarda avesse ormai superato quella fase pionieristica che relegava la musica puramente strumentale ai ristretti circoli privati, “dov’era consumo di pochi ma inesausti amatori”<sup>44</sup>. Nell’ultimo decennio del secolo decimonono “le ermetiche musiche da camera, le strane e misteriose musiche moderne, le musiche per eccellenza pure, quelle per quartetto d’archi, le temute ed allora famigerate musiche”<sup>45</sup> strumentali avevano ormai conquistato un loro spazio, riuscendo anzi “a dilatarsi coinvolgendo nuove unità d’ascolto ed estendendo così il magico potere di quelle espressioni sonore a nuclei via via ingrossantisi”<sup>46</sup>. “Quel Beethoven, quello Schumann, quel Brahms, e perfino quel tremendo Bach così indigesto per gli stomaci del tempo [...], portati dinanzi a pubblici diffidenti, gelidi, recalcitranti, ma impuntati - sia pur per uno snobismo che aveva anch’esso i suoi meriti - a digerirli non senza sonnolenze traditrici e educati sbadigli”<sup>47</sup>, si erano ormai definitivamente imposti al pubblico bresciano.

Del resto, che ciò fosse avvenuto è comprensibile, se si considera che una delle figure protagoniste in quel processo che si può definire il rinascimento della musica strumentale italiana dell’Ottocento - anzi, per dirla con Martinotti, “la figura artisticamente più importante e delineata, perché partecipe delle salienti esperienze del nostro primo strumentalismo ottocentesco, dal virtuosismo alla rinascita cameristica fino alla più tarda esperienza del poema sinfonico”<sup>48</sup> - e cioè Antonio Bazzini, era appunto bresciano.

Era stato proprio questo ‘pilastro’ di una tradizione sepolta sotto la imperversante moda del melodramma, questa sorta di timido contraltare al furoreggiante mondo di Verdi<sup>49</sup>, a rappresentare il principale “condizionatore del livello musicale cittadino”<sup>50</sup>. Egli infatti non aveva trascurato la propria città di origine, tornandovi più volte dopo le sue trionfali peregrinazioni per l’Europa, fino a quando, abbandonata la carriera di virtuoso itinerante, nell’estate 1864 aveva deciso di stabilirvisi<sup>51</sup>. Qui Bazzini non era stata una ‘voce nel deserto’, al contrario l’ambiente che lo aveva accolto era più che

<sup>43</sup> Sulla vita musicale bresciana di questo periodo, cfr. GRASSI, *Ottocento bresciano*; inoltre SARTORI, Claudio. ‘Franco Faccio e 20 anni di spettacoli di fiera al Teatro Grande’, in: *Rivista Musicale Italiana*, XLII, 1938, pp. 64, 188, 350.

<sup>44</sup> ZANETTI, Roberto. ‘Appunti per una storia della musica a Brescia nell’800’, in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, p. 5.

<sup>45</sup> GRASSI, *Ottocento bresciano*, p. 116.

<sup>46</sup> ZANETTI, Roberto. ‘Appunti per una storia della musica a Brescia nell’800’ cit., p. 6.

<sup>47</sup> GRASSI, *Ottocento bresciano*, p. 116; Bignami contesta però il carattere snobistico di simili incontri, proprio in considerazione della relativa diffusione che presto ebbero a Brescia, come si dirà più avanti (cfr. BIGNAMI, Giovanni. *Voce Franchi, famiglia*, in: BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 117).

<sup>48</sup> MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 374.

<sup>49</sup> Cfr. SARTORI, Claudio. ‘Antonio Bazzini e il teatro lirico’, in: *Il melodramma italiano dell’ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, p. 437; Sergio Martinotti non esita ad affermare che “Bazzini era allora il massimo dopo Verdi” (MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 376). È curioso in proposito notare che, come il famoso “Viva V.E.R.D.I.”, anche il nome di Bazzini venne sfruttato a scopi risorgimentali, come ricorda una cronaca dell’epoca: “...Bazzini suonò a Brescia al Teatro Grande ch’era affollatissimo. Suonò una *Ridda* che venne ripetuta fra applausi continui e strepitosi. All’uscita del teatro la dimostrazione continuò e siccome nella folla trovansi molti *Polizei* sorse spontanea l’occasione di frammischiare agli evviva a *Bazzini*, altri evviva a *Mazzini*. La massa di popolo era imponente ed i portici e il Corso del Teatro risuonavano de’ nomi di *Bazzini* e *Mazzini*. I *Polizei* erano sbalestrati ed esterrefatti, e mentre stavano per allungare le mani su qualche dimostrante che aveva gridato *Mazzini* venivano assordati da altre grida di *Bazzini* e contro la loro buona volontà di far qualche arresto non lo poterono, imbarazzati dalla somiglianza de’ due nomi...” (citato in FERTONANI, *Romanini*, p. 33).

<sup>50</sup> ZANETTI, Roberto. ‘Appunti per una storia della musica a Brescia nell’800’ cit., p. 11.

<sup>51</sup> Non è questa la sede per riferire della vita e delle opere di colui che rappresentò “uno dei rari fili che collegano lo strumentalismo del primo Ottocento con quello posteriore” (cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 28) e che fu definito da Arthur Pougin “certainement l’un des plus grand violinistes qu’ait produite l’Italie”. Ricorderemo soltanto che, nato a Brescia nel 1818, fu incoraggiato alla carriera concertistica dallo stesso Paganini, che lo ascoltò a Brescia nel 1836. Compiute le prime tournées a Verona e Venezia nel 1841, si trasferì poi in Germania, dove entrò in contatto con Schumann e Mendelssohn (di quest’ultimo eseguì per la prima volta, in forma privata, il *Concerto per violino e orchestra*, accompagnato al pianoforte dall’autore) e da dove raggiunse Vienna, Budapest, la Danimarca e la Polonia. Nel 1846 tornò a Brescia, dove il 13 e il 30 gennaio tenne due trionfali accademie al *Teatro Grande*, e dove, dopo una rapida comparsa sui palcoscenici di Napoli e Palermo, si fermò fino al 1849 per dedicarsi all’insegnamento e alla composizione; fu poi in Spagna, e dal 1852 al 1863 visse a Parigi. Dopo aver passato alcuni mesi a Bruxelles, nel 1864, come abbiamo detto, decise di tornare a stabilirsi nella città natale, che non aveva dimenticato, come dimostrano le accademie tenute al *Teatro Grande* nel 1856 (27 febbraio e 6 marzo) e nel 1859 (11 settembre). Qui decise di abbandonare il concertismo militante, per dedicarsi alla composizione, all’insegnamento e all’organizzazione della vita musicale della città. Chiamato ad insegnare composizione presso il *Conservatorio di Milano* nel 1873, ne divenne direttore nel 1882: e basti dire che alla sua scuola si formarono musicisti come Catalani e Puccini. Ma le garanzie migliori riguardo alla levatura di questo musicista, oggi pressoché dimenticato ma a suo tempo uno dei pochissimi strumentisti italiani ad essere apprezzato in Europa anche come compositore, ci sono fornite da ciò che di lui scrisse quell’infallibile critico che fu Robert Schumann, dopo averlo ascoltato a Lipsia nel 1843: “Sia detto in breve: da anni nessun virtuoso mi ha dato una gioia così intima e momenti così piacevoli e felici, come Antonio Bazzini. Mi pare ch’egli sia conosciuto troppo poco, e anche qui non sia stato degnamente apprezzato nel grado ch’egli merita. [...] Ci si attendeva un suonatore da salotto, come se ne sono sentiti a dozzine. Egli certo vale molto di più e se gli si prendesse la mano sinistra (per sostenere il violino) potrebbe ancor scrivere con l’altra e farebbe bella figura tra le conosciute celebrità dei compositori italiani; in altre parole, egli ha pure un ingegno evidentemente creatore e se acquisterà qualche conoscenza del teatro, avrà certamente altrettanto diritto a scrivere opere come il sig. Donizetti, ecc. L’ha mostrato chiaramente il suo *Concerto per violino* [cioè il *Concertino in Mi* op. 14, n.d.r.]: il getto naturale, la tecnica conveniente, la melodiosità e l’armoniosità veramente affascinante di molte parti - di tutto ciò il gran numero dei virtuosi non ha nemmeno un’idea. È italiano in tutto, nel senso migliore: egli sembra venire non da un paese di questa terra ma da un paese del canto, da un paese sconosciuto, eternamente sereno: così mi sembra talvolta, ascoltando la sua musica. Come esecutore Bazzini appartiene certamente ai più grandi del presente: non conosco nessuno abile come lui nella tecnica, nella grazia e nella pienezza del suono, e soprattutto in purezza ed eguaglianza; inoltre predomina gli altri specialmente per freschezza, giovinezza e severità d’interpretazione e se mi raffiguro il carattere senza cuore e senz’anima di qualche *blasé* virtuoso belga e di molti altri, egli mi sembra essere un giovane fra vecchi cadenti, a cui sta dinanzi un avvenire ancora più brillante anche se ora ha già raggiunto una eccellenza artistica veramente

favorevole a un tipo di cultura allora così poco seguita. Era stato principalmente in casa dell'industriale Attilio Franchi (1801-55), "sede del miglior dilettantismo musicale bresciano"<sup>52</sup>, che si era tenuto vivo "il focolaio foriero di sviluppi imprevisi per la musica pura nella città"<sup>53</sup>. Ottimo pianista dilettante, Attilio era stato il capostipite di una famiglia che era divenuta presto il punto di riferimento per ogni musicista che avesse rapporti anche saltuari con Brescia, un po' come lo era stato *-mutatis mutandis-* il conte Faustino Lechi quasi un secolo prima<sup>54</sup>. Ma ben più dei Lechi, i Franchi avevano avuto il grande merito di salvaguardare l'ambiente bresciano da una scomparsa di quei generi strumentali che, senza una tale coraggiosa attività 'controcorrente', sarebbe stata inevitabile. Padre di cinque figli, tutti musicisti<sup>55</sup> e continuatori di una tradizione familiare che è rimasta viva fino agli attuali eredi, Attilio Franchi fu a capo di una generazione che ebbe "valore di progressiva responsabilizzazione artistica ed esecutiva avviandosi con essa a superare il pur serio dilettantismo iniziale per un impegnato professionismo musicale"<sup>56</sup>. Si trattava di un ambiente non solo musicalmente, ma anche intellettualmente vivo, dove "all'amore per i classici, per i preromantici, alla convinzione di una cultura che abbracci senza soluzione di continuità il passato più remoto e quello più recente, corrisponde anche l'interesse genuino per quanto di nuovo si va producendo nel campo della musica pura"<sup>57</sup>. Questa famiglia di proventi appassionati era frequentata dal fior fiore dei musicisti dilettanti e professionisti e visitata dalle migliori personalità di passaggio, che proprio qui si davano convegno: in casa Franchi erano apparsi così, oltre a Bazzini, protagonista principale di questi incontri, i fratelli Fumagalli<sup>58</sup> e i fratelli Andreoli<sup>59</sup>, Alfredo Piatti<sup>60</sup>, Giovanni Bottesini<sup>61</sup>, Franco Faccio<sup>62</sup>, Camillo Sivori<sup>63</sup>, Hans von

---

splendida. [...] Voglia dunque il mondo accordare al giovane, amabile e grande artista quell'interesse di cui è stato sovente così prodigo verso i meno degni. Ancora una qualità lo distingue, quella della modestia; non v'è nulla in lui che voglia incuriosire e stupire. Ne abbiamo già avuti abbastanza di pallidi virtuosi, stanchi del mondo; rallegratevi d'un viso giovane e forte, dal cui sguardo appare la serenità e il desiderio della vita, come solo un animo veramente felice sa riflettere." (SCHUMANN, Robert. 'Antonio Bazzini', in: *Neue Zeitschrift für Musik*, X, 1843, pp. 169-170; trad. italiana in: ID. *La musica romantica*, a cura di Luigi Ronga, Torino, Einaudi, 1942, pp. 216-218). Su Antonio Bazzini cfr. anche la relativa voce in BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 28-30; SARTORI, Claudio. 'Antonio Bazzini e il teatro lirico' cit.; MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 374-382; PARMENTOLA, Carlo. Voce *Bazzini, Antonio*, in: *DEUMM, Le Biografie I*, p. 361.

<sup>52</sup> SARTORI, Claudio. 'Franco Faccio e 20 anni di spettacoli di fiera al Teatro Grande' cit., p. 189.

<sup>53</sup> ZANETTI, Roberto. 'Appunti per una storia della musica a Brescia nell'800' cit., p. 6.

<sup>54</sup> Non staremo a sottolineare la differenza di *status* sociale tra i due mecenati bresciani, emblematica di due epoche così profondamente diverse. Faustino Lechi (1730-1800) fu anch'egli ottimo musicista dilettante, definito da Leopold Mozart, che fu ospitato nel suo palazzo insieme al figlio Wolfgang Amadeus, "ein starker Violinspieler, grosser Musikverständiger und Liebhaber" (lettera alla moglie del 14 novembre 1772); fu anche proprietario di una magnifica collezione di strumenti musicali, comprendente esemplari costruiti da Antonio e Girolamo Amati, da Nicola Amati, da Stradivari, da Giuseppe Guarneri, da Gasparo da Salò, per citare solo i più importanti. Dei suoi numerosi figli, il più legato al mondo della cultura e della musica fu senza dubbio Luigi (1786-1867), che fu, oltre che compagno di studi di Alessandro Manzoni e Federico Confalonieri, frequentatore di quel circolo letterario neoclassico che ruotava intorno a Ugo Foscolo, e a cui non erano estranei nemmeno Vincenzo Monti e Cesare Arici. Amante di Adelaide Malanotte, Luigi Lechi era entrato in relazione con i più importanti esponenti del mondo musicale del primo Ottocento, quali Gioachino Rossini (per il quale, com'è noto, redasse il testo del famoso finale tragico del *Tancredi*), Gaetano Donizetti, Giuditta Pasta, ecc. Tuttavia, essendo più vecchio di Attilio Franchi di quattordici anni, e pur sopravvivendogli di dodici anni (fu anche Senatore del Regno d'Italia), egli doveva sentirsi fondamentalmente estraneo all'ambiente culturale promosso dall'industriale, concordando forse con quanto gli scrisse l'amico Rossini in calce al manoscritto del citato finale del *Tancredi*: "Aujourd'hui c'est autre chose" (cfr. GOSSETT, Philip. *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, 1976, nn. 1-3).

<sup>55</sup> Il primogenito, Gaetano (1832-1892), divenuto poi vice-presidente del 'Venturi' e della *Società dei Concerti*, fu pianista - sembra che talvolta accompagnasse Bazzini anche in concerti pubblici - e compositore - di lui restano una *Elegia* e un *Notturmo* per violino e pianoforte, una composizione per pianoforte solo intitolata *Un istante di gioia* e una *Messa* a piena orchestra; fu inoltre dal 1863 membro della *Società Italiana del Quartetto* e uno dei pochi sottoscrittori italiani dell'opera in 23 volumi *Le Tresor des Pianistes* pubblicata dall'editore Farrenc a Parigi tra il 1862 e il 1872 (cfr. LUCARELLI, Nicola. 'Il Fondo musicale Franchi - 1', in: *BresciaMusica*, VII/34, dicembre 1992, p. 12). Degli altri quattro fratelli, Pietro (1837-1889) fu pianista come il padre e il fratello maggiore, mentre Carlo (1839-1888) fu ottimo contrabbassista; Romolo (1844-1889), valente violoncellista, insegnò addirittura per quattro anni, dal 1879 al 1883, gratuitamente al 'Venturi'; infine anche Franco (1846-1866), arruolatosi come volontario nel XXIX reggimento di fanteria e caduto giovanissimo sui campi di Custoza, ebbe il tempo di dimostrarsi eccellente violinista. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 117; inoltre ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, p. 8 e *passim*.

<sup>56</sup> ZANETTI, Roberto. 'Appunti per una storia della musica a Brescia nell'800' cit., pp. 8-9.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>58</sup> Disma (1826-1893), Adolfo (1828-1856), Polibio (1830-1900), Vincenzo e Luca Fumagalli (1837-1908), tutti nati ad Inzago presso Milano, ed allievi della scuola di Antonio Angeleri al *Conservatorio di Milano*, furono tutti pianisti di notevole livello e compositori prolifici (centinaia sono i pezzi usciti dalle loro penne). Il più dotato dei cinque, Adolfo, già ragazzo prodigio e poi virtuoso dalla tecnica strabiliante, morì però prematuramente a Firenze a soli 28 anni, dopo aver riscosso grandi successi sia in Italia - e basti dire che la casa editrice Ricordi gli dedicò poi un intero volume (il XVI) della famosa raccolta di composizioni per pianoforte *L'Arte Antica e Moderna* -, sia all'estero - in Belgio venne definito 'Paganini del pianoforte', e anche Rossini, Auber e Meyerbeer lo lodarono per il suo tocco cantabile. Cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 321-333 e *passim*; SCHMIDL, *Dizionario*, I, pp. 573-574; BUSSI, Francesco. Voce *Fumagalli*, in: *DEUMM, Le Biografie*, III, pp. 58-59; RATTALINO, Piero. *Storia del pianoforte*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 124.

<sup>59</sup> Nati a Mirandola dove il padre Evangelista (1810-1875) era insegnante di pianoforte e organo, furono anch'essi, come i Fumagalli, allievi della scuola di Angeleri a Milano. Guglielmo (1835-1860) fu per diversi anni a Londra e morì giovanissimo a Nizza; Carlo (1840-1908), il più famoso dei fratelli, fu concertista acclamato in tutta Europa, dove suonò anche assieme ad artisti quali Piatti, Bazzini, Bottesini, Joachim e Sivori. Successore di Angeleri al Conservatorio, fondò nel 1877 la *Società dei Concerti Sinfonici Popolari*, che diresse per un decennio assieme al fratello minore Guglielmo (1862-1932); quest'ultimo fu oltre che pianista, anche violinista, direttore d'orchestra e compositore, dapprima allievo di Bazzini e poi insegnante di armonia e contrappunto a Milano (tra i suoi allievi vi furono Victor De Sabata e Franco Vittadini). Cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 473-474 e *passim*; SCHMIDL, *Dizionario*, I, pp. 47-48; *DEUMM, Le Biografie*, I, pp. 98-99; su Carlo Andreoli in particolare, cfr. PERRINO, Folco. 'Carlo Andreoli', in: *Rassegna Musicale Curci*, XVIII/3, Settembre 1964, pp. 21-23.

<sup>60</sup> Alfredo Piatti (Bergamo, 1822 - Crocetto di Mozzo, 1901), allievo di Vincenzo Merighi a Milano, a sedici anni, dopo un concerto alla Scala, intraprese la sua prima tournée europea, mostrandosi presto come uno dei più dotati violoncellisti del suo tempo. Incoraggiato da Liszt che lo presentò al mondo parigino, fu poi invitato ad esibirsi presso sedi di grande prestigio. Suonò in quartetto con Joachim, e la sua capacità di lettura a prima vista



Bülöw<sup>64</sup> e numerosi altri. Musicisti di questo rango non potevano certo indulgere troppo in manifestazioni palesemente dilettantistiche e soprattutto l'assidua presenza di Bazzini, quale protagonista ma anche come semplice uditore, ci fornisce garanzia sufficiente della serietà e dell'impegno di quelle serate.

Grazie quindi a questo felice incontro di personalità di grande spicco, "qui, nel clima aggiornato di casa Franchi, si seppe nutrire un'intima fede nei valori estetici e spirituali dei capolavori strumentali dei grandi del passato e del presente, si alimentò fervidamente il credo nell'attualità di un genere, persino accogliendo, e forse divulgando attraverso successive audizioni, i lavori, meno pretenziosi di quelli dei titani d'oltralpe, di musicisti locali"<sup>65</sup>. Intorno ai Franchi e a Bazzini, infatti, anche altri musicisti bresciani avevano partecipato a questa rinnovata temperie culturale, e tra questi vanno citati almeno Giacinto Conti (detto 'il Nazari')<sup>66</sup>, Giovanni Consolini<sup>67</sup>, Giambattista Soncini<sup>68</sup> e Costantino Quaranta<sup>69</sup>.

---

riuscì a sorprendere anche un talento straordinario quale quello di Mendelssohn, che pensò perfino di scrivere per lui un *Concerto per violoncello*, purtroppo rimasto incompiuto per la prematura morte del compositore. Nel 1846 si stabilì a Londra, dove venne proclamato il più grande violoncellista mai udito. Di carattere piuttosto riservato - Boito lo definì "il più perfetto distillatore di essenze musicali ed esprimitore di anime", - cercò come Sivori di non lasciarsi eccessivamente coinvolgere dall'imperante cattivo gusto di "torturare" la musica con un virtuosismo esasperato e fine a se stesso. Definito da Casella "musicista profondo e dotto", la cui cavata era "di una purezza meravigliosa", fu autore sempre spontaneo e mai forzatamente funambolico, nei 12 *Capricci* per violoncello e soprattutto nelle opere più severamente strutturate, quali le *Sonate* per violoncello e pianoforte, i due *Concerti* (1874 e 1877), e il *Concertino* con orchestra (1863). Cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 309-310 e *passim*; SCHMIDL, *Dizionario*, II, p. 272; DEUMM, *Le Biografie*, V, pp. 703-704.

<sup>61</sup> Cfr. nota 26.

<sup>62</sup> Cfr. nota 27.

<sup>63</sup> Camillo Sivori (Genova, 1815 - ivi, 1894) fu il più grande virtuoso del violino dell'Ottocento dopo Paganini, del quale fu proclamato successore già a dodici anni. Dal grande concittadino prese lezioni, ma soprattutto venne paternamente 'protetto'. Già dal 1827 intraprese la prima tournée europea che lo portò a Londra e Parigi, dove venne presentato a Rossini e Cherubini. Da quel momento la sua carriera lo portò in tutto il mondo, America inclusa (1846-50): e le conoscenze che fece compresero i più grandi nomi della musica europea, da Liszt, con cui suonò in casa di Rossini, a Berlioz, Bottesini, Mendelssohn (di cui presentò la prima esecuzione inglese del *Concerto per violino e orchestra*), Piatti, Cramer, Herz, e tanti altri. Nel 1863 fissò la sua residenza a Parigi, dove, a parte alcuni soggiorni a Londra e a parte le tournées concertistiche (nel 1876 venne chiamato da Verdi alla prima esecuzione del suo *Quartetto d'archi*), rimase fino al 1892, anno in cui tornò a Genova. Come compositore e come esecutore Sivori ricalcò le orme paganiniane del virtuoso alla moda, ma, almeno nelle opere migliori, "creando un virtuosismo intenso ma contenuto, nonché un grado di interpretazione più intelligente e raffinata (come attestano le sue esecuzioni anche cameristiche) opposte quindi al romanticismo byroneggiante e spavaldo, impetuoso e incosciente ch'era tipico del suo maestro" (MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 308); detto il 'Nestore dei concertisti', rispetto a Paganini era insomma "più composto stilisticamente, pur tecnicamente altrettanto agguerrito", e mostrava una dose minore "di artificio e di ostentazione e per converso la capacità di esibire il 'suono' con assoluta spontaneità". Fu con lui che iniziò "quel processo di superamento del virtuosismo per una capacità d'interpretazione che sarà la miglior prerogativa di Bazzini..." (ivi, pp. 588-589). Su Sivori cfr. COGNAZZO, Roberto. Voce *Sivori, Ernesto Camillo*, in: DEUMM, *Le Biografie*, VII, pp. 307-308; MENARDI NOGUERA, Flavio. *Camillo Sivori. La vita, i concerti, le musiche*, Genova, Graphos, 1991; INZAGHI, Luigi. 'Il violinista Camillo Sivori: nuove suggestioni', in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXVI/3-4, luglio-dicembre 1992, pp. 371-389.

<sup>64</sup> Come si dirà più avanti (cfr. p. 15), Bülöw venne a Brescia nel settembre 1871, quando suonò per la *Società dei Concerti* alcune parafrasi lisztiane e il *Quinto Concerto* di Beethoven.

<sup>65</sup> ZANETTI, Roberto. 'Appunti per una storia della musica a Brescia nell'800' cit., p. 8.

<sup>66</sup> Nato a Brescia nel 1815 da una famiglia di musicisti (il bisnonno Nazaro Conti, contrabbassista nei Teatri di Brescia e Bergamo, procurò poi il soprannome a tutti i discendenti), Giacinto Conti visse sempre nella propria città, dove fu violinista di spalla nell'orchestra del Teatro Grande e poi anche direttore d'orchestra nonché, per oltre vent'anni, dal 1866 al 1889, professore di violino nell'*Istituto filarmonico 'Venturi'*. Morì nel 1890, lasciando libero il posto che fu poi occupato da Romano Romanini. Autore di alcune sinfonie e numerosi pezzi per due violini, di lui ci resta una *Serenata e tema con variazioni* per due violini, viola, flauto, oboe e violoncello, composta nel 1839. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 93; ZANETTI, *Brescia*, p. 35, nota 33.

<sup>67</sup> Nato a Farfengo, piccolo borgo della bassa bresciana, nel 1818, Giovanni Consolini fu sostanzialmente un autodidatta, ma ottimo musicista, dimostrandosi eccellente organista, pianista e compositore, nonché stimato insegnante. Fu tra i primi ad occuparsi della musica madrigalistica del Cinquecento, che prese a modello anche per le proprie composizioni, alcune delle quali riscossero un discreto consenso: uno dei suoi madrigali ottenne il primo premio all'edizione del 1867 del concorso della *Società del Quartetto* di Milano (sezione dedicata alle musiche a cappella), un altro, intitolato *La Vergine di Sunam*, su testo di Arrigo Boito, venne premiato a Torino. Scrisse anche degli studi per pianoforte, apprezzati dal Fétis ed adottati più volte nei Conservatori, oltre a numerose composizioni sacre (messe e mottetti di impostazione magniloquente e drammatica - una sua *Messa da requiem* fu addirittura definita "dantesca" -, salmi e inni di ispirazione fortemente lirica), una *Sinfonia a grande orchestra*, nonché alcune opere teatrali, tra le quali citiamo *La finta pazza*, in tre atti (Crema, 1841; ripresa al *Grande* di Brescia nel 1852), l'opera buffa in due atti *Ser Gregorio* (Milano, *Teatro Re*, 1848), *Il Carnevale di Venezia* (Venezia, 1857), *Il Conte di Soltò* (un atto di Francesco Mottino, Savona, 1894) e l'inedita *Gli Aragonesi* in quattro atti. La sua fortuna non fu tuttavia proporzionata agli effettivi meriti, sia per il carattere schivo e riservato della persona, sia per il fatto che le sue composizioni, al di là del loro valore intrinseco, giungevano in ritardo rispetto ai tempi, non avendo egli compreso la riforma della musica sacra invocata e promossa dal movimento ceciliano, né il nuovo linguaggio musicale introdotto da Wagner. Consolini fu per più di quattro anni, oltre che insegnante di canto per la sezione femminile, direttore tecnico dell'*Istituto Filarmonico 'Venturi'* in rappresentanza del consiglio direttivo, incarico che lasciò nel 1872. Bazzini nell'attestazione dell'attività svolta scriveva che "diede sempre prova squisita nell'adempimento delle sue funzioni, non solo di quella scienza e di quel saper grandissimo che già gli valsero della fama ma pur anco di speciale attitudine all'ammaestramento musicale della gioventù. S'aggiunga infine che il maestro Consolini è pur fornito d'una cultura generale non comune che rende ancor più utili e grandi i suoi insegnamenti". Nel 1873 si trasferì a Savona, dove fu maestro concertatore e direttore del civico *Teatro Chiabrera*, nonché organista e maestro di cappella della Cattedrale; quindi dal 1877 fu a Novara come maestro direttore della cappella di S. Gaudenzio e docente di alta composizione al *Civico Istituto Musicale 'Brera'*. Tornò a stabilirsi definitivamente a Savona nel 1888, riprendendo il posto di organista e direttore della Cappella della Cattedrale. Qui nel maggio 1906 finì tristemente i suoi giorni, dopo aver tentato incoscientemente un suicidio gettandosi dal ponte delle Consolazioni nelle acque del Letimbro. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 91-92; ID. *Storia*, pp. 884-889; ZANETTI, Roberto. 'I direttori' cit., pp. 97-98.

<sup>68</sup> Giambattista Soncini (Brescia 1788 - ivi, 1868), discepolo del famoso Ferdinando Bertoni, fu insieme a Costantino Quaranta il continuatore di una tradizione settecentesca di musica sacra a Brescia. Autore già a soli quindici anni di una *Messa solenne*, compose poi Inni Sacri e diverse Canzoni, nonché un 'dramma sacro' per l'*Oratorio di S. Filippo Neri*, nuovamente aperto alla Pace (pubblicato a Brescia da Spinelli e Valotti nel 1828). Fu anche autore di pubblicazioni letterarie e scientifiche. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 222.

Questo gruppo, che si può definire dell'avanguardia musicale bresciana, era stato di notevole stimolo per la vita culturale cittadina, e la sua influenza "molto contribuirà a foggare le nuove leve alle quali sarà da attribuire il riconoscimento di aver fatto, più avanti nel tempo, di Brescia una provincia musicale davvero invidiabile per quantità e qualità di musicisti, per intensità di manifestazioni, per capacità di comunione col pubblico"<sup>70</sup>.

L'esempio dei Franchi era stato infatti presto imitato da altre famiglie, e simili convegni musicali si erano tenuti nelle dimore dei Bignami, dei Capretti, dei Ragnoli, dei Serlini, dei Tagliaferri, dei Cottinelli<sup>71</sup>, giungendo a trasformare quello che poteva essere un episodio ristretto a una cerchia estremamente limitata di persone "in una vera e propria fioritura nella città di manifestazioni pubbliche, testimoni della rinascita dell'arte pura"<sup>72</sup>.

Grazie all'impegno di Bazzini, la musica strumentale era divenuta sempre meno prerogativa di ristretti circoli privati, e dalla metà del secolo aveva iniziato ad essere protagonista di numerose accademie organizzate al *Teatro Grande*, allora come oggi principale sede della vita musicale cittadina. Certo in questi concerti dominava ancora il gusto del 'pot-pourri', omaggio più o meno esplicito ad una tradizione melodrammatica imperante qui come altrove; e la figura carismatica del virtuoso ammaliatore di folle, retaggio romantico ancora ben presente nella vita concertistica di oggi, caratterizzava l'impostazione di queste prime coraggiose iniziative. Abbiamo già accennato alle apprezzate accademie tenute dallo stesso

<sup>69</sup> Costantino Quaranta (Brescia, 1813 - ivi, 1887), studiò al *Conservatorio di Milano* ma fu sempre attivo a Brescia (dove fu anche maestro di Cappella del Duomo), città alla quale rimase tanto affezionato da rifiutare, nel 1846, il prestigioso posto di direttore della Cappella di S. Maria a Bergamo, reso vacante dalla morte di Simone Mayr. Dopo un promettente tentativo nel campo del teatro (la sua opera *Ettore Fieramosca*, su libretto di Giuseppe Gallia, debuttò con discreto successo nel 1839 al *Teatro Apollo* di Venezia e venne ripresa a Brescia nel 1842), si dedicò principalmente alla musica sacra, componendo centinaia di pezzi all'epoca molto apprezzati, tanto che di essi "si affermò che gareggiano in bellezza con Marcello e col Marenzio" (GRASSI, *Ottocento bresciano*, p. 119). Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 201-203; Id., *Storia*, pp. 881-884; SCHMIDL, *Dizionario*, II, p. 327.

<sup>70</sup> ZANETTI, Roberto. 'Appunti per una storia della musica a Brescia nell'800', *cit.*, pp. 11-12. La famiglia Franchi possiede tuttora un voluminoso archivio musicale e documentario, che testimonia meglio di ogni altra notizia l'attività svolta dal sodalizio fiorito in casa degli illustri antenati. Il fondo musicale, recentemente catalogato da Nicola Lucarelli (cfr. la serie di articoli di LUCARELLI, Nicola. 'Il Fondo musicale Franchi', in: *BresciaMusica*, VII, n. 34, dicembre 1992, e numeri seguenti), e quasi totalmente frutto delle acquisizioni di Gaetano Franchi, comprende approssimativamente 2500 lavori a stampa, 400 riduzioni di opere liriche e 500 manoscritti, tra cui numerosi autografi dello stesso Bazzini, che fanno "di questa raccolta una delle più importanti fonti sul compositore bresciano" (Id. 'Il Fondo musicale Franchi - 3', in: *BresciaMusica*, VIII, n. 36, aprile 1993, p. 15). Interessante è anche l'epistolario conservato assieme alle musiche, a testimonianza di una fitta corrispondenza tra Gaetano Franchi e Bazzini: più di duecento missive confermano uno stretto rapporto di sincera amicizia tra i due musicisti. Non a caso la parte quantitativamente più consistente del fondo è rappresentata dalla musica strumentale a stampa, di cui Lucarelli ha elencato i principali autori, che "alla luce della loro consistente presenza nel fondo Franchi attestano una reale influenza sul gusto musicale del secolo" (Id. 'Il Fondo musicale Franchi - 2', in: *BresciaMusica*, VIII, n. 35, febbraio 1993, p. 11): per iniziare dagli italiani si incontrano composizioni dell'"immane Bazzini, di Bottesini, A. B. Bruni, del conte Cesare di Castelbarco (gravitante intorno al gruppo della Società del Quartetto), del violinista Eugenio Cavallini (allievo di Rolla), dello stesso Rolla, di Czerny (che per la sua influenza sul pianismo italiano in quegli anni ritengo di inserire tra gli italiani), Franco Faccio, Antonio Fanna, Adolfo Fumagalli, Stefano Golinelli, Ruggero Manna, Romualdo Marengo, Gaetano Mares (anch'egli legato alla Società del Quartetto), Angelo Mariani (il noto direttore d'orchestra che collaborò anche con Verdi), Giuseppe Martucci, Francesca Nava D'Adda, il noto violoncellista Alfredo Piatti, Pietro Platania, Francesco Pollini, Guglielmo Quarenghi, l'editore Giulio Ricordi sotto lo pseudonimo di Burgmein, Giovanni Rinaldi, Michele Saladino (noto forse ai più per le sue riduzioni per canto e pianoforte di alcuni spartiti verdiani), il parmigiano Luigi Savj, Giovanni Sgambati, Carlo Soliva, Giovanni Unia (che era stato allievo di Hummel), il napoletano Niccolò van Westerhout" (*ibid.*); degli stranieri, rappresentati principalmente da compositori dediti alla letteratura per pianoforte, figurano invece i nomi di "Alard, Alary, Alkan, André, Cramer, Döhler, Dussek, Field, Gelinek (di cui ci sono quasi tutte le variazioni per pianoforte a testimonianza di un successo che oggi ci parrebbe ingiustificato), Gobbaerts, Bülow, Gyrowetz, Haensel, Heller, Herz, Hiller, Hummel, Kalkbrenner, Kirchner, Labitzky, Lachner, Moscheles, Onslow, Osborne e De Bériot (presenti anche con le loro variazioni di arie d'opera per violino e pianoforte), Paderewski, Pixis, Pleyel (presente anche con un consistente gruppo di composizioni da camera), Prudent, Raff (presente anche con opere sinfoniche e da camera), Rode (in massima parte opere violinistiche), Rosenhain, Rubinstein, Sinding, Spohr (presente anche con composizioni da camera), Steibelt, Thalberg (con una consistente presenza a testimonianza - se ancora ce ne fosse bisogno - del suo successo nell'800), Vieuxtemps, Wieniawski ed Eduard Wolff" (*ibid.*); a questi, naturalmente, si affiancano i nomi degli autori di maggiore importanza, quali Mozart (opere per pianoforte, per violino e pianoforte, opere da camera e sinfoniche), Haydn (netta prevalenza del repertorio sinfonico e cameristico), Beethoven, Chopin, ecc. E bisogna segnalare anche la presenza nel fondo di importanti raccolte quali *Le Tresor des Pianistes* (Parigi, Farrenc, 1861-72), di cui Gaetano Franchi, come si è già ricordato, fu uno dei pochi sottoscrittori italiani (cfr. nota 55), *Antologia Classica Musicale* (pubblicata dalla *Gazzetta Musicale* di Milano dal 1842 al 1847), *L'Arte antica e moderna* (Milano, Ricordi, 1864-71), *L'Arte musicale in Italia* (a cura di Luigi Torchi, Milano, Ricordi, 1898-1919), *I Classici della musica Italiana* (a cura di Gabriele D'Annunzio, 1940-42), *l'opera omnia* di Giovanni Pierluigi da Palestrina (a cura di Raffaele Casimiri, Roma, 1939 e sgg.) e di Domenico Scarlatti (a cura di Alessandro Longo, Milano, Ricordi, 1906-10) (cfr. Id. 'Il Fondo musicale Franchi - 3' *cit.*); inoltre numerose sono le opere didattiche, dagli studi pianistici di Chopin, Liszt, Czerny, Heller, Herz, Hiller, Bertini, Beyer, Moscheles, Cesi, Cramer, Bonamici, a quelli violoncellistici di Servais, Baillot de Sales, Dotzauer, ai trattati teorici quali la *General Instruction in Music* di Bemetzrieder, il *Trattato di orchestrazione* di Berlioz, il *Trattato di armonia* di Cesare Dall'Olio, i *Partimenti* di Fedele Fenaroli, il trattato sulla *Composizione* e la *Fuga* di Marpurg, i *Bassi* di Padre Mattei, il *Trattato di Armonia* di Reicha (cfr. Id. 'Il Fondo musicale Franchi - 2' *cit.*). Unico grande assente dai leggi di casa Franchi nell'Ottocento sembra essere Johann Sebastian Bach, le cui opere presenti nel fondo musicale sono quasi tutte in edizione novecentesca, "curate dai classici revisori Busoni, Casella, Mugellini, Czerny" (*ibid.*).

<sup>71</sup> Naturalmente non si trattava di sodalizi autonomi, ma in un certo senso di un'espansione del circolo nato in casa Franchi, che iniziò a coinvolgere un numero sempre maggiore di famiglie bresciane. A titolo di esempio di come potessero svolgersi simili incontri, e anche di curiosità storica data la fama del protagonista, vale la pena di ricordare che ad una di queste occasioni partecipò nel 1886 il celebre Camillo Sivori (cfr. nota 63), fermatosi a Brescia un paio di giorni per un concerto al *Grande*: avendo qui conosciuto una fanciulla, ottima pianista (e di cui purtroppo non ci è stato tramandato il nome), il grande violinista volle suonare con lei nella sua abitazione, situata in Contrada del Doss (oggi via Mazzini), dove si improvvisò così un raduno di appassionati. Tra di essi vi era Luigi Bignami (padre della famosa violinista Adele Bignami Mazzucchelli), ottimo chitarrista dilettante: conosciuto, Sivori volle suonare anche con lui, e lo invitò ad accompagnargli le *Variazioni sul Carnevale di Venezia* del suo maestro Paganini. Così poi il Bignami raccontò: "Ad un dato momento il Sivori mi disse 'la minore', e fu una variazione stupenda, mai udita; lo pregai che la rifacesse, ma invano, Paganini gliela insegnò col patto di mai scriverla o di ripeterla a chiunque" (cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 51).

<sup>72</sup> ZANETTI, Roberto. 'Appunti per una storia della musica a Brescia nell'800' *cit.*, p. 9; cfr. inoltre BIGNAMI, *Enciclopedia*, voce *Franchi (famiglia)*, p. 117.

Bazzini<sup>73</sup>, ma dovremmo anche ricordare almeno il memorabile concerto di Giovanni Bottesini nel 1858, o la prima esibizione pubblica di Paolo Chimeri, a 7 anni, nel 1859: apparizione di un fanciullo prodigio che tre anni più tardi si ripresenterà al pubblico bresciano eseguendo la *Fantasia sulla Norma* di Thalberg, e che, come si dirà più avanti, prenderà poi il posto di Bazzini quale “dominus dominantium”<sup>74</sup> della vita musicale bresciana.

Tuttavia non è sulla misura di simili iniziative isolate, tutto sommato di ordinaria cadenza nella vita musicale dell'Ottocento - il passaggio di un virtuoso di fama comportava naturalmente l'organizzazione di accademie più o meno improvvisate di musica strumentale - che va valutato l'emergere di una consapevole cultura alternativa all'imperante tradizione del melodramma. Ciò è verificabile piuttosto con l'instaurazione di una vita concertistica pubblica stabile e organizzata, che, superando le difficoltà contingenti, le occasioni e i gusti del momento, si era posta come una regolare serie di appuntamenti che erano stimolo per una circolazione più controllata di cultura musicale.

Si trattava di uno sbocco in un certo senso inevitabile per quel fermento che ormai molte città conoscevano: inevitabile anche in considerazione di quei mutamenti sociali e di ideali che il raggiungimento dall'unità nazionale aveva determinato. Era stato proprio nei primi anni del Regno d'Italia che erano nate le prime Società concertistiche e quartettistiche: sull'esempio della *Società del Quartetto* di Firenze, fondata nel 1861<sup>75</sup>, analoghe iniziative erano sorte a Milano nel 1864<sup>76</sup>, a Torino nel 1866<sup>77</sup> e a Napoli nel 1867<sup>78</sup>.

<sup>73</sup> Cfr. nota 51.

<sup>74</sup> ZANETTI, Roberto. 'Appunti per una storia della musica a Brescia nell'800' cit., p. 13.

<sup>75</sup> Firenze in realtà manteneva viva con questa iniziativa una lunga tradizione strumentale che proseguiva ininterrotta dai tempi di Pietro Nardini e Giovanni Rutini, grazie soprattutto agli stretti legami che il Granducato di Toscana sotto il governo della casa dei Lorena aveva favorito con il mondo e la cultura viennese: basti considerare che la Cappella di Corte del principe Ferdinando III possedeva la più ampia raccolta in Italia di composizioni di Franz Joseph Haydn, comprendente ben 88 sinfonie e l'intera collezione dei Quartetti d'archi (cfr. GANDOLFI, Riccardo. 'La cappella musicale della corte di Toscana [1539-1859]', in: *Rivista Musicale Italiana*, XVI, 1909, pp. 529-530). Senza dire del ruolo svolto dall'*Istituto Musicale Fiorentino*, poi divenuto *Conservatorio*, ricordiamo che già nel 1825 era nata una *Società Filarmonica*, la prima in Italia, per la diffusione della musica classica e in particolare di quella strumentale. Una decina d'anni più tardi Gioacchino Maglioni (1808-1888) aveva promosso una serie di concerti di musica da camera che si era ripetuta poi per decenni, divenendo un importante fulcro della vita musicale cittadina (cfr. PAOLINI, Paolo. 'Beethoven a Firenze nell'Ottocento', in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, V, 1971, p. 766). Ma numerose altre iniziative avevano offerto al pubblico fiorentino occasione di acquisire relativa familiarità con autori e generi musicali ancora ben poco conosciuti nelle altre città italiane: tra queste citiamo la fondazione di periodici musicali quali la *Rivista Musicale Fiorentina*, il primo del genere in Italia (1840), poi divenuto *Gazzetta musicale di Firenze* (1853) e *L'armonia*, che si definiva "organo della riforma musicale in Italia" (1856-59); e ancora, l'organizzazione di iniziative private quali quelle realizzate nella villa di Elisa Sandrik-Cattermole (dal 1844), le accademie solo strumentali lanciate nel 1850 da Ferdinando Giorgetti (1796-1867) e Giovacchino Giovacchini (1825-1906), l'istituzione di una *Società per l'incoraggiamento della musica strumentale in Toscana* e di una *Società per lo Studio della Musica Classica*, fino alle *Mattinate Beethoveniane* (dal 1859), dirette antecedenti della citata *Società del Quartetto*; dietro a questo pullulare di iniziative vi era l'instancabile attività di personalità di spicco quali Abramo Basevi (1818-1885), Teodulo Mabellini (1817-1897), l'editore Giovanni Gualberto Guidi (1817-1883), i critici Gerolamo Alessandro Biaggi (1819-1897) e Luigi Ferdinando Casamorata (1807-1881), e numerosi altri. La fondazione della *Società del Quartetto*, inaugurata il 14 ottobre 1861 a Palazzo Ricasoli con l'esecuzione di tre Quartetti di Haydn, Mozart e Beethoven, rappresentava quindi una nuova tappa di un cammino culturale già da tempo intrapreso, i cui ulteriori passi non tardavano ad essere compiuti: nello stesso 1861 si istituiva un Concorso annuale per compositori strumentali italiani (vinto il primo anno da Gambini, poi da Bottesini, Ricordi, Bazzini, ecc.), mentre due anni più tardi si promuovevano i *Concerti Sinfonici Popolari*, il cui esempio venne presto imitato in altre città italiane (cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 137-149).

<sup>76</sup> Nonostante fosse decisamente condizionata dall'attività del teatro più prestigioso d'Europa, la vita musicale milanese nel corso del primo Ottocento aveva conosciuto riguardo alla musica puramente strumentale qualcosa di più delle sporadiche iniziative sorte in occasione del passaggio di famosi virtuosi quali Niccolò Paganini (che a Milano comparve per ben trentasette volte), Franz Liszt (tre concerti nel 1838), Theodor Döhler, Sigismund Thalberg, Alfredo Piatti, Ede Reményi e molti altri. Non è infatti da trascurare l'importanza in questo senso rivestita dal *Conservatorio* cittadino, fondato nel 1807, i cui saggi ed accademie non ignoravano affatto i generi strettamente strumentali. Inoltre anche a Milano erano fioriti circoli privati promotori di musica da camera, soprattutto strumentale, quali le *Società dei Nobili*, del *Giardino* e degli *Artisti*, l'*Accademia Filarmonica* ed altri, senza contare i numerosissimi salotti culturalmente attivi, come quelli della contessa Maffei (frequentato non solo da musicisti come Liszt, Thalberg, Bazzini, Verdi e Boito, ma anche da personalità come Balzac, Manzoni, D'Azeglio, Prati, Giusti, Hayez, ecc.), della marchesa Trivulzio, di casa Ricordi, di Pietro Lichtenthal e di tantissimi altri. Fu proprio la casa Ricordi a promuovere la *Società del Quartetto*, insieme alla pubblicazione di un omonimo *Giornale* che proseguiva degnamente la già esistente *Gazzetta musicale di Milano*, nata nel 1842. Grazie a queste iniziative Milano, oltre ad essere capitale del melodramma, diveniva uno dei centri di musica strumentale più attivi della penisola, non solo per ciò che riguardava le esecuzioni, ma anche per la produzione di opere nuove, stimolata dall'organizzazione di concorsi di composizione (cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 65-78; inoltre *Cento anni di concerti della Società del Quartetto di Milano*, prefazione di Giulio Confalonieri, Milano, 1964).

<sup>77</sup> Anche la *Società del Quartetto* torinese aveva dei precedenti che ne stimolarono la nascita. Fu soprattutto grazie ai pianisti Antonino (1817-1875) e Giuseppe Enrico Marchisio, fratelli delle famose cantanti Barbara (1833-1919) e Carlotta (1835-1872), stimate da Rossini "incomparabili interpreti", che si sviluppò un'apprezzabile rinascita della musica strumentale a Torino. Essi avevano infatti ospitato nella propria casa fin dal 1854 dei 'convegni musicali', ed avevano costituito un complesso strumentale con lo scopo di divulgare la musica cameristica. Attivo soprattutto al *Circolo degli Artisti*, il gruppo si trasformò poi, prendendo a modello l'esempio fiorentino, in una vera e propria *Società del Quartetto*, che debuttò l'11 marzo 1866 con musiche di Beethoven, Hummel e Spohr (cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 86-87).

<sup>78</sup> Città tradizionalmente votata al melodramma, Napoli aveva conosciuto una ripresa del repertorio strumentale da quando nel 1840 Saverio Mercadante era stato nominato direttore del nuovo *Conservatorio di Musica in S. Pietro a Maiella* (carica che avrebbe tenuto fino alla morte, avvenuta nel 1870). Ma le iniziative intraprese avevano conservato un carattere di sporadicità e non avevano raggiunto il livello di una vera e propria emancipazione di un genere, così come lo stesso si può dire delle diverse accademie tenute da virtuosi di passaggio, quali Liszt, Thalberg, Döhler ed altri. Più vivace in questo senso era stata l'attività musicale svolta in circoli privati, come quelli della principessa Belmonte-Spinelli, del conte di Siracusa, della contessa De la Feld, della duchessa Ravaschieri e di tanti altri: in questi salotti si erano promosse esecuzioni cameristiche da parte di appassionati che forse non avevano modificato in modo considerevole il panorama musicale cittadino, ma che certo avevano creato le premesse per la costituzione nel 1867 di un vero e proprio sodalizio musicale, la *Società Filarmonica*, capace di "imprimere un nuovo carattere al movimento musicale cittadino" (cfr. PANNAIN, Guido. *Ottocento musicale italiano*, Milano, 1952, pp. 142-143; lo scritto era già apparso in diversi articoli pubblicati come 'Saggio sulla musica a Napoli nel sec. XIX - Da Mercadante a Martucci', in: *Rivista Musicale Italiana*, 1928-1932). Promossa principalmente dal conte di Caltabellotta e dal marchese Luigi Filiasi, la Società effettivamente conferiva alla vita musicale della città un nuovo carattere, grazie soprattutto alla presenza in quegli

Antonio Bazzini, sempre attento a mantenersi al passo coi tempi, appena giunto a Brescia -nel 1864, come si è detto - si era subito dato da fare per procurare alla propria città una vita musicale pubblica che rispondesse alle esigenze delle menti più aperte. Consapevole che fondamento primario di una attività musicale duratura fosse la presenza di una scuola che formasse nuove leve per il futuro, per prima cosa aveva propugnato la fondazione di un *Istituto Musicale* (1864-66), che poi era divenuto l'*Istituto Filarmonico 'Venturi'*<sup>79</sup> (cosiddetto in seguito al favore di un lascito testamentario<sup>80</sup>), quello stesso che, come si è visto, frequentò il nostro Franco Margola e che poi divenne circa un secolo dopo *Conservatorio di Stato*.

Questo era stato però solo il primo passo: insieme all'*Istituto Musicale*, Bazzini<sup>81</sup> aveva promosso la costituzione di una *Società di Concerti* che fungesse da palestra per i neo-strumentisti diplomati<sup>82</sup> e al tempo stesso da luogo di educazione

---

anni a Napoli di una scuola pianistica di grande rilievo, quella di Beniamino Cesi, allievo di Thalberg, di cui già si è accennato alla nota 33. A sua volta questa *Società Filarmonica* pose poi le basi per la istituzione di una vera e propria *Società del Quartetto*, fondata nel 1878, quasi come inevitabile conseguenza di un fermento culturale ormai avviato (cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 162-166).

A proposito di questo fiorire di iniziative in tutta Italia, proprio nello stesso 1878 Verdi sfogava il proprio disappunto scrivendo: "Tutti concorriamo senza volerlo alla rovina di questo nostro teatro [...] E se volessi dirvi cose che apparentemente non hanno senso comune, vi direi che causa prima in Italia furono le Società del Quartetto [...] Ma in nome del diavolo, se siamo in Italia perché facciamo dell'arte tedesca? 12 o 15 anni fa, non ricordo se a Milano o altrove, mi nominavano Presidente d'una Società del Quartetto. Rifiutai e dissi: ma perché non istituite una Società di Quartetto vocale? Questa è vita italiana. L'altra è arte tedesca [...] Noi non possiamo, dirò anzi, non dovremmo scrivere come i Tedeschi, né i Tedeschi come noi. Che i Tedeschi si appropriino le nostre qualità come fecero a' loro tempi Haydn, Mozart restando però sempre quartettisti; che Rossini si approprii perfino alcune forme di Mozart restando però sempre melodista, sta bene; ma che si rinunci per moda, per smania di novità, per affettazione di scienza, si rinneghi l'arte nostra, il nostro istinto, quel nostro fare sicuro spontaneo naturale sensibile abbagliante di luce, è assurdo e stupido" (*I copialettere di G. Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, 1913, pp. 626-627). Un anno dopo, in una lettera al conte Oprandino Arrivabene, ritornava sullo stesso argomento: "È una consolazione il vedere che dappertutto si istituiscono Società di Quartetti, Società Orchestrali e poi ancora Quartetti e Orchestra, Orchestra e Quartetti, ecc., ecc., per educare il pubblico alla *Grande Arte*, come dice Filippi. Allora, a me, qualche volta viene un pensiero meschinissimo, e mi dico sottovoce: 'ma se invece noi in Italia facessimo un Quartetto di voci per eseguire Palestrina, i suoi contemporanei, Marcello, ecc., ecc., non sarebbe questa ARTE GRANDE? E sarebbe Arte Italiana... L'altra no!...' Ma zitto che nessuno mi senta" (*ibid.*).

<sup>79</sup> Il progetto di fondare un'associazione benefica era nato già dal dicembre 1863, per iniziativa dei Franchi, di Valotti, Quaranta ed altri. Il 17 gennaio 1864 un gruppo di dodici bresciani (Franchi, Berardi, Camplani, Perugini, Brusa, Bruni, Gaza, Pilati, Quaranta, Chiappa, Da Ponte, e Consolini) già fissava la quota di sottoscrizione per il finanziamento di una *Scuola filarmonica gratuita popolare*. Il 14 febbraio 1864 Antonio Bazzini scriveva a Gaetano Franchi: "Desidero che il progetto di scuola musicale da fondarsi in Brescia possa effettuarsi, perché veramente è di assoluta necessità per la nostra buona patria, sotto pena di suicidio musicale *completo* se non si applica presto codesto rimedio. Sento che è mancato ai vivi il signor Antonio Venturi, e che abbia istituito un legato per una scuola di canto. È ciò vero?" (lettera conservata nell'archivio Franchi e citata in ZANETTI, *Brescia*, p. 32, nota 11). La notizia era fondata, e infatti in seguito alla scomparsa di Antonio Venturi il progetto si fuse con quello dell'*Istituto 'Venturi'*, che doveva essere fondato per cura del Municipio; progetto che fu approvato il 24 aprile 1864 con lo *Statuto della associazione per la fondazione in Brescia dell'Istituto Musicale*. Si trattava di un riuscito esperimento di fusione di iniziativa privata e pubblica: oltre al contributo comunale, infatti essa venne sostenuta da un centinaio di soci privati paganti, tra i quali figuravano i nomi più illustri dell'aristocrazia bresciana (Bettoni, Calini, Averoldi, Fenaroli, Guaineri, Maggi, Valotti). Soci onorari erano Costantino Quaranta, Giovanni Consolini e Antonio Bazzini. La scuola, già attiva nel novembre 1864, ebbe come prima denominazione quella di *Istituto Musicale per l'istruzione gratuita del popolo* e comprendeva sei corsi: violino (tenuto da Giacinto Conti, con 8 posti), canto (Francesco Personi, 12 posti), violoncello (inizialmente non attivato, per mancanza di fondi - Enrico Piatti, fratello di Alfredo, non si era accordato sullo stipendio -, 2 posti), contrabbasso (Antonio Sanvito, 2 posti), clarino (Alessandro Taveggia, 4 posti), ottoni (Gaetano Tosi, 16 posti), per un totale di 44 allievi. La Giunta comunale approvò il regolamento scolastico del nuovo istituto, divenuto totalmente municipale, il 3 dicembre 1866, delegando però al tempo stesso la gestione amministrativa e disciplinare del '*Venturi*' ad un consiglio direttivo, formato dagli stessi membri dirigenti dell'istituto precedente; a questo organismo era affiancata una giunta di consulta, nominata dallo stesso Municipio, di almeno due membri scelti tra "i più distinti maestri e cultori di musica di questa città" (all'occasione si elessero Bazzini e Quaranta), allo scopo di assistere il consiglio "nelle deliberazioni concernenti la parte tecnica", cioè nelle questioni riguardanti il funzionamento concreto della scuola (approvazione della programmazione didattica dei corsi, presidenza delle commissioni esaminatrici, ecc.). Il risultato fu che, ai fini pratici, la trasformazione in ente pubblico portò ben pochi mutamenti nella vita effettiva della scuola. Dal dicembre 1867, in seguito alle dimissioni del Conte Diogene Valotti, Bazzini divenne presidente dell'Istituto (vice-presidente era Gaetano Franchi), mantenendo la carica fino al 1889. La giunta di consulta venne poi abolita quando, giunto a Brescia Romanini, si ridusse ad essere un organismo ormai del tutto inutile. Tale struttura si mantenne fino al 1928, anno in cui, in seguito alle pretese del regime fascista di intromettersi nella gestione diretta degli enti pubblici, si provvide a nominare presidente dell'istituto il podestà di Brescia, che a sua volta doveva costituire un comitato di vigilanza da lui nominato, in cui figurava però anche il direttore effettivo della scuola. Nell'anno scolastico 1932-33, ad esempio, il comitato di vigilanza era formato dalle seguenti persone: Cav. Uff. Rag. Osvaldo Bolis (Presidente), Dott. av. Alessandro Scrinzi, Dott. Vittorio Brunelli, Luigi Molinari, Teobaldo Ruggero, Cav. Virgilio Vecchia. Cfr. PAPPALARDO, Valerio. 'Le origini dell'Istituto musicale di Brescia [1864-1866]', in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, pp. 21-38; inoltre ZANETTI, Roberto. 'Cent'anni di attività del 'Venturi'', *ibid.*, pp. 39-41 e Id. 'I direttori', *ibid.*, pp. 95-99.

<sup>80</sup> Carlo Antonio Venturi (1805 - 9 febbraio 1864), noto studioso di scienze naturali, in particolare di micologia, era un ricco ed appassionato musicofilo bresciano, ottimo violinista oltre che collezionista di strumenti musicali. Nel testamento, datato 13 ottobre 1862, lasciava "alla moglie il ronco di S. Francesco di Paola; la restante sostanza divisibile in quattro parti, l'una al comune, perché, detratte £ 6000, da pagarsi alla moglie, per legati che essa vorrà fare, abbia ad impiegarla nella fondazione di un istituto filarmonico, che si intitolerà Istituto Filarmonico Venturi, ed abbia a provvedere una scuola gratuita di musica, di canto e specialmente di strumenti ad arco; le altre tre parti alla moglie in usufrutto, e, avvenuta la sua morte, al comune, per il mantenimento del predetto istituto".

<sup>81</sup> È da rilevare che in questi anni il prestigio di Antonio Bazzini, già alto, crebbe ancor più soprattutto grazie agli importanti riconoscimenti ottenuti principalmente alla *Società del Quartetto* di Milano: primo tra questi, un primo premio vinto al concorso del 1864 con la composizione di un *Quartetto*, molto apprezzato da Arrigo Boito che così ne scrisse: "Nel *Quartetto* di Bazzini si riconosce evidentemente una intelligenza educata da anni ed anni all'audizione non solo, ma anche alla esecuzione dei grandi quartetti tedeschi; si riconosce un'intelligenza la quale, per circostanze eccezionali e per esclusive tendenze alla musica strumentale, s'è trovata al di fuori dell'attuale movimento melodrammatico ed ha potuto conservarsi tutta per singolar ventura al culto dell'arte indipendente" (*Giornale della Società del Quartetto*, 15 maggio 1865). Tale successo venne ripetuto nel 1868 e anche nel precedente 1867 per la sezione dedicata a lavori orchestrali (Giovanni Consolini vinse nella sezione per musiche a cappella, cfr. nota 67), con la presentazione della *Sinfonia d'introduzione alla tragedia di Saul di Alfieri*. Nel gennaio, aprile e maggio 1868 Bazzini suonò inoltre tre volte per la *Società del Quartetto*, ottenendo vivissimo successo.

<sup>82</sup> Oltre ai soci musicisti di professione, detti *soci attivi*, che erano invitati a prestare la loro opera gratuitamente, era considerata nella *Società* una

culturale-musicale e di aggiornamento per i concittadini. Fondata il 2 maggio 1868, la Società aveva iniziato la sua attività il 14 luglio di quell'anno, quando nell'aula magna del *Reale Liceo Arnaldo*, allora situato nel Palazzo Bargnani nell'attuale via Matteotti, aveva esordito un'orchestra di 50 elementi, formata da dilettanti e allievi del 'Venturi' diretti dal citato Giacinto Conti<sup>83</sup>: se si considera che la scuola esisteva da solo poco più di un anno, si era trattato di un risultato stupefacente, segno e garanzia di serietà e impegno non comuni; impegno, del resto, che non trascurava di tenere il pubblico bresciano il più aggiornato possibile, come dimostra il secondo degli altri due concerti 'di prova' tenuti dall'orchestra suddetta nel 1868, il cui programma monografico, raro per quei tempi, comprendeva esclusivamente musiche di Gioachino Rossini, scomparso da pochi giorni<sup>84</sup>.

Costituitasi ufficialmente con l'approvazione dello Statuto il 10 febbraio 1869, "allo scopo di promuovere l'arte ed il gusto della musica e la più retta esecuzione delle migliori produzioni musicali, nazionali e straniere, mediante concerti periodici, e di dare sussidii agli artisti bisognosi, erogando a tal uopo i risparmi possibili sui proventi sociali"<sup>85</sup>, la *Società dei Concerti di Brescia* confermava il carattere di proiezione collettiva di un'esperienza culturale già accertata in piccoli sodalizi privati<sup>86</sup>, avendo come direttore artistico lo stesso Bazzini, come amministratore Gaetano Franchi, e come consiglieri coloro che facevano parte di quel gruppo ruotante attorno a casa Franchi, i cui nomi abbiamo in parte già avuto occasione di ricordare: oltre a Romolo Franchi, fratello minore di Gaetano<sup>87</sup>, vi erano Giacinto Conti<sup>88</sup>, Giovanni Consolini<sup>89</sup>, Carlo Baresani<sup>90</sup>, Camillo Zuccoli<sup>91</sup>, Giovanni Premoli<sup>92</sup>, Eugenio Bertoloni<sup>93</sup>, il violinista Francesco Piazza,

---

seconda classe di soci, alla quale "appartengono quelli che, coltivando la musica per diletto, ovvero amandola ed onorandola anche senza coltivarla, sono lieti di concorrere in principalità mediante annua contribuzione in denaro [...] e sussidiariamente anche coll'opera loro, quali dilettanti: essi sono chiamati *soci contribuenti*" (*La sentinella*, 6 maggio 1868): dunque anche i musicisti dilettanti erano invitati a partecipare alle iniziative della neo-costituita *Società dei Concerti*, e quindi a maggior ragione coloro che avevano compiuto regolari studi (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 37-38). Questo spiega almeno in parte la ragione per cui l'*Istituto 'Venturi'* non organizzò, fino al 1895, cioè fino ai tempi di Romanini, alcun saggio musicale pubblico. Che la scuola fosse concepita come fonte di energie per la vita musicale cittadina è confermato dal fatto che gli studenti erano tenuti a prestare per almeno un biennio gratuitamente la propria opera nelle varie istituzioni musicali bresciane: solo dopo tale biennio 'di prova' l'attività sarebbe stata regolarmente retribuita. In questo modo gli studenti di canto prestavano la propria opera presso la *Cappella* del Duomo, gli strumentisti ad arco nell'orchestra del *Teatro Grande* e gli strumentisti a fiato nella banda della *Guardia Nazionale*. Questa idea era presente fin dal primitivo progetto di fondazione della scuola, quello redatto nel 1864, in cui si legge: "Art. 1: è fondato in Brescia un istituto musicale per l'istruzione gratuita del popolo, allo scopo di preparare bravi musicisti per l'orchestra di questo teatro Grande, pel corpo di banda cittadina e pel canto nelle chiese". Alla discrezione degli insegnanti si lasciava inoltre il consiglio di prestare la propria opera in "trattenimenti musicali fuori della scuola". Questa prassi tuttavia non si dimostrò vincente: totalmente privi di esperienza di musica d'insieme, gli studenti durante il biennio di pratica fuori dal 'Venturi' si trovavano un po' allo sbaraglio, e in questo modo non contribuivano affatto a presentare ai cittadini di Brescia una buona immagine dell'*Istituto Musicale*. Scrivendo all'impresario Gerardi del *Grande*, ad esempio, Franco Faccio si lamentava che "in quell'orchestra figuravano parecchie comparse", e, dovendo allestire il *Mefistofele* di Boito, lo pregava senza peli sulla lingua: "Mettiamo queste sul palcoscenico nel costume degli onesti borghesi di Francoforte, ed in orchestra facciamo le cose per benino" (lettera del 27 maggio 1878 citata in SARTORI, Claudio). "Franco Faccio e 20 anni di spettacoli di fiera al Teatro Grande" cit., p. 199). Da quando poi il *Teatro Grande* iniziò a richiedere un diploma di stato per l'assunzione degli strumentisti, la convenzione decadde definitivamente, e i legami tra il 'Venturi' e il mondo musicale esterno si affievolirono notevolmente. Ciò portò alla necessità di organizzare dei saggi finali pubblici per gli allievi (il primo di essi si svolse il 3 marzo 1895) e di istituire all'interno della scuola delle esercitazioni di musica d'insieme, che dal 1905 vennero infatti rese obbligatorie. In pratica però queste esercitazioni rimasero per molto tempo saltuarie, e si limitavano talora, dato il poco tempo disponibile e la non ufficialità dei corsi, ad allestire le esecuzioni d'insieme per i saggi scolastici. Solo nel 1928 la classe di esercitazioni orchestrali, quartetto e musica d'insieme rientrerà ufficialmente e regolarmente nei corsi, con professore Romanini. Torneremo su questo argomento, che chiarisce alcuni aspetti della proposta di Franco Margola, nel dicembre 1937, di fondare "una piccola orchestra d'archi formata da ex allievi, da allievi tuttora frequentanti e da elementi appartenenti anche ad altre scuole della città, e ciò allo scopo di esercitarli nelle esecuzioni orchestrali" e, nel caso di buoni risultati, anche presentarli in pubblico (cfr. ZANETTI, Roberto. 'L'istituto filarmonico 'Venturi', il teatro Grande e la Banda civica', in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, pp. 61-70; inoltre FERTONANI, *Romanini*, pp. 23-24 e 28).

<sup>83</sup> Il programma era il seguente: Ludwig van Beethoven, Ouverture *Coriolano*; Delphin Alard (1815-1888), *Duetto* per due violini (Camillo Zuccoli e F. Caretti, con accompagnamento di Costantino Quaranta al pianoforte); Gioachino Rossini, *Inno alla carità per tre voci femminili* "eseguito da 24 signore dilettanti della città"; Charles Voss, *Notturmo*; Emile Prudent (1817-1863), *La danse des fées* per pianoforte (Giovanni Consolini); Prume, *La mélancolie* per violino e pianoforte (F. Caretti, C. Quaranta); Ruggero Manna (1808-1864), *Una notte sull'Appennino* a tre voci e coro; Gioachino Rossini, Sinfonia del *Guglielmo Tell*. L'affluenza del pubblico fu oltre ogni aspettativa, tanto che si dovettero forzatamente chiudere le iscrizioni dei nuovi soci fin dal giorno precedente il concerto stesso, dal momento che il numero dei partecipanti giunse a superare quello dei posti disponibili in sala (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 39-40 e 135).

<sup>84</sup> Il concerto, che seguiva quello del 10 settembre, si tenne il 6 dicembre 1868: Rossini era morto il 13 novembre.

<sup>85</sup> Art. 1 dello *Statuto della Società dei Concerti*. Lo *Statuto* venne poi modificato, e l'ultima versione definisce come scopo quello "di coltivare l'arte ed il gusto della musica, specialmente mediante concerti privati e pubblici da affidarsi ad artisti di sicura fama ed ai migliori elementi cittadini"; da notare che le finalità filantropiche della Società sono state abbandonate. Cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 42-59 (il saggio riporta anche la prima versione dello *Statuto* della società alle pp. 42-44); ID. 'Appunti per una storia della musica a Brescia nell'800' cit., p. 17).

<sup>86</sup> Cfr. nota 35.

<sup>87</sup> Cfr. nota 55.

<sup>88</sup> Cfr. nota 66.

<sup>89</sup> Cfr. nota 67.

<sup>90</sup> Carlo Baresani (Brescia, 1848 - ivi, 1916) fu ottimo pianista e uno dei più impegnati animatori della vita musicale bresciana. Fu fra l'altro il primo ad eseguire a Brescia, il 17 maggio 1871, il *Konzertstück in fa min*, Op. 79 di Carl Maria von Weber. Dal 1873 membro del Consiglio direttivo dell'*Istituto musicale 'Venturi'*, ne divenne nel 1890 vice-presidente, mantenendo la carica fino alla morte; fu al tempo stesso membro del consiglio direttivo della *Società dei Concerti*, e ne fu eletto presidente nel 1898; grazie a questa posizione contribuì notevolmente a dare nuovi impulsi culturali alle stagioni concertistiche. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 26; ID., *Storia*, p. 943; ZANETTI, *Brescia*, p. 35, nota 35.

<sup>91</sup> Camillo Zuccoli (Brescia, 1854 - ivi, 1903) era violinista allievo di Giacinto Conti e fu un talento precocissimo. Ebbe più volte occasione di suonare con Bazzini, dal quale assimilò "quello stile largo, appassionato che commuove e trasporta l'ascoltatore all'entusiasmo" (BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 256). Memorabili furono le sue interpretazioni dei classici, in particolare di Beethoven, offerte al pubblico della *Società dei Concerti*.

<sup>92</sup> Giovanni Premoli (Brescia, 1851 - ivi, 1930) studiò con Guglielmo Capitanio (1824-1896) e Giovanni Consolini. Fu organista a Brescia, dal 1873 al

Paolo Chimeri<sup>94</sup>.

Da quel momento “la storia della musica a Brescia coincise con l’operato diffusore della *Società dei Concerti*, mentre sul fondo l’alimentava l’attività educatrice che il ‘*Venturi*’ svolgeva”<sup>95</sup>. Lo stretto legame tra le due Istituzioni, quella della *Società dei Concerti* e quella del ‘*Venturi*’, era evidenziato dall’impegno, nel caso di scioglimento della *Società*, di trasferire al ‘*Venturi*’ stesso il patrimonio sociale, “affinché venga impiegato conformemente agli scopi di questa *Società*”<sup>96</sup>. Sebbene il carattere divulgativo delle manifestazioni non venisse mai perso di vista, ad esempio mantenendo spesso nei programmi quell’alternanza di brani vocali e strumentali che era tipica delle accademie ottocentesche, le finalità culturali della *Società dei Concerti* non venivano tradite. Il 23 maggio 1870 era stato eseguito per la prima volta un *Quartetto* con pianoforte di Mendelssohn<sup>97</sup> e in quell’occasione il cronista de *La Sentinella bresciana*, celato sotto lo pseudonimo di Noè Persill, aveva commentato: “sono tutt’altro che malcontento di aver udito un quartetto classico; adesso almeno so di che si tratta quando si parla di quintetti e quartetti e chissà che abituandomi non giunga un giorno a gustare anch’io tali composizioni che si dicono sì belle e che lo devono essere se un Mozart, un Haydn, un Beethoven e fra i nostri un Boccherini ed altri, posero in esse tanto amore”<sup>98</sup>.

Il successo dell’iniziativa era andato oltre le più ottimistiche previsioni: fondata da un’assemblea di circa 90 sostenitori, al suo avvio la *Società dei Concerti* aveva contato 73 soci *attivi* (non paganti) e 333 soci *contribuenti* (paganti); ma già subito dopo il primo esperimento del 14 luglio i soci erano aumentati a circa 250: cifre elevatissime, se si paragonano a quelle ad esempio della *Società del Quartetto* della ben più popolosa Milano (in quegli anni Brescia contava circa 30.000 abitanti), che all’atto della fondazione, nel 1864, aveva interessato 87 soci protettori, 31 ordinari e 48 corrispondenti (cioè residenti fuori Milano)<sup>99</sup>. Ma il numero era aumentato ancora: nel 1869, fermi restando i soci attivi, i contribuenti erano stati ben 511, e alla fine della stagione addirittura 600, numero che era rimasto invariato anche l’anno successivo, cosicché Brescia aveva primeggiato, sotto questo aspetto, sulle consimili organizzazioni concertistiche di altre città<sup>100</sup>. Questo conferma che il gruppo ruotante attorno ai Franchi e a Bazzini non costituiva un’*élite* culturale isolata dal reale contesto bresciano, ma semmai la ‘punta di un *iceberg*’, l’espressione più attiva e operosa di una temperie culturale ben diffusa, o comunque la forza stimolatrice di un ampio pubblico disposto a farsi coinvolgere.

Ad accontentare tanta partecipazione di pubblico, si era provveduto ad elevare il livello qualitativo delle manifestazioni, e fin dal 1870 fu proprio “una personalità come Franco Faccio a catalizzare l’attività concertistica”<sup>101</sup>: il 10 settembre di quell’anno il trentenne direttore, che sarebbe presto divenuto direttore d’orchestra alla *Scala* di Milano, aveva diretto un concerto alla Crociera S. Luca, nel quale aveva presentato in prima esecuzione assoluta la propria *Sinfonia*, e al quale avevano partecipato il clarinetista Ferdinando Busoni e la pianista Anna Weiss Busoni, noti concertisti genitori dell’ancor più noto Ferruccio, che di Carl Maria von Weber avevano eseguito il *Concerto* per clarinetto e orchestra e il

---

Santuario delle Grazie, dal 1888 al Duomo, nel 1926 in S. Francesco d’Assisi e infine ancora al Santuario delle Grazie. Compositore apprezzato, esordì nel 1872 con una *Messa solenne* a piena orchestra che fu eseguita anche due anni più tardi. Ottimo contrappuntista, scrisse poi molta musica sacra, oggi conservata manoscritta negli archivi bresciani della Basilica della Beata Vergine delle Grazie, della Cattedrale, e del *Conservatorio* cittadino. Particolarmente ammirata fu una sua messa musicata nel 1886 per la Festa dell’Incoronazione della Beata Vergine delle Grazie: eseguita “da cento parti d’orchestra e canto”, colpì i critici per la perizia compositiva dimostrata, soprattutto nella fuga finale del *Gloria*. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 199.

<sup>93</sup> Eugenio Bertolini (Brescia, 1859 - ivi, 1914) ottimo violoncellista, fu insegnante al ‘*Venturi*’ dal 1883 al 1913 e per vari anni primo violoncello nell’orchestra del *Teatro Grande*. Prima di morire costituì assieme ad Adele Bignami Mazzucchelli e a Isidoro Capitanio l’apprezzato *Trio Bresciano* (cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 38).

<sup>94</sup> Cfr. pp. 23 e segg.

<sup>95</sup> ZANETTI, Roberto. ‘Appunti per una storia della musica a Brescia nell’800’ *cit.*, p. 16. Va precisato che la funzione culturale dell’*Istituto ‘Venturi’* in quei primi anni di attività era ben maggiore di quanto si possa oggi immaginare, poiché i primi allievi iscritti, più che giovani studenti, erano “in gran parte armaioli, sarti, falegnami, arrotini, fabbri, barbieri, ecc.”, cioè dilettanti di una classe lavoratrice altrimenti scarsamente istruita (cfr. ID. ‘Cent’anni di attività del ‘*Venturi*’ *cit.*, in particolare il capitolo *La funzione culturale del ‘Venturi’*, alla p. 42). Per una storia della *Società dei Concerti* di Brescia, cfr. ID. *Brescia*.

<sup>96</sup> Art. 26 (art. 24 nella stesura attualmente in vigore) dello *Statuto della Società dei Concerti*. Tale legame tra le due istituzioni si rese ancora più stretto con la modifica dell’art. 7, attuata il 12 aprile 1935, che prevedeva l’obbligo da parte della *Società* di accogliere nel proprio Consiglio come membro di diritto il direttore del *Civico Istituto Filarmonico*. Tale clausola è ancora in vigore. Cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 59, nota 24.

<sup>97</sup> Esecutori furono lo stesso Bazzini e un certo Ganazza, violini; Romolo Franchi, violoncello; Carlo Andreoli, pianoforte.

<sup>98</sup> Il passo è riportato in ZANETTI, Roberto. *Brescia*, p. 91; e ID. ‘Appunti per una storia della musica a Brescia nell’800’ *cit.*, pp. 18-19.

<sup>99</sup> Cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 39. Ancora oggi, nonostante le mutate condizioni sociali, culturali e soprattutto demografiche (Brescia conta ora più di 200.000 abitanti), la stessa *Società dei Concerti* non riesce ad interessare un maggior numero di sostenitori: si pensi che il 124° anno sociale, cioè la stagione 1992/93, ha visto la partecipazione di 225 abbonati, mentre la stagione seguente (1993-94) ha raccolto 269 quote sociali. Negli anni passati vi furono tuttavia stagioni che interessarono numeri decisamente inferiori di persone e questo sia detto non per sconfinare nella cronaca - le ragioni di simile diminuzione in proporzione al numero degli abitanti sono molte e complesse, e non è questa la sede per analizzarle -, ma per dare una più chiara misura degli incredibili risultati allora ottenuti con un’iniziativa partita quasi come esperimento solo tre anni prima.

<sup>100</sup> Si pensi che la citata *Società del Quartetto* milanese raggiunse soltanto nel 1873 i 335 abbonati. Va inoltre tenuto presente che l’effettivo numero di affluenze ai concerti era maggiore di quello dichiarato nei dati ufficiali, e poteva perfino raddoppiare, dal momento che ogni socio disponeva di “un viglietto d’invito da disporre a favore d’altra persona” (art. 6 dello *Statuto*): in effetti tali manifestazioni si svolgevano generalmente di fronte ad un pubblico di circa mille persone, e ciò creò non pochi problemi agli organizzatori, tanto che la concessione di un biglietto in omaggio venne poi eliminata nel 1874 (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 47-50). Tale concorso di pubblico subì con gli anni però una graduale flessione, scendendo a cifre oscillanti intorno alle 200 persone, e non a caso ciò avvenne in precisa concomitanza con il trasferimento di Bazzini a Milano: solo nel primo dopoguerra il numero tornò ad aumentare notevolmente, fino a dover prendere in considerazione l’ipotesi di suddividere i concerti in due turni di esecuzioni (ivi, p. 63).

<sup>101</sup> MARTINOTTI, Sergio. ‘Costume, cronache e personaggi dell’Ottocento strumentale lombardo’, in: *Studi sulla cultura lombarda in memoria di Mario Apollonio*, Milano, Vita e Pensiero, 1972, II, p. 77.

*Duo per clarinetto e pianoforte*<sup>102</sup>.

Il 9 settembre 1871 era inoltre apparso a Brescia Hans von Bülow, che aveva eseguito, gratuitamente “per deferenza al cav. Antonio Bazzini”<sup>103</sup>, alcune parafrasi lisztiane e sotto la direzione dello stesso Faccio il *Concerto per piano e orchestra n. 5* di Beethoven<sup>104</sup>. Era stato il primo di una lunga serie di avvenimenti la cui importanza oltrepassava i ristretti confini di un ambiente provinciale, e che elevava Brescia a città tra le più vivaci dal punto di vista della vita musicale<sup>105</sup>. Ne è testimonianza l’attenzione suscitata dal concerto bresciano nel critico Filippo Filippi<sup>106</sup>, famoso per la sua severità e intransigenza, il quale, giunto appositamente da Milano, aveva espresso poi sulla *Perseveranza* il proprio compiacimento usando toni veramente lusinghieri: “Brescia con questa fiorente *Società dei Concerti* dà esempi che Milano con mezzi quattro volte maggiori dovrebbe imitare”<sup>107</sup>.

<sup>102</sup> Vale la pena di riportare l’intero programma di questa che fu la quarta serata organizzata dalla *Società dei Concerti* in quell’anno, per notare la tipica alternanza di composizioni strumentali e brani operistici ancora pressoché d’obbligo per le abitudini del tempo, e per rilevare al tempo stesso la partecipazione alla stessa manifestazione di figure di prestigio e di elementi locali: Carl Maria von Weber: *Concerto per clarinetto e orchestra* (F. Busoni, dir. F. Faccio); Gioachino Rossini: *Mira la bianca luna* per soprano e tenore (Anna Corazzina e Cesare Frugoni, allievo di canto dell’*Istituto ‘Venturi’*); C. M. von Weber: *Duo per clarinetto e pianoforte* (F. Busoni e A. Weiss Busoni); Antonio Bazzini: *La calma*, per violino (Arturo Corsanego, brano in sostituzione all’ultimo momento del previsto coro *Alla patria* a voci sole maschili di Meyerbeer; Franco Faccio: *Sinfonia*, in prima esecuzione assoluta (dir. F. Faccio); Ludwig Waldmüller: *Notturmo* per pianoforte (A. Weiss Busoni); Giuseppe Nicolini: *Il braccio mio conquiso*, da *Malek-Adel*, per soprano (Alcenia Crottogini, allieva dell’*Istituto ‘Venturi’*); Giacomo Meyerbeer: *Marcia di Nozze* (dir. Giovanni Consolini). L’organico dell’orchestra era composto dalla banda cittadina e da trentotto orchestrali locali. Cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 139; MARTINOTTI, Sergio. ‘Costume, cronache e personaggi dell’Ottocento strumentale lombardo’ *cit.*, p. 77; su Anna Corazzina cfr. inoltre BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 98.

<sup>103</sup> Antonio Bazzini aveva in precedenza incontrato più volte il musicista tedesco, ed egli stesso, in una lettera a Gaetano Franchi datata 29 giugno 1871, aveva espressamente parlato all’amico concittadino della sua “grande amicizia con Bülow; abbiamo suonato due Sonate di Beethoven, il trio di Raff in do minore e quello di Schumann in re minore. *Con certi tempi!!* Ma che artista immenso. Poi mi ha accompagnato diversi pezzi unici in casa della marchesa... Domani e dopo suoneremo ancora” (lettera conservata presso l’Archivio Franchi, citata in ZANETTI, *Brescia*, p. 107, nota 3).

<sup>104</sup> “Il concerto di Beethoven è stupendo e credo potrà essere in parte capito anche dal rispettabile pubblico”, aveva scritto Bazzini a Gaetano Franchi (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 107, nota 3). Conviene ricordare inoltre che l’invito a far suonare von Bülow comportava per quei tempi significati che oggi possono sfuggirci: oltre che uno dei più grandi interpreti di Beethoven, egli era infatti un personaggio “intorno al quale si intrecciavano le più romanzesche vicende e salivano curiosità morbose e mordenti discussioni, e per il divorzio che l’anno prima lo aveva diviso da Cosima Liszt, andata sposa, da amante che era, a Wagner in quello stesso anno 1870, e per quel suo fanatico amore che proprio per Wagner era in lui sopravvissuto ad un dramma familiare così pieno di contrasti, e di passione, e soprattutto per l’asprezza ch’egli, venuto in Italia a diffonderci le musiche wagneriane (direttore d’orchestra formidabile com’era, oltre che pianista tra i maggiori), metteva nelle sue diatribe con gli antiwagneriani e nei giudizi su Verdi [...]; Hans Bülow era per gli avversari un tedesco da boicottare, per i meglio disposti un artista da ammirare, anche se non da amare: distinzione difficile per l’opinione comune” (GRASSI, *Ottocento bresciano*, pp. 130-131). Anche di questo concerto, il quinto dell’anno 1871, riportiamo il programma dettagliato:

Franco Faccio: *Sinfonia in Do magg.*

Charles Gounod: *Aria dei gioielli* nell’*Opera Faust* (Sig. Giulia Gavirati)

Emile Paladilhe: *Mandolinata*, canzone per tenore (Sig. Igino Corsi)

Ludwig van Beethoven: *Concerto V, in Mi bemolle*, per Pianoforte e Orchestra:

a) Allegro; b) Adagio; c) Rondò (Sig. Hans de Bülow)

Antonio Bazzini: *Proibizione*, romanza per soprano (Sig. Giulia Gavirati)

Franz Liszt: *Parafrasi per Pianoforte*: a) *Canzone delle filatrici* nel *Vascello Fantasma*

b) *Marcia solenne* nel *Tannhäuser* (Sig. Hans de Bülow)

Carlos Gomez: *Duetto* nell’*Opera Guarany* (Sig. Gavirati e Corsi)

F. Liszt: *Gran fantasia* per piano sulla *Sonnambula* (Sig. Hans de Bülow)

Maestro Direttore d’Orchestra: Franco Faccio

Va considerato che il concerto dovette essere organizzato in breve tempo, se ancora il 20 agosto, cioè venti giorni prima dell’avvenimento Bazzini scriveva a Gaetano Franchi che “Bülow oltre il concerto di Beethoven è disposto a suonare una e anche due volte!! Che vuoi di più?” (lettera conservata presso l’Archivio Franchi e citata in ZANETTI, *Brescia*, p. 107, nota 3). Le cronache del tempo riferirono di un pubblico di circa 1500 persone per questo concerto “nonostante il calore di 36 gradi centigradi” e i giornali locali non lesinarono entusiastici commenti, rivolti soprattutto al pianista tedesco (secondo *La Sentinella bresciana* anch’egli molto soddisfatto dei risultati esecutivi dell’orchestra, ottenuti dopo quattro prove - cfr. *ivi*, nota 4 - ma che in realtà definì poi l’accompagnamento orchestrale “assai scarso”) e al concittadino Bazzini. Ma anche Faccio ebbe la sua parte di lodi, soprattutto dal critico de *La Sentinella bresciana*, che giudicò la sua sinfonia come il pezzo più gradito di tutto il programma (cfr. SARTORI, Claudio. ‘Hans v. Bülow a Brescia’, in: *Il Popolo di Brescia*, 4 gennaio 1938; inoltre ID. ‘Franco Faccio e 20 anni di spettacoli di fiera al Teatro Grande’ *cit.*, pp. 189-190; FRANINI, Anna. ‘Hans von Bülow e Anton Rubinstein’, in: *BresciaMusica*, VIII, n. 39, dicembre 1993, p. 16).

<sup>105</sup> Franco Faccio, che dopo la direzione del *Lohengrin* a Bologna e di *Aida* al Cairo e a Milano era divenuto il più famoso ed importante direttore d’orchestra italiano, tornò poi a Brescia nel 1872 per dirigervi *La Forza del Destino*, con un “esito trionfale, splendidissimo”, come scrisse egli stesso a Verdi (cfr. DE RENSIS, Raffaello. *Faccio e Verdi*, Milano, 1934, p. 131), e ancora nel 1878, per portare il *Mefistofele* di Boito, alla cui prima furono presenti lo stesso Boito, il critico Filippi, Giulio Ricordi, il critico del *Corriere della sera*, Saint-Saëns (cfr. SARTORI, Claudio. ‘Franco Faccio e 20 anni di spettacoli di fiera al Teatro Grande’ *cit.*, p. 201).

<sup>106</sup> Filippo Filippi (Vicenza, 1830 - Milano, 1887), dopo gli studi in pianoforte e organo e la laurea in legge nel 1853, si dedicò completamente alla critica musicale dal 1859. Collaboratore e poi direttore della *Gazzetta musicale di Milano* (1860-62), fu poi fino alla morte critico del periodico milanese *La Perseveranza*. Attento osservatore e sostenitore della musica d’oltralpe, in particolare di quella wagneriana su cui aveva anche pubblicato dei saggi, non aveva mancato per questo di suscitare un grande senso di rispetto nello stesso Verdi. Cfr. SCHMIDL, *Dizionario*, I, p. 542; PINZAUTI, Leonardo. *Voce Filippi, Filippo*, in: *New Grove*, VI, p. 546; DEUMM, *Le Biografie*, II, p. 758.

<sup>107</sup> Cfr. SARTORI, Claudio. ‘Franco Faccio e 20 anni di spettacoli di fiera al Teatro Grande’ *cit.*, p. 191; inoltre ZANETTI, Roberto. ‘Appunti per una storia della musica a Brescia nell’800’ *cit.*, p. 19. La recensione del Filippi sulla *Perseveranza* di Milano del 13 settembre si era aperta con un esplicito elogio per Bazzini: “Di questi giorni feci una giterella a Brescia: desideravo da un pezzo di assistere ad un concerto di quella fiorentissima *Società dei Concerti* che dirige un grande artista italiano, il Bazzini; il quale ha pressoché finite le sue trionfali escursioni di virtuoso e dimora nella patria diletta, tutto dedito alla composizione... Il Bazzini, presidente della Società bresciana, è l’anima, la vita di questa bella istituzione, la quale conta già 500 soci paganti, cifra incredibile, miracolosa per una città di non molta popolazione, poco abituata a certe musiche. Eppure il Bazzini con una pazienza

Questo felice avvio non era rimasto infatti un esperimento senza conseguenze e se il trasferimento di Bazzini a Milano nel 1873 aveva causato sotto un certo punto di vista una grave perdita per la vita musicale bresciana, paradossalmente per un altro verso esso aveva garantito alla città lombarda maggiori possibilità di inserimento in un circuito culturale il meno provinciale possibile, dal momento che, divenuto consigliere (e poi dal 1875 presidente) della milanese *Società del Quartetto*, il famoso violinista si era adoperato in tutti i modi per riuscire a portare a Brescia i migliori musicisti di passaggio a Milano, tanto che “più spesso è a lui che si debbono i contatti con i tanti artisti che fecero tappa a Brescia nel successivo venticinquennio”<sup>108</sup>. Tra questi, ad esempio, il Quartetto Becker e Anton Rubinstein, “un immenso artista [che] canta sul piano come non ho mai inteso”<sup>109</sup>.

Certamente, “perduti i suoi uomini migliori (Bazzini prima e quindi Faccio, insediati a Milano), anche Brescia doveva ricomporre la sua vita musicale negli schemi e nei limiti degli altri centri minori della provincia italiana, pur viva ed intelligente nei campi dell’arte e della letteratura. Continuavano, a ribadire le vecchie e mai tralasciate tradizioni, le apparizioni dei virtuosi, sebbene vieppiù rade, che invadono anche i centri più chiusi sanzionando, col risorto predominio dell’opera, quel fenomeno di sclerosi culturale non certo sovvertito dal frequente, anche probato, ma sempre riservato ed isolato dilettantismo”<sup>110</sup>. Tuttavia, “la *Società dei Concerti* bresciana provvedeva all’incontro con la maggior produzione cameristica classico-romantica, secondo un indirizzo organico e con esecutori di nome”<sup>111</sup> e così, pur dovendosi ancora spogliare di inevitabili orpelli melodrammatici - nei programmi risultavano ancora “ben alternati i pezzi, acciò chi s’annoiasse col classico, possa deliziarsi più o meno con quel che segue, e viceversa”<sup>112</sup> -, la vita concertistica bresciana degli anni seguenti vide in questo modo una graduale conquista di repertori allora ignorati: innanzitutto Beethoven<sup>113</sup>, e poi Mozart<sup>114</sup> e perfino, nel 1880, Brahms, “l’autore di intime espressioni ed eleganze di cui i nostri pubblici ancor oggi temono la gravità talvolta troppo pesante che è nel suo stile”<sup>115</sup>.

Sul finire del secolo altre iniziative fiorirono, contribuendo a vivacizzare ulteriormente una vita musicale già così ben avviata: nel 1885, “aderendo al desiderio espresso da alcuni soci”, la *Società dei Concerti* decise “di fare delle periodiche esercitazioni musicali, allo scopo di sempre meglio diffondere la conoscenza di autori classici antichi e moderni”<sup>116</sup>; le

---

indefessa, con una esemplare ostinazione, riescì a far eseguire della musica classica, difficile a farla capire e gustare. Tanto è vero che ad ogni concerto più di 1500 persone, fra soci e invitati, si affollano nella grande ed oblunga sala della Società. I soci stessi si prestano all’esecuzione in orchestra e nei cori, e moltissime fra le più belle ed elette signore della città si riuniscono in scuola corale per poi eseguire nei concerti della Società, dei non facili pezzi d’insieme. Gli Statuti portano che si debbano dare sei concerti ogni anno [ma ciò non corrispondeva al vero, n.d.r.] e quello di sabato sera era il quinto del quarto anno. Ad accrescerne il prestigio c’era la presenza di Hans de Bülow, il grande interprete e direttore che per deferenza al Bazzini e per simpatia verso la gentile città, venne appositamente da Firenze per eseguire alcuni pezzi e fra questi il famoso quinto *Concerto* di Beethoven, con accompagnamento d’orchestra. Ed è qui che fu immenso il mio stupore nell’udire quei bravi professori dell’orchestra bresciana così bene entrati nello spirito di quella classica composizione, ch’è difficile da eseguire quanto e di più di qualsiasi difficilissima sinfonia; è vero che è una delizia accompagnare il Bülow così ben misurato anche quando pare che sbizzarrisca; aggiungasi poi che l’orchestra era diretta dal maestro Faccio, il quale tanto nella direzione dell’opera al gran teatro, come in questo concerto diede amplissima prova di meritare il posto importante che assumerà fra breve, di direttore alla Scala. L’impressione prodotta sul pubblico del concerto di Beethoven fu straordinaria, specialmente nell’*adagio* e *rondò finale*: c’era un silenzio nella sala che tutte le più piccole gradazioni e sfumature si avvertivano: poi alla fine furono applausi irrompenti...”. Filippi concludeva scrivendo che se “i soci stessi [della *Società del Quartetto* di Milano] dovessero lavorare, studiare e provare, pur troppo... non attecchirebbe. Sarebbero ostacoli insuperabili l’inerzia e la troppa facilità di mettere tutto in ridicolo” (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 86-87 e 40).

<sup>108</sup> ZANETTI, *Brescia*, p. 89.

<sup>109</sup> Lettera a Gaetano Franchi del 30 settembre 1873 (conservata presso l’Archivio Franchi e citata in ZANETTI, *Brescia*, p. 108, nota 9). Con malcelato orgoglio il 12 dicembre Bazzini scriveva: “Combinato anche questo!! Rubinstein suonerà a Brescia la sera del 2 gennaio 1874 [...] Credo che questa volta la mia influenza ci sia proprio stata per qualche cosa, perché vedevo la faccenda molto difficile...” (ibid.). A quella data effettivamente Rubinstein suonò al *Teatro Grande*, presentando il seguente programma: Beethoven, *Ouverture Egmont*; Mozart, *Rondò*; Haendel, *Giga* e *Aria e variazioni*; Field, *Nocturne*; Liszt, *Le roi des Aulnes*; Schumann, *Perché, L’oiseau prophète, Di sera, Guazzabugli d’un sogno*; Schubert, *Menuet*; Beethoven, ‘Marcia Turca’ dalle *Ruine d’Atene*; Chopin, *Etudes, Nocturne, Polonaise*; Rubinstein, *Mélodie, Tarantelle, Barcarolle, Valse-caprice*. Si trattò del primo vero e proprio ‘recital’ ospitato dalla *Società dei Concerti* di Brescia (cfr. *ivi*, p. 143). Il riscontro questa volta fu però deludente, a causa di un pubblico avvezzo a “melodie serene” e non a “sapienti combinazioni di ritmi, ardimentosi contorcimenti ed arruffati intricamenti di crome e di biscrome, di diesis e bemolli” (*La Provincia di Brescia*, 12 gennaio 1874), e dunque colpevole di “non aver capito nulla del programma” (SARTORI, Claudio. *L’avventura del violino. L’Italia musicale dell’Ottocento nella biografia e nei carteggi di Antonio Bazzini*, Torino, E.R.I., 1978, p. 149). Ciò suscitò l’indignazione di Bazzini che si sfogò con Gaetano Franchi scrivendo: “se non capiscono la musica le nostre cicale del gran mondo, non saranno meno gli elementi dell’educazione? Pare di no! E già non c’è da sorprendersi [...] sono troppi a venire ai concerti per far pompa di spalle più o meno guarnite, e di lingue a macchina” (lettera del 19 gennaio 1874). Cfr. FRANINI, Anna. ‘Hans von Bülow e Anton Rubinstein’, *cit.*

<sup>110</sup> MARTINOTTI, Sergio. ‘Costume, cronache e personaggi dell’Ottocento strumentale lombardo’, *cit.* pp. 77-78.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *La Sentinella*, citato in ZANETTI, *Brescia*, p. 91.

<sup>113</sup> Tra le prime esecuzioni beethoveniane spicca quella del *Gran settimino* op. 20 avvenuta il 6 aprile 1871: opera del tutto nuova per il pubblico bresciano, essa fu suddivisa in due parti intercalate da composizioni di Ruggero Manna, Emile Prudent e Franz Liszt (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 140). Ricordiamo che la storia della *Società dei Concerti* aveva preso inizio proprio con l’esecuzione di un’opera di Beethoven, l’*ouverture Coriolano* (cfr. nota 83). In seguito divennero relativamente frequenti le composizioni beethoveniane, soprattutto cameristiche, nei cartelloni dei concerti bresciani: in particolare divennero familiari i trii, ottimamente eseguiti dal complesso formato da Carlo Baresani, Camillo Zuccoli e Romolo Franchi (cfr. *ivi*, pp. 92, 143-147).

<sup>114</sup> Il nome del salisburghese compare per la prima volta nei cartelloni della *Società dei Concerti* il 4 dicembre 1873, con il *Quartetto* in re min. eseguito dal Quartetto Becker (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 142).

<sup>115</sup> GRASSI, *Ottocento bresciano*, p. 132. Di Brahms furono eseguiti da Paolo Chimeri, Camillo Zuccoli, G. Ramorino ed Eugenio Bertolini il 17 marzo 1880 alcuni frammenti del *Quartetto in sol min.* Op. 25 (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 150). Bisognerà invece attendere il 28 aprile 1895 per poter ascoltare alla *Società dei Concerti* della musica di Johann Sebastian Bach: in quell’occasione la pianista Emma Biasini, allieva di Vincenzo Appiani al *Conservatorio di Milano*, eseguì la *Fantasia cromatica e Fuga* (cfr. *ivi*, p. 170).

<sup>116</sup> Cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 113.



esecuzioni, da svolgersi la domenica pomeriggio con ingresso libero a tutti i soci, dovevano avere “carattere confidenziale e la Presidenza fa assegnamento sulla cortese cooperazione di quei soci, cultori della musica, che vorranno prendervi parte attiva”<sup>117</sup>. Si trattava dunque di ulteriori occasioni per ascoltare musica, ma anche di “vere e proprie palestre musicali intese a dare uno scopo insieme mondano e agonistico ai molti dilettanti cittadini che coltivano l’esecuzione musicale su uno strumento o per mezzo della voce”<sup>118</sup>. Ma soprattutto erano buone occasioni per “dare ospitalità a giovani esecutori con intenzioni professionistiche musicali, in gran parte provenienti dal vivaio (che tale fu per lunghi periodi) del cittadino Istituto ‘Venturi’, ma anche da altre istituzioni scolastiche italiane come da scuole private, di centri vicini e no”<sup>119</sup>: l’effetto, naturalmente, fu anche quello “di conoscere musiche di più rara udibilità, meno battute dai repertori strumentali o vocali (e, s’intende, operistici) o addirittura musiche nuovissime”<sup>120</sup>.

Riassumendo quanto fin qui descritto e senza soffermarsi più a lungo sulla storia della vita musicale a Brescia negli ultimi decenni del secolo scorso, si può brevemente concludere che grazie ad un ambiente non solo musicalmente, ma anche intellettualmente vivo, la musica strumentale italiana del secondo Ottocento visse proprio a Brescia un momento particolarmente felice, una condizione di crescita culturale che non poteva esaurire le proprie energie nell’arco di una sola breve stagione. Non deve perciò stupire il fatto che anche la generazione successiva a quella di Bazzini, quella cioè che visse a cavallo dei due secoli, subisse l’influsso benefico di simile fermento e riconoscesse ancora nel grande violinista il proprio capo spirituale.

Romanini, dunque, che apparteneva pienamente a questa giovane generazione, non poteva non essersi sentito attratto dalla possibilità di trasferirsi a Brescia, città che senza dubbio offriva molto più che non la pur vivacissima Savigliano. Il fatto che il direttore<sup>121</sup> dell’*Istituto Musicale ‘Venturi’* e presidente della commissione esaminatrice del concorso di ammissione alla cattedra di violino fosse quell’autorità indiscussa che era Antonio Bazzini, rappresentava certo una sicura garanzia non solo di serietà, ma anche di prestigio. D’altro canto l’ormai più che settantenne Maestro doveva aver trovato nel giovane ventiseienne un degno collaboratore e successore, un musicista di valore cui affidare le redini di un Istituto fino ad allora retto da un funzionario nominato dal Comune di Brescia, certo poco competente di questioni puramente musicali e più interessato ad una gestione puramente amministrativa della scuola<sup>122</sup>. Oltrepassando le aspettative del giovane vincitore del concorso, Bazzini aveva affidato infatti a Romanini fin da quel 1890 la guida effettiva dell’Istituto, anche se la carica ufficiale di direttore gli era stata riconosciuta dal Comune di Brescia solo cinque anni più tardi.

Il ventiseienne violinista dunque aveva iniziato subito ad affrontare l’oneroso incarico di svolgere le funzioni direttive della scuola<sup>123</sup>, senza per questo rinunciare all’attività didattica, concertistica e di organizzatore musicale in generale. Numerosi sono infatti i concerti che aveva dato e che aveva organizzato in Brescia, allo scopo di meglio qualificare, con iniziative autonome, la scuola musicale ed inserirla in questo modo più direttamente nel contesto cittadino<sup>124</sup>. Si trattava

---

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Ibid.* Pur se non con regolari scadenze, l’iniziativa proseguì negli anni successivi e nel 1914 anche con la collaborazione della *Società orchestrale bresciana*, “la quale fornisce non pochi validi elementi per una programmazione che si delinea presto di qualità enormemente superiore alle precedenti annate. Si presentano con maggior frequenza musiche poco conosciute e spesso si tratta di brani contemporanei per piccoli complessi strumentali. Vi partecipano inoltre, e con forze raddoppiate, gli allievi del ‘Venturi’: la scuola sembra così ritrovare nella considerazione della cittadinanza quella posizione di spiccato rilievo che negli anni precedenti, per diverse cause, era andata perdendo” (*ivi*, pp. 116-117).

<sup>121</sup> Bazzini era direttore solo di fatto, e la sua autorità appoggiava su ragioni più morali che meramente formali. L’*Istituto ‘Venturi’* non ebbe infatti fino al 1895 un vero e proprio direttore ufficialmente riconosciuto, ma solo un consiglio direttivo guidato da un presidente, che dal 1867 per l’appunto era Bazzini (*cfr.* nota 79).

<sup>122</sup> Ricordiamo che in questi anni Bazzini era direttore del *Conservatorio di Milano*, e nonostante l’interesse dimostrato per l’Istituto bresciano da lui fondato, egli non poteva occuparsene direttamente e regolarmente.

<sup>123</sup> Nel 1891 venne abolita la giunta di consulta, dal momento che il consiglio direttivo, grazie anche all’apporto sostanziale di Romanini, dimostrava ormai sempre più di essere in grado di agire autonomamente (*cfr.* nota 79). In quell’anno il ‘Venturi’ venne trasferito dalla poco accogliente sede situata in Contrada Fontana Rotonda (oggi via L. Cominassi) al più dignitoso Palazzo Martinengo Palatino (iniziato nel 1675 e finito nel ‘700), sul lato occidentale di piazza Nuova (oggi delle Erbe), che era stato donato nel 1873 al Comune, e il cui *Salone ‘Apollo’* bene si prestava anche ad esecuzioni pubbliche (*cfr.* ZANETTI, Roberto. ‘Le sedi dell’istituto’, in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, p. 91). Fu in questa sede che Margola svolse l’intero corso dei suoi studi a Brescia.

<sup>124</sup> La prima esibizione pubblica di Romanini a Brescia risale all’11 febbraio 1891, esattamente due mesi dopo essersi stabilito in città. In quell’occasione il violinista suonò nella *Sala ‘Apollo’* del Palazzo Martinengo Palatino per la *Società dei Concerti* la sua *Serenata per violino solo*, “inaugurando una tradizione che si è conservata fino ai giorni nostri e che la *Società dei Concerti* avviò e terrà viva col preciso scopo di divulgare fra gli amatori di musica l’operato della scuola musicale e far conoscere le figure artistiche dei suoi nuovi insegnanti” (ZANETTI, *Brescia*, pp. 163-164, nota 2; *cfr.* anche FERTONANI, *Romanini*, p. 23). Questa attività non istituzionalmente legata ai suoi incarichi presso l’*Istituto ‘Venturi’* non venne tuttavia apprezzata dagli amministratori del Comune di Brescia, tanto che nel 1896 si impose esplicitamente al musicista di declinare in futuro qualsiasi impegno artistico al fine di svolgere il più intensamente possibile la sua opera didattica e direttiva, che fra l’altro nel frattempo si era appesantita di un nuovo incarico, quello della classe di viola istituita nel 1895. Le reazioni a queste pretese non mancarono e ne scoppì una lunga polemica, durante la quale Romanini continuò invero a comportarsi in piena libertà: sappiamo infatti che suonò ancora per la suddetta *Società dei Concerti* il 2 dicembre 1897, eseguendo fra l’altro il *Settimino* di Beethoven, e tra le numerose iniziative da lui sostenute e promosse ricordiamo solo le serate, svolte nell’ambito della stessa prestigiosa istituzione, in commemorazione l’11 febbraio 1898 di Antonio Bazzini (del quale suonò l’*Elegia op. 35*), e il 27 marzo 1901 di Giuseppe Verdi (del quale diresse alcune pagine sinfoniche); e ricordiamo anche l’impegno come direttore per l’intera stagione lirica del 1901 al *Teatro Guillaume*, comprendente la rappresentazione di *Traviata*, *Lucia di Lammermoor* e *Celeste* di Giuseppe Orsini. Tuttavia Romanini dovette alla fine piegarsi alle imposizioni che gli venivano rivolte in modo sempre più pressante di abbandonare questa assidua attività. Il che però non gli impedì di essere eletto nel 1908 consigliere della *Società dei Concerti*, carica che mantenne ininterrottamente fino alla morte. *cfr.* ZANETTI, *Brescia*, pp. 175 e 179; ID. ‘La questione amministrativa’, in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, p. 59; FERTONANI, *Romanini*, pp. 33-39.

certo ancora di 'accademie' di stampo ottocentesco, dove i programmi compositi prevedevano la partecipazione di più interpreti, vocali e strumentali, secondo quel gusto del tempo che gli organizzatori non intendevano affatto contrastare<sup>125</sup> - e che, d'altro canto, non aveva mancato di suscitare voci di dissenso da parte di quegli scomodi profeti che anticipavano i tempi e restavano per questo inascoltati<sup>126</sup>. Ma certamente al tempo stesso va rilevato l'impegno con cui il giovane aveva cercato di mantenere un livello qualitativo che non scadesse a toni dilettantistici<sup>127</sup>.

Romanini del resto non era musicista che avesse 'grilli' sovversivi per la testa: tutta la sua attività era svolta coscienziosamente, con instancabile impegno, ma sempre in linea con i modi e le forme del momento. Rigore e disciplina, in definitiva, dovevano rappresentare il suo motto, così come gli era stato insegnato durante i duri anni al Conservatorio di Parma, e l'importante probabilmente era per lui applicare questi principi ad ogni cosa, senza voler per questo mutare il mondo circostante. In un certo senso, e se ci si permette l'anacronismo, si potrebbe pensare che forse Schumann l'avrebbe giudicato un 'Filisteo', ma non sarebbe del tutto giusto tacciare il giovane professore di violino di pedanteria, dal momento che a quel tempo il senso del rigore professionale era una qualità davvero rara tra i musicisti. In altre parole, sarebbe errato considerare Romanini come un tradizionalista ad oltranza, una sorta di 'vecchio parruccone', come si usa dire: semplicemente era un serio professionista, dotato di una solidissima preparazione e impegnato a svolgere al meglio il proprio mestiere senza voler essere a tutti i costi amante della novità e dell'originalità<sup>128</sup>. In questo, a ben vedere, stavano i meriti e i limiti di Romanini: i meriti, perché, come abbiamo detto, il rigore lo difendeva da quel dilettantismo non solo strettamente professionale, ma soprattutto culturale in senso più ampio, che di fatto era diffusissimo anche tra i musicisti di mestiere; i limiti, perché il senso troppo forte della disciplina gli impediva ogni libero sfogo di una fantasia che in lui rimase infatti con le ali tarpate.

Ciò è perfettamente verificabile anche e soprattutto nelle sue composizioni pervenuteci, che, almeno sulla base dell'idea che ci siamo fatti, sembrano rispondere pienamente al carattere dell'autore, il quale, stando alle parole espresse da Antonio Grassi nel discorso commemorativo tenuto il 16 novembre 1934 al Salone Da Cemmo, dei diversi elementi

<sup>125</sup> Un esempio tipico dello svolgimento di queste serate è dato da quella del 10 gennaio 1893 per la *Società dei Concerti*, alla quale parteciparono, oltre che Romanini al violino, tre dei cantanti scritturati al *Teatro Grande* per la rappresentazione di *Pagliacci* di Leoncavallo e *Cavalleria rusticana* di Mascagni alla *Stagione del Carnevale* di quell'anno (Zoé Nesleda, soprano; Fiorello Giraud, tenore; R. Angelini Fornari, baritono), accompagnati al pianoforte da Paolo Chimeri e Virgilio Stefanoni (Maestro del coro del *Grande* e docente di canto corale al 'Venturi'). Il programma, che non richiede commenti, prevedeva i seguenti brani: Heller, *La chasse*; Chimeri, *Scherzo*; Moszkowski, *Capriccio*; Cotogni, *Notturmo*; Scontrino, *Voglio per baritono*; Auteri-Manzocchi, *Serenata per tenore*; Beethoven, *Concerto per violino* (primo movimento); Massenet, *Ouvre tes yeux bleus*; Sud, *Sulla mia guancia* per soprano; Chopin, *Scherzo op. 20*; Palumbo, *Danza antica*; Gottschalk, *Studio da concerto* per pianoforte; Massenet, *Romanza* per baritono dall'*Erodiade*; Denza, *Melodia* per tenore; Nachéz, *Romanza*; Fauré, *Berceuse per violino*; Grieg, *Je t'aime*; Tosti, *Dopo* per soprano; Auteri-Manzocchi, *Barcarola* per tenore; Mozart, *Duetto* per soprano e baritono dal *Don Giovanni* (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 165; FERTONANI, *Romanini*, p. 24). È interessante fra l'altro notare come sia Salvatore Auteri-Manzocchi (1845-1924) che Fiorello Giraud (1871-1928) fossero insegnanti di canto presso il *Conservatorio di Parma*, a conferma di quei rapporti con la propria città di origine che Romanini dovette mantenere stretti (cfr. ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, pp. 23 e 178).

<sup>126</sup> Così ad esempio aveva scritto Giovanni Tebaldini sulla *Gazzetta di Milano* del 28 marzo 1886: "In Brescia l'unica prova che attesti come un po' di ideale artistico sopravviva ancora, l'abbiamo nel gusto e nel sentimento musicale di questa popolazione. Ma sì l'uno che l'altro sono in gran parte così viziosi da far dire a certi nostri professori d'orchestra, i quali passano per i migliori, che la *Marta* [*Martha, oder Der Markt zu Richmond* di Friedrich Flotow, n.d.r.] e la *Carmen* sono lavori da mettersi alla pari con *La figlia di Madonna Angot* [di Charles Lecocq, n.d.r.] e che il *Mefistofele* non è una vera opera d'arte, ma una noiosa sequela di quadri con musica insopportabile... ed altre buaggini! In un ambiente di tal fatta scopo precipuo di una *Società dei Concerti* dovrebbe essere quello di nobilitare ed elevare alcun poco il buon senso musicale; invece c'è come un destino che fa andare le cose alquanto diversamente. Forse nel dubbio di perdere i soci contribuenti, coloro che presiedono la Società... a poco a poco si sono lasciati vincere dalle influenze degli orecchianti ed oggi ben raramente ci è dato di sentire le opere di Beethoven, Haydn, Mozart e d'altri maestri. Eppure se la *Società dei Concerti* si ricordasse di quei grandi nostri cittadini che furono Scandella, Marenzio - il più illustre madrigalista del sec. XVI -, Colonna e tanti altri illustri musicisti di cui a Brescia si sono dimenticati anche i nomi, io credo che la curiosità del pubblico verrebbe grandemente ridestata e con molto profitto, perché le composizioni di quei sommi mercé una buona esecuzione, sarebbero ben presto apprezzate, educandosi così il culto di ciò che è veramente bello e degno di ammirazione. [...] E giacché ci siamo, io domando perché non si fanno gustare le romanze e i duetti da camera e da teatro di Monteverdi, Jommelli, Scarlatti, Pergolesi, Marcello? E Haydn, Mozart, Martini, Schubert, Lachner e tanti altri non composero forse bellissimi lieder ad una o più voci da poter essere opportunamente eseguiti nei concerti da camera? Per il bene dell'arte e per l'amore che porto alla mia città natale, mi auguro di gran cuore che la Società dei Concerti ritorni anch'essa all'antico, ossia alle belle consuetudini dei tempi che non sono poi molto remoti, in cui la dirigeva il maestro di color che sanno, il gran sinfonista concittadino Antonio Bazzini..." (Cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 94-95; BIONDI, *Floriania*. 'Un nemico del 'provincialismo'', in: *BresciaMusica*, IV/19, ottobre 1989, p. 11). Sul versante opposto le voci naturalmente si facevano sentire in modo altrettanto chiaro: ad esempio il critico della *Sentinella*, a proposito del concerto del 4 giugno 1880, nel quale erano state eseguite musiche strumentali di Raff, Tartini, Beethoven, Pergolesi, Spohr, Chopin, Scarlatti e Hiller, aveva commentato: "Programma diviso tra l'antico e il moderno. Forse l'essere tutto un programma classico fece mormorare, e non a tutto torto, molti spettatori. Al vecchio adagio 'variata placent' conviene aver riguardo massimamente trattandosi di concerti popolari ove convengono bensì molti musicisti e cultori dell'arte, ma assai più persone che non sono né l'uno né l'altro, ma professano maggior simpatia per la nostra musica moderna italiana" (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 93-94). Lo stesso Tebaldini il 14 settembre 1890 ammetteva che "il nostro pubblico è ancora di quelli, i quali, sentendo parlare di classici ideali, o sorride di compassione o sbadiglia per la noia. Non facciamogliene colpa del resto, perché non è il solo" (cfr. *ivi*, p. 97).

<sup>127</sup> Luigi Fertonani non manca ad esempio di rilevare nel programma del saggio scolastico tenuto il 3 maggio 1903 "una scelta diciamo più 'colta' negli autori presentati, che vanno da Rossini a Mozart a Chopin, senza scordare ovviamente Vieuxtemps, autore prediletto di Romanini..." (FERTONANI, *Romanini*, p. 37). Anche per quanto riguardava l'attività della *Società dei Concerti* "dal 1890 in avanti si ha un vero e proprio crescendo nella programmazione concertistica che porterà a maturazione il 'concerto' come fatto artistico e culturale. Ancora per qualche tempo si rimane fedeli al taglio 'accademia', cui concorrono elementi di diversa specializzazione esecutiva. Non è però lontano il momento in cui si imposterà anche sotto questo aspetto, la fisionomia poi sviluppatasi sino ai nostri tempi". (ZANETTI, *Brescia*, p. 97).

<sup>128</sup> Sembra che a suo parere le musiche contemporanee potessero essere messe "tutte al rogo" (cfr. FERTONANI, *Romanini*, p. 49, nota 1). Non bisogna tuttavia dare troppo peso a simili affermazioni, prima di conoscere il contesto in cui furono espresse: anzi, la categoricità di un tale giudizio fa piuttosto pensare a una *boutade*.

musicali prediligeva “la pura melodia”, in quanto semplicemente “amava il bello”<sup>129</sup>.

Il *corpus* delle opere rimaste non è ampio<sup>130</sup>, dal momento che a quanto pare molte composizioni andarono distrutte per mano degli eredi subito dopo la morte del musicista. Resta comunque un numero di lavori sufficiente per avere un’idea generale della sua produzione, nel complesso di buona qualità anche se scarsamente originale.

L’impostazione del linguaggio musicale utilizzato è sempre quella tradizionale; addirittura, nelle opere giovanili Romanini mostra una scrittura “preoccupata in modo quasi spasmodico di risolvere le dissonanze”<sup>131</sup>, anche se “rivela una discreta inventiva dal punto di vista tematico”<sup>132</sup>. Ma anche i temi sono strutturati in regolarissime - per non dire quasi scontate - frasi di otto battute, come chiaramente mostrano, tra i tanti possibili, gli esempi nn. 1 e 2<sup>133</sup>.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system is labeled 'ANDANTE' and shows the beginning of the piece. The second system continues the notation. The score is written for four staves, representing the four parts of the string quartet. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs, characteristic of the early 20th-century style mentioned in the text.

Es. 1: Romano Romanini, *Andante e Minuetto* per quartetto d’archi, batt. 1-9.

<sup>129</sup> Citato in FERTONANI, *Romanini*, p. 57.

<sup>130</sup> Un elenco delle opere di Romano Romanini è stato redatto nel 1935 dall’avv. Antonio Grassi, un suo allievo poi divenuto presidente della *Società dei Concerti*, “per incarico della famiglia del Maestro” in occasione della sua commemorazione. Esso fu poi pubblicato nei *Commentari dell’Ateneo di Brescia*, e riproposto da Luigi Fertonani nella biografia che più volte abbiamo citato. Sinteticamente, esso comprende, oltre all’opera *Al Campo* (cfr. p. 20): una mezza dozzina di pezzi per pianoforte; otto melodie per canto e piano (di cui solo due conservate); una quarantina di composizioni per violino e pianoforte; tre brani (tra cui una fuga) per due violini; una *fuga modale* per trio d’archi; alcune composizioni per quartetto d’archi (tra cui la prima composizione di Romanini, del 1882, e la sua ultima, quel *Quartetto in sol minore* a cui il musicista lavorò dal 1932 alla morte e che fu eseguito per la prima volta nel concerto commemorativo tenuto nel *Salone ‘Pietro da Cemmo’* il 13 novembre 1934); una decina di composizioni per altri complessi d’archi; alcuni brani per orchestra (tra cui una giovanile *Sinfonia in mi*, perduta, una *Romanza patetica per flauto, clarino, violini, viola e basso*, e la *Romanza per baritono e orchestra Amiamo*); qualche pezzo per banda (tra cui una *Fantasia sull’opera Al Campo*) ed altre composizioni di carattere didattico (un *Trattato di insegnamento del violino*, perduto, alcuni studi per violino, ecc.). cfr. LONATI, Vincenzo. ‘Romano Romanini’, in: *Commentari dell’Ateneo di Brescia per l’anno 1934*, CXXXIII, Brescia, Apollonio, 1935, pp. 423-426; FERTONANI, *Romanini*, pp. 78-80.

<sup>131</sup> FERTONANI, *Romanini*, p. 49; Fertonani però giustifica il musicista affermando poco oltre: “non dimentichiamo che la scuola di composizione del tempo era ovviamente assai più severa dal punto di vista stilistico che al giorno d’oggi, ed occorreva quindi agli studenti di composizione, diplomatisi, un tempo maggiore per liberarsi dalle pastoie di ferree regole per anni loro inculcate” (*ibid.*).

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Tratti da FERTONANI, *Romanini*, pp. 50 e 53.

Es. 2: Romano Romanini, *Scherzo - Minuetto*, prime otto battute del *Presto*.

Non tutte le opere di Romanini sono così classicamente composte: soprattutto le musiche in cui il violino emerge come solista contengono un maggiore brio di invenzione, essendo il virtuoso violinista, com'è ovvio, fortemente tentato in questi casi ad abbandonarsi con maggiore disinvoltura ad espressioni più spontanee e meno calcolate. Ma se le difficoltà tecniche aumentano e il discorso armonico si fa più interessante, non per questo possiamo definire Romanini un compositore audace dal punto di vista del linguaggio musicale utilizzato. Anche il suo *Concerto per violino e pianoforte*, una delle sue opere più ambiziose, ricca di cromatismi ma al tempo stesso “con un uso molto misurato delle dissonanze intese comunque sempre in senso impressionistico”<sup>134</sup>, presenta un linguaggio armonico tutto sommato consueto per l'epoca in cui fu composto.

In definitiva, per dirla ancora con Fertonani, “il lato forse più interessante delle composizioni per violino di Romanini è l'assoluto rigore tecnico che impongono all'esecutore”<sup>135</sup>, più che la novità degli stilemi linguistici utilizzati.

Del resto un rapido sguardo alla produzione complessiva delle opere di colui che, non dimentichiamo, fu poi primo maestro di Franco Margola, dimostra quanto pienamente il musicista ancora appartenesse ad una cultura profondamente radicata nell'Ottocento: si noti la quantità di pezzi caratteristici dai manierati titoli tardo-romantici, per non dire decadentistici, quali *Serenità di lago*, *Melodia romantica*, *Preghiera*, *Sogni ridenti*, *Serenatella*, *Laghetto alpestre*, *Pas adieu*, *Il canto del cacciatore*, *Romanza drammatica*, *Nenia montanina*, *Nostalgia*, *Melodia patetica*, *Orizzonte sereno*, *In dolore fides*, *In memoria (Andante triste)*, *Chant plaintif* ed altri<sup>136</sup>; o ancora si consideri quel gusto volutamente ingenuo per tutte quelle forme miniaturizzate, che vorrebbero esprimere un mondo infantile di stampo schumanniano, ma che troppo spesso in quest'epoca ormai di manierismo musicale lasciavano trasparire in realtà solo un'effettiva ristrettezza di orizzonti spirituali, quali i vari *Pezzettino caratteristico*, *Piccola gavotta* (anche nel più pretenzioso francese *Petite gavotte*), *Serenata breve*, *Piccolo pezzo da concerto*, *Piccola Czarda*, fino a un perduto *Minuetto delle formiche*; si valuti tutto questo, e non si potrà non considerare Romanini come ancora profondamente legato ad una ormai tramontante cultura ottocentesca.

Ma ancor più, si pensi all'atteggiamento mostrato dal musicista nei confronti del melodramma, nonostante tutto considerato ancora come meta più importante nella carriera di un compositore: risulta subito evidente che le ambizioni teatrali di questo giovane che a trent'anni si cimenta con la creazione di un'opera propria rispondono pienamente ai costumi di una generazione che in Italia solo Puccini e pochi altri riscatteranno da un severo giudizio della Storia.

Converrà soffermarsi brevemente su quest'opera, intitolata *Al Campo*, non tanto per considerarne l'aspetto musicale - la partitura è purtroppo andata perduta -, ma per sottolinearne una particolarità del libretto che curiosamente (e quanto

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 55. Qua e là compare in verità anche una “visione aperta, quasi ardita in campo armonico”, come accenna poco più avanti lo stesso Fertonani, commentando un passo dello *Scherzo del Concerto* (*ivi*, p. 57), ma si tratta di momenti eccezionali che non contribuiscono molto a caratterizzare il linguaggio musicale di Romanini.

<sup>135</sup> *Ibid.*

<sup>136</sup> Tra questi ci piace ricordare *Capriccetti* per violino e pianoforte, “piccolo pezzo caratteristico” di carattere onomatopeico composto intorno al 1900 ad imitazione dei reali capricci infantili. Il brano si distingue per l'esplicito avvertimento di eseguirlo “con sgarbo, ruvidezza, quasi con disprezzo ne' forti, con molta dolcezza ne' piani, così da imitare i capricci dei bambini” e anticipa in questo senso certe ruvidezze espressive, se non proprio armoniche e linguistiche, del Novecento (*cfr. ivi*, pp. 62-63).

casualmente?), come vedremo, tornerà quasi mezzo secolo più tardi nel melodramma *Il Mito di Caino* del suo allievo Franco Margola: il tema cioè del delitto fraticida causato da ciechi sentimenti di gelosia.

Di questo atto unico<sup>137</sup>, rappresentato per tre repliche al *Teatro Guillaume* di Brescia nel 1895, Romanini aveva steso anche il libretto, impostato su un truce soggetto di stampo verista che subito fa pensare ad una rilettura in ambientazione lombarda di *Cavalleria rusticana*<sup>138</sup>: la tragica vicenda si svolge infatti nel secolo scorso “in un villaggio Cisalpino” ed è imperniata su personaggi di umile rango, attornati da folle di popolani, o, per dirla con i termini usati dal libretto stesso, da “soldati di diversi reggimenti, contadini, contadine, gendarmi, vecchi, monelli, ecc.”<sup>139</sup>. Protagonisti sono modeste persone che rispondono ai comunissimi nomi di *Maso, Beppe, Gianni, Rosa, Ines*, rispettivamente un vecchio militare in congedo, i suoi due figli carnali, uno cacciatore e l’altro sergente dell’esercito imperiale, una figlia adottiva dello stesso e una contadina; tema del dramma, l’intreccio di passioni incontrollate e violente che si manifestano con il vocabolario di immagini e situazioni tipico del genere<sup>140</sup> e che sfociano, come s’è detto, in un tragico finale: come Gianni pazzamente innamorato di Rosa, ma dalla ragazza non ricambiato, Beppe, accecato da folle gelosia, finisce con l’uccidere il fratello.

Melodramma pienamente verista, le cui tinte forti dovevano trovare riscontro in un linguaggio musicale coinvolgente e appassionato, come i gusti del tempo richiedevano<sup>141</sup>, *Al Campo* aveva ottenuto in effetti un buon successo di pubblico e di critica<sup>142</sup>, contribuendo a confermare quella posizione di prestigio che Romanini si era conquistato a Brescia. Due anni più tardi il musicista ripresentava la stessa opera, in una versione riveduta, nella nativa Parma, dove per la prima volta tornava quindi non più nelle veci di violinista, ma di librettista, compositore, maestro concertatore e direttore d’orchestra: anche qui il dramma aveva riscosso “un vero e sincero trionfo”, tributato da un “pubblico numerosissimo, quello proprio delle grandi occasioni”<sup>143</sup>. Successo che, secondo la prassi del tempo, era stato ratificato dallo stesso Romanini con la composizione di una *Fantasia per banda* su temi dell’opera<sup>144</sup>.

Questa prassi della trascrizione, tipicamente ottocentesca, veniva utilizzata da Romanini anche a fini didattici, allo scopo di far conoscere agli allievi un repertorio più ampio possibile<sup>145</sup>: metodo, naturalmente, che accompagnava quello di

<sup>137</sup> Sull’opera cfr. FERTONANI, *Romanini*, pp. 29-32 e 72-77.

<sup>138</sup> È curioso notare, a questo proposito e a conferma di quanto detto, come dalla sua seconda rappresentazione (Romanini ottenne che ciò non avvenisse per la prima assoluta) *Al Campo* venisse abbinata alla rappresentazione de *I Pagliacci* di Leoncavallo, secondo una prassi che ancora oggi è comune per il più famoso dramma di Mascagni (cfr. *ivi*, p. 30).

<sup>139</sup> *Al Campo*, melodramma in un atto di Romano Romanini, Tip. del giornale *La Provincia di Brescia*, Teatro Guillaume, Stagione di primavera 1895. L’opera venne poi riveduta per la rappresentazione al *Teatro Reynach* di Parma, avvenuta nel 1897, e suddivisa in due atti: anche di questa versione ci è pervenuto il libretto, pubblicato come “melodramma in due atti” dalla stessa tipografia bresciana in data 1896. Ambedue le copie sono oggi conservate nel Lascito Dacci presso il *Conservatorio di Parma* (nn. 66199 e 66200). Stranamente l’opera, segnalata in CLÉMENT, Félix - LAROUSSE, Pierre. *Dictionnaire des Opéras*, Paris, Librairie Larousse, s.d., non è citata in LOEWENBERG, Alfred. *Annals of Opera 1597-1940*, 2. ed., Genève, Societas Bibliographica, 1955.

<sup>140</sup> Un esempio per tutti, l’aria in cui Beppe esprime alle stelle tutto il suo segreto dolore per essere stato respinto dall’amata Ines, e il cui incipit, anche quello musicale fortunatamente pervenutoci e basato su una declamazione che solo più avanti si espande in vera e propria melodia, curiosamente tanto ci richiama il ben più famoso *E lucean le stelle* pucciniano: “Tutto è silenzio... E brillano le stelle / più limpide, più fulgide, più belle”; e l’analogia potrebbe continuare sulla falsariga di simili immagini, come quella del sogno d’amore che svanisce (il “Contemplando il suo volto divino / Io sognavo un’ebbrezza di ciel... / ma il bel sogno disparve...” di Beppe corrisponderebbe al “Ment’io fremente le belle forme discioglie dai veli / Svani per sempre il sogno mio d’amore...” di Cavaradossi), tanto che se l’opera *Al Campo* non anticipasse *Tosca* di ben un lustro, saremmo quasi tentati di sospettare un plagio. In realtà si tratta solo di situazioni tipiche di un genere melodrammatico comune a quell’epoca. Cfr. FERTONANI, *Romanini*, pp. 76-77.

<sup>141</sup> Come s’è detto, il testo musicale dell’opera è andato perduto e possiamo dedurne solo alcune caratteristiche dalle descrizioni riportate dalle cronache del tempo. Noteremo come le registrazioni da parte dei giornali di ripetuti bis richiesti ed ottenuti a scena aperta lascino intendere una struttura del tutto tradizionale dell’opera: si parla di un *Preludio* orchestrale (replicato, quindi autonomo), di un *quartetto*, di un *intermezzo* orchestrale e così via. Una di queste cronache afferma addirittura esplicitamente che “il successo fu più caloroso per i pezzi che non per l’opera; e ciò perché manca tra i pezzi quell’intimo legame, quel filo conduttore del dramma e della musica che è il principale fattore dell’interesse che desta uno spartito e solo può dare l’unità all’opera d’arte...” (*La Provincia*, 10 maggio 1895). Lo stesso giornale aveva però anche accennato una settimana prima che “nel resto dell’opera «l’azione si fa così incalzante da non lasciare adito ad interruzioni...” (*La Provincia*, 3 maggio 1895). Cfr. FERTONANI, *Romanini*, pp. 29-30; cfr. anche la nota seguente.

<sup>142</sup> Le cronache del tempo riferiscono di “esito entusiastico”, “applausi calorosissimi” (*La Provincia*, 8 maggio 1895), addirittura di “vera ovazione” (*La Sentinella bresciana*, 3 maggio 1895) da parte del pubblico. Il critico de *La Sentinella bresciana*, riferendosi nello stesso articolo al preludio, parla di “una robusta concezione musicale eseguita con vigore e colorito straordinario”, ma dice anche che “certo il libretto non soddisfa completamente... il movimento passionale non si accentua che alle due ultime scene e tutta la prima parte non serve che quale riempitivo dell’azione... tutto ciò però torna a maggior conferma dei pregi grandissimi della musica con cui venne mirabilmente sostenuta la debole azione...” (*ibid.*). A queste opinioni faceva eco un altro articolo de *La Provincia*, già citato nella nota precedente, nel quale si diceva che “il successo fu più caloroso per i pezzi che non per l’opera; e ciò perché manca tra i pezzi quell’intimo legame, quel filo conduttore del dramma e della musica che è il principale fattore dell’interesse che desta uno spartito e solo può dare l’unità all’opera d’arte... la catastrofe poteva essere meglio preparata. Invece tutto il vero interesse drammatico è condensato nella scena finale, mentre non potevano destarlo né la marcia dei soldati, né i ballabili, né il pezzo corale interno, né i pezzi orchestrali. Ma fa d’uopo riflettere che il M. Romanini è al suo primo lavoro... ora, prendendo in esame parecchi dei suoi pezzi, quelli che più hanno destato interesse e fatto applaudire di più il pubblico, non è difficile rilevare come sia abbondante, facile, elegante la sua linea melodica...” (*La Provincia*, 10 maggio 1895). Cfr. FERTONANI, *Romanini*, pp. 29-31.

<sup>143</sup> *La Provincia*, 17 marzo 1897. Anche altre fonti parlano di “uno splendido successo” (cfr. ALCARI, Cesare. *Cent’anni di vita del Teatro Reynach di Parma*, Parma, 1921, p. 88). I passi sono riportati in FERTONANI, *Romanini*, pp. 31-32.

<sup>144</sup> Titolo esatto era *Fantasia dell’opera Al Campo di Romano Romanini, Riduzione per Banda dell’autore*. La partitura, ora in possesso della *Banda Cittadina di Brescia*, è preziosa perché, contenendo naturalmente i motivi principali dell’opera, ci fornisce almeno qualche pallido spunto riguardo all’aspetto musicale altrimenti perduto. Cfr. FERTONANI, *Romanini*, pp. 72-74 e 79.

<sup>145</sup> Cfr. *ivi*, p. 39.

affidare agli allievi anche composizioni più o meno appositamente create<sup>146</sup> e che, dunque, verosimilmente anche Margola conobbe nel corso dei suoi studi.

In conclusione, tutto quanto fin qui si è affermato dovrebbe contribuire a rendere chiaro che se al momento dell'iscrizione al 'Venturi' il piccolo Franco venne affidato al diretto insegnamento di Romano Romanini, ciò fu fatto certo consapevolmente a maggior garanzia di studi rigorosi. Il violinista di Parma era infatti "maestro mirabile come solo può essere chi del magistero artistico ha l'intelligenza illuminatrice e il fervore della passione comunicativa; la disciplina inflessibile che sa sferzare gli ignavi e la virtù incitatrice che trae in alto chi ne è degno"<sup>147</sup>.

Va tuttavia ricordato, d'altra parte, che il giovane allievo non doveva particolarmente apprezzare l'insegnamento dell'illustre Maestro, se ancora negli anni della sua vecchiaia ricordava con timore quelle lezioni: "Sì, con lui ho studiato violino. Ma io sono un pessimo violinista. Ricordo ancora adesso lo spavento che provavo quando andavo a lezione. Era un maestro esigentissimo e non ci intendevamo. Se non facevo quello che aveva in testa lui andava su tutte le furie, e io intendevo la musica in modo differente... insomma, con lui non mi trovavo bene..."<sup>148</sup>. È difficile valutare precisamente come potesse il giovane studente "intendere la musica in modo differente". È certo comunque che il carattere burbero e la severità di Romanini, da tutti riconosciuti<sup>149</sup>, non dovessero favorire i rapporti tra i due, tanto che i motivi di incompatibilità prima che di ordine musicale dovevano essere di ordine umano: carattere estroverso, intraprendente, diremmo 'solare' nel suo entusiasmo sempre dimostrato per la vita, Margola non poteva trovare un ideale modello in quel professore generoso ma sempre accigliato, severo e dai modi bruschi. E questo non poteva non avere conseguenze anche sui risultati dello studio, che infatti non furono del tutto brillanti: Margola non dimostrò mai un particolare amore per il violino, né come esecutore<sup>150</sup>, né, in fondo, come compositore, dal momento che la produzione di sue opere per questo strumento è piuttosto limitata<sup>151</sup>.

Ciò non toglie comunque che Franco Margola abbia provato nei confronti dell'anziano insegnante sentimenti di sincero affetto e riconoscenza, dimostrati fino ai momenti estremi, tanto che in occasione della scomparsa del maestro fu "uno degli allievi che furono più vicini alla famiglia Romanini in quei giorni di lutto"<sup>152</sup>.

In ogni caso, nella sessione autunnale dell'anno accademico 1925-26 e più precisamente il 6 dicembre 1926, Margola conseguiva il diploma di licenza normale di violino, riportando risultati che non esiteremmo a definire brillanti: votazione 10/10, medaglia d'argento e premio Baresani. Sennonché, non essendo come s'è detto il *Civico Istituto Musicale 'Venturi'* ancora legalmente riconosciuto, il giovane violinista dovette sostenere un'altra prova d'esame presso un Conservatorio di Stato: si presentò in qualità di candidato privatista naturalmente al *Conservatorio 'A. Boito'* di Parma, punto di riferimento allora pressoché obbligato per un allievo di Romanini. Qui tuttavia i risultati furono senza lode né infamia<sup>153</sup> e ciò a dimostrazione delle differenze di valutazione espresse nei confronti di candidati interni o privatisti, e della circospezione con cui bisogna valutare i risultati ottenuti. Certo alla buona riuscita degli esami concorrono diversi fattori, tra i quali anche circostanze impalpabili, quali la tensione emotiva, il carattere dei membri formanti la commissione esaminatrice, il clima generale instauratosi nel corso della sessione, e bisogna aggiungere pure una certa dose di fortuna: non si vuole quindi qui sospettare che la brillante votazione conseguita a Brescia fosse dovuta più a condizionamenti suscitati dal nome di Romano Romanini che a meriti reali del candidato. Tuttavia ci sembrerebbe equilibrato giudicare Margola come un violinista discreto, buon esecutore ma non virtuoso dell'archetto, il che spiegherebbe abbastanza chiaramente la ragione per la quale egli rinunciò fin da principio ad intraprendere una carriera concertistica e non dimostrò per il violino un interesse maggiore che per gli altri strumenti.

Questo non significa che i dieci anni di studio a Brescia abbiano prodotto soltanto frutti di irrilevante interesse e che si

<sup>146</sup> Molte delle opere di Romanini per violino sono giunte fino a noi proprio perché pazientemente trascritte e conservate dal suo allievo Enrico Romano (cfr. *ivi*, p. 55).

<sup>147</sup> LONATI, Vincenzo. 'Romano Romanini' *cit.*, p. 424.

<sup>148</sup> DE CARLI, *Intervista*, p. 3.

<sup>149</sup> Cfr. p. 4; inoltre FERTONANI, *Romanini*, p. 63.

<sup>150</sup> A quanto risulta, Margola non si esibì mai in pubblico come violinista. Lo fece invece qualche volta come pianista accompagnatore, ad esempio il 18 gennaio 1934 al *Salone 'Da Cemmo'* di Brescia, in occasione della prima esecuzione delle liriche *Preghiera d'un clefta* (dC 21), *Canto augurale* (dC 23) e *Cantare e perché?* (dC 25), o il 14 aprile 1934 nello stesso luogo per un concerto organizzato dalla *Società dei Concerti* in collaborazione con l'*Accademia di Musiche contemporanee*. In quest'ultima occasione Margola accompagnò proprio una violinista, Maria Trentini Francesconi, nell'esecuzione dell'*Espressione di leggenda* (dC 27). Ancora nel 1982, eseguendo una sua *Aria* (dC 299), Margola preferì accompagnare il violino suonando l'organo: evidentemente lo strumento che aveva studiato da ragazzo non gli risultò mai congeniale.

<sup>151</sup> Tra le carte del Maestro abbiamo tuttavia rinvenuto la bozza di un breve scritto, di cui ignoriamo la destinazione, dedicato proprio all'arte di Stradivari: "Ad Antonio Stradivari. Sonno pesante di ruvida parete d'albero; turbamento e sosta fino al morir d'ogni linfa. Poi, mano che taglia, che torce, che piega artefice sul coperchio e sul fondo, audaci curve sinuose, linee sagomate di subito vivamento. Infine la duplice anima del silenzio e del canto - E a fasci la passione eroica e plorante; a fasci la gioia netta dei palpiti, donatore istriato silenzioso d'armi, fremiti di corde, voci bianche acutissime come grido di vergine ferita, accenti umani dolorosi e caldi come l'amore. E dall'ombra secolare la figura dell'Uomo-Dio evocata dall'eterna canzone. Ma tu, già entrato nel nulla, ricoperto d'ombra il grande segreto al nostro stupore guardi, senza parola."

<sup>152</sup> Cfr. FERTONANI, *Romanini*, pp. 44-45. Margola diresse anche alcune musiche di Romanini per quintetto d'archi a più parti il giorno 16 novembre 1934, in occasione della commemorazione del Maestro organizzata dalla *Società dei Concerti*, dall'*Istituto Musicale 'Venturi'*, dall'*Istituto fascista di cultura* e dal *Civico Ateneo di Brescia* (cfr. BRUNELLI, Vittorio, 'Romano Romanini', in: *Brescia - Rivista mensile illustrata*, VII/11, Novembre 1934, p. 47).

<sup>153</sup> Nelle tre prove la votazione fu la seguente: 6.50, 7.00, 6.00 (media: 6.50).

sia quindi autorizzati a liquidare con leggerezza tutto il discorso inerente a Romano Romanini, la cui importanza per la formazione di Margola fu forse maggiore di quanto generalmente si considera. Se tanto ci siamo soffermati sulla sua figura, ciò è perché egli fu mediatore di una temperie culturale non trascurabile e, in un certo senso, un “condizionatore del livello musicale cittadino” così come lo era stato Bazzini prima di lui (cfr. p. 23): una presenza dunque importante e non solo un maestro di violino per il giovane Margola.

Per questa ragione, prima di giungere alle conclusioni di questo lungo capitolo introduttivo, è necessario completare il quadro considerando brevemente anche la figura di Paolo Chimeri, che abbiamo più volte nominato e che, sebbene non sia stato diretto insegnante di Margola, fu senza dubbio una personalità determinante per la formazione del clima culturale in cui Margola crebbe.

Infine, sempre tenendo presente l’ambiente che abbiamo tentato di delineare, sarà necessario ricordare l’altro e forse ancora più importante polo su cui appoggiò la solida formazione di Franco Margola come musicista presso l’*Istituto ‘Venturi’* di Brescia, e cioè Isidoro Capitano, figura di grande valore che in questo capitolo lasceremo per ultima esclusivamente per ragioni di ordine cronologico.

### Paolo Chimeri

Come s’è detto, non è possibile parlare della vita musicale bresciana a cavallo dei due secoli, senza soffermarsi almeno superficialmente su Paolo Chimeri<sup>154</sup>.

Nato a Lonato nel 1852 e figlio di un musicista cremasco<sup>155</sup>, Paolo dimostrò prestissimo il suo talento musicale, esibendosi per la prima volta in pubblico, come già abbiamo avuto occasione di ricordare<sup>156</sup>, a soli sette anni in un concerto dato in favore dei feriti nella guerra d’Indipendenza; e un’altra memorabile serata di beneficenza lo vide protagonista tre anni dopo, con l’esecuzione della *Fantasia sulla Norma* di Thalberg al *Teatro Grande*.

Dello stesso prestigioso teatro era già apprezzato maestro di cori a soli quattordici anni, mentre a sedici veniva eletto direttore d’orchestra al *Teatro Guillaume* (poi divenuto *Teatro Sociale*) e così scrisse di lui Franco Faccio a Giuseppe Verdi l’11 agosto 1872: “[...] è un giovane pieno di abilità, di pazienza, di affetto per l’arte e per di più un ottimo musicista...”<sup>157</sup>. Per non abbandonare famiglia e città d’origine, rifiutò l’invito a direttore di coro al *Teatro alla Scala* di Milano, per dedicarsi sempre più alla composizione e all’insegnamento. Fu infatti rinomato soprattutto come didatta, benché fosse eccellente interprete, e il suo impegno in questo senso venne ufficialmente riconosciuto dallo stesso Bazzini, che del giovane allora venticinquenne scrisse: “non si sa se apprezzare più la sana cultura musicale o la indefessa volontà, già più volte addimostrata, nell’adempiere ai propri obblighi”<sup>158</sup>.

Fu in seguito ad una sua proposta e grazie alla sua disponibilità che finalmente nel 1895, dopo una storia trentennale, venne istituita presso l’*Istituto Musicale ‘Venturi’* una cattedra di pianoforte. E a conferma della sincerità con cui manifestò la propria dedizione, Chimeri mantenne l’incarico da quella data ininterrottamente fino all’anno scolastico 1931-32 senza mai percepire un compenso economico, cioè figurando sempre esplicitamente come “docente gratuito”<sup>159</sup>.

Del resto, per dirla con il tono un po’ enfatico tipico di ogni solenne commemorazione,

“di quei valori ideali che ogni creatura è chiamata ad esprimere nel suo breve passaggio di quaggiù [...], Paolo Chimeri [...] fu incarnazione austeramente fiera, e piena di nobili trasporti, di corrucciate intransigenze, di ostinazioni ammirevoli, di sacrifici silenziosi, di generosità non ostentate, di disdegnate ricompense, di non voluti onori; ma altamente compreso del proprio valore, com’è diritto degli uomini di eccezione, e modesto per sé soltanto, per una sua disciplina interiore, non perché potesse agevolmente soffrire l’ignavia e la indifferenza morale, l’ingratitude e il torto”<sup>160</sup>.

<sup>154</sup> Su Paolo Chimeri gli unici contributi scritti coevi furono quelli commemorativi pubblicati in occasione della sua morte: di Antonio Grassi alla *Società dei Concerti*, di Vittorio Brunelli sulla rivista *Brescia* del maggio 1934; inoltre LONATI, Vincenzo. ‘Paolo Chimeri’, in: *Commentari dell’Ateneo di Brescia per l’anno 1934*, CXXXIII, Brescia, Apollonio, 1935, pp. 409-414. Saggi più recenti sono invece CONTER, Mario. ‘Ricordo di Paolo Chimeri’, in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, pp. 79-84; e la relativa voce in BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 83-84.

<sup>155</sup> Filippo Chimeri (Crema, 1817 - Brescia, 1892) aveva studiato con Stefano Pavesi (a sua volta allievo di Piccini, Fenaroli e Gazzaniga e successore di quest’ultimo come maestro di cappella del duomo di Crema, nonché successore di Salieri a Vienna come direttore musicale del Teatro di Corte) ed era divenuto direttore della banda di Crema, mettendosi in luce contemporaneamente come compositore di musica drammatica (tra le numerose opere scritte, citiamo *Edmondo di Valenza* che andò in scena a Mantova nel 1845). Stabilitosi a Brescia nel 1866, fu per alcuni anni maestro concertatore al *Teatro Grande*, poi divenne maestro di Cappella nelle chiese di S. Faustino e S. Afra, attività che lo stimolò alla composizione di musiche sacre: Messe a 2 e 3 voci, Mottetti, Litanie e altro. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 260.

<sup>156</sup> Cfr. p. 29.

<sup>157</sup> Cfr. DE RENSIS, Raffaello. *Op. cit.*, p. 131.

<sup>158</sup> ZANETTI, Roberto. ‘Gli insegnanti e le discipline’, in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, p. 109.

<sup>159</sup> Ciò fu semplicemente per la ragione che la situazione finanziaria dell’Istituto non poteva permettere agli amministratori di sostenere l’onere di un ulteriore stipendio. Chimeri del resto non fu l’unico a dimostrarsi così generoso: anche altri, come Romolo Franchi (cfr. nota 55), Francesco Capitano, Luigi Manenti prestarono per periodi più o meno lunghi la loro opera gratuitamente (cfr. ZANETTI, Roberto. ‘Cent’anni di attività del ‘Venturi’ cit., [in particolare il capitolo *La questione amministrativa*], pp. 56-60). Ciò va naturalmente a merito di singoli individui doverosamente encomiabili, ma anche a testimonianza di un clima generale straordinariamente attivo e disinteressato.

<sup>160</sup> Dal discorso commemorativo tenuto da Antonio Grassi la sera del 9 marzo 1934 nel *Salone ‘Pietro Da Cemmo’*, citato in BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 83.

Un'altra testimonianza così lo descrive:

“era uno di quegli uomini che - pur vivendo in semplicità di vita modestissima - danno subito il senso di una superiorità spirituale. Si irradiava da Lui - dalla sua figura eretta e forte, dalla parola concisa e recisa, dallo sguardo penetrante come a cercare la verità al di là delle apparenze - una forza morale che avvicinava in simpatia e pur teneva distanti in reverenza. Si sentiva in Lui l'uomo uso a vivere in altezza di spirito per vocazione spontanea e per energia di volontà devota a un'idea. - Egli non era l'artista delle scapigliature e dai disordinati, originali contrasti. Il suo austero concetto dell'arte era anche austero concetto della vita: integrità, rettitudine, attività senza riposo, coerenza tra il pensare e il fare. Perciò Egli - oltre che musicista insigne - fu mirabile maestro: animatore di passione artistica e, insieme, educatore di anime alla stessa disciplina di studio, di pensiero, di fede alla quale informava virilmente la propria vita”<sup>161</sup>.

Nel campo didattico, “Chimeri fu un maestro eccezionale. Egli faceva parte della piccola schiera degli autentici maestri, figli dell'Ottocento in tutto, dalla passione alla tenacia al gusto estetico”<sup>162</sup>, e la sua scuola fu descritta come “severa di metodo e fervida di passione animatrice, sì che la meta posta da Lui molto in alto, irradiava di luce tutta la via dell'aspra, disciplinata ascesa. Scuola che gli valse anche l'ammirazione del Conservatorio di Milano, dove i suoi alunni si presentavano ottimamente preparati e dove Egli stesso fu per molti anni chiamato a far parte delle Commissioni esaminatrici. Così per lungo periodo di anni Egli fu in Brescia, nel campo della musica, il maestro dominatore e improntò di sé due generazioni di alunni che gli furono sempre devoti”<sup>163</sup>: alunni tra i quali converrà citare Giovanni Tebaldini<sup>164</sup>, Isidoro Capitanio e, soprattutto, Arturo Benedetti Michelangeli<sup>165</sup>.

“Ottocentista senza scampo”<sup>166</sup>, Chimeri adorava Verdi e detestava Wagner e con lui tutto ciò che suonava eccessivamente moderno: “oltre Debussy si sentiva spaesato. Tanto amava Debussy, massimo traguardo della sua

<sup>161</sup> LONATI, Vincenzo. 'Paolo Chimeri', *cit.*, p. 409.

<sup>162</sup> CONTER, Mario. 'Ricordo di Paolo Chimeri' *cit.*, p. 81.

<sup>163</sup> LONATI, Vincenzo. 'Paolo Chimeri', *cit.*, p. 410.

<sup>164</sup> Non riteniamo qui necessario riferire notizie su una delle figure di maggiore rilevanza nella storia della musica italiana del primo Novecento. Ci limiteremo a ricordare che Giovanni Tebaldini (Brescia, 1864 - S. Benedetto del Tronto, 1952) fu dapprima allievo all'Istituto 'Venturi' di Brescia, oltre che di Chimeri per il pianoforte, anche di Giovanni Premoli (*cf.* nota 92) per l'organo e di Giacinto Conti (*cf.* nota 66) per il violino. Studiò poi con Roberto Remondi, a Milano con Amelli e Ponchielli, infine a Ratisbona con Haberl e Haller. Fu maestro di cappella a S. Marco in Venezia dal 1884 al 1893, poi alla basilica di Padova fino al 1922. Per tre anni fu poi direttore della Casa di Loreto. Fu inoltre dal 1897 al 1902 direttore del Conservatorio di Parma, e il suo curriculum vitae potrebbe proseguire a lungo. Compositore e musicologo di profondissima cultura, pubblicò decine di saggi (citiamo solo *La Musica sacra in Italia, Palestrina, La musica sacra nella storia e nella liturgia*), dando un impulso vitale alla riforma della musica sacra in Italia. La sua opera ebbe un ruolo determinante nel ricondurre le giovani generazioni all'amore per la musica antica, in particolare per il canto gregoriano e la polifonia palestriniana, e in questo senso fu il principale maestro di Pizzetti, che riconoscente gli scrisse: “[...] a lei soltanto devo la prima rivelazione del canto gregoriano e della sua divina bellezza, e la rivelazione della polifonia vocale, da Morales a Palestrina, a Vittoria e cento altri [...] Da un anno ad oggi si è fatta molta luce nell'anima mia e io lo devo in gran parte a lei [...] grazie maestro [...]”. Compose molta musica sacra, sinfonica, vocale e strumentale da camera, ed operò la revisione moderna di antiche musiche italiane, tra cui *La Rappresentazione di Anima e Corpo* di Cavaliere e *l'Euridice* del Peri. *Cfr.* BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 228-231; inoltre BIONDI, Floriana. 'Un nemico del 'provincialismo' *cit.*, p. 11; COGNAZZO, Roberto. Voce *Tebaldini, Giovanni*, in: *DEUMM, Le biografie*, VII, p. 657; LATTES, Sergio. Voce *Tebaldini, Giovanni*, in: *New Grove*, XVIII, pp. 639-640. L'illustre maestro e musicologo conobbe ed ebbe modo di apprezzare anche la musica di Margola, come ancora testimonia la dedica apposta a una copia donatagli della propria lirica per canto e pianoforte “*a se stesso*” su testo di Leopardi (ed. De Santis, 1936): “Al giovane e valoroso M<sup>o</sup> Franco Margola con molti mi rallegrò ed altrettanti auguri. Il suo vecchio concittadino G. T. 19.IX. 936”. Bignami riporta anche un giudizio espresso da Tebaldini della musica di Margola: “Questa musica è bella e ardita, le dissonanze vi sono logiche. Questa alterazione nell'accordo di re maggiore nasce da una naturalezza, io odio gli artifici. Stia a sentire, qualche cosa di simile è uscito dalla testa anche a me per una canzoncina alla Madonna” (BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 229). Purtroppo non sappiamo a quale composizione in particolare si riferisse.

<sup>165</sup> Ci sembra che valga la pena di riportare per intero la testimonianza su come avvenne l'incontro tra l'anziano maestro e l'allora fanciullo prodigio, che in futuro sarebbe stato senza dubbio uno dei più grandi pianisti del secolo, così come è narrata dal suo allievo Mario Conter: “Con il pretesto di mostrare a Chimeri un pianoforte in vendita in casa Michelangeli, un'insegnante amica dei genitori riuscì a far sentir suonare il bambino al maestro. Aveva allora tre anni e mezzo ed aveva imparato da solo le note, le due chiavi, e suonava già, cose semplici s'intende, e andava a lezione di violino dal maestro Ferruccio Francesconi. Chimeri non poteva soffrire gli *enfants-prodiges* ma quando lo udì incominciò a pregare i genitori che lo mandassero al Venturi da lui. Dopo molte insistenze la madre lo portò. Michelangeli ricorda che il segretario esclamò: 'ma questo non è un asilo infantile!'. Ecco come si svolse l'esame di ammissione. 'Io ero lì ad aspettare, guardavo tutti in faccia e nessuno si muoveva per mettermi sullo sgabello. Da solo non ce la facevo. Allora me ne andai. I maestri non capivano. Fu mia madre a venirmi in aiuto, spiegò l'abitudine di mettermi sullo sgabello, entrò lei stessa e mi ci mise. Finalmente potei suonare'”. (CONTER, Mario. 'Ricordo di Paolo Chimeri' *cit.*, p. 80). Inutile dire che presto tra i due si instaurò un ottimo rapporto, e così prosegue il racconto: “Quando c'erano i saggi finali, il maestro usciva ad accompagnare per mano l'allievo. 'Ricordo che il maestro sudava, gli sudava la mano come non gli avveniva mai, ed era fredda in quelle occasioni, mentre di solito la sua mano era molto calda. Mi metteva sopra il *tabouré*, mi accomodava la vestina (allora si usava la vestina per i bambini) e sospirava profondamente. Poi mi chiedeva: cosa suoni? Io glielo dicevo e lui decideva l'ordine dei pezzi lì per lì. Prima questo, poi quello. Al primo saggio alla fine del primo pezzo mi voltai per chiedergli cosa fosse tutto quel baccano. Era la gente che batteva le mani e lui mi fece una gran risata in faccia. Io mi sentii offeso. Mi rimise per terra per ringraziare il pubblico. E continuai il programma. [...] Ricordo che era buono e generoso. Era un gran personaggio. Quando morì mi trovai solo a vegliarne la salma di notte” (*ibid.*). Dato l'ambiente ristretto, è verosimile, anche se non documentato, che a questi piccoli avvenimenti assistesse anche il giovane Franco Margola, allora ancora studente di violino (si era negli anni 1923-24): è però anche altrettanto verosimile che, se così avvenne, egli non ne conservasse il ricordo, trattandosi di piccole situazioni di vita relativamente ordinaria. Sui rapporti tra Margola e Benedetti Michelangeli si dirà però più avanti.

Infine ricordiamo che secondo Piero Rattalino, Benedetti Michelangeli avrebbe assimilato quello stile interpretativo che lo caratterizza e che, a suo parere, oggi lo pone in una “collocazione stilistica anacronistica” proprio da Chimeri oltre che dall'altro suo maestro, Giovanni Anfossi (*cf.* RATTALINO, Piero. *Da Clementi a Pollini. Duecento anni con i grandi pianisti*, Firenze, Ricordi/Giunti, 1983, p. 342; altrove però lo stesso critico smentisce queste affermazioni, che ovviamente non vanno generalizzate: *cf.* ID. 'Il Fidanzato d'Italia', in: *Pianotime* n. 115, febbraio 1993, p. 27).

<sup>166</sup> CONTER, Mario. 'Ricordo di Paolo Chimeri' *cit.*, p. 82.



modernità, che le musiche da lui scritte risentono particolarmente della sua influenza<sup>167</sup>.

Fu autore oltre che di composizioni vocali e sacre, di molta musica per pianoforte<sup>168</sup>, per lo più pezzi caratteristici che, nonostante l'influenza debussyana riscontrata da Conter, restano di impostazione fondamentalmente tardo-romantica, le cui connotazioni sono eloquentemente espresse dai titoli: basti citare, ad esempio, raccolte quali *Dalla montagna*<sup>169</sup>, *Tramonti del Garda*<sup>170</sup>, *Leggenda*<sup>171</sup>, o singoli brani quali *Si presenta Arlecchino*<sup>172</sup>, *C'est toi que j'aime!*<sup>173</sup>, *M'aimes tu?*<sup>174</sup>, *Fleurs d'oranger*<sup>175</sup>, *Sogno celeste*<sup>176</sup>, o gli inediti *Tramonto in montagna*<sup>177</sup>, *Ritornello montanino (dalle alture di Cisano)*, *Di notte*, *Canzone di primavera*, *Ghiribizzo pianistico*, *Carmen*<sup>178</sup>, *Sera indimenticabile (in tempo di mazurka)*, *Sotto ai poggi*, *Paesani in festa*, *Idillio*, e così via fino a *Flirtando - Le signorine si bisticciano - Le signorine alle amiche lontane*, ecc.

Si tratta di musica oggi giudicata con sufficienza, per non dire completamente caduta in oblio<sup>179</sup>, in realtà espressione di un pianismo ben diffuso nell'Italia settentrionale di allora, quando, scomparso il bolognese Stefano Golinelli<sup>180</sup>, emersero come esponenti principali alcuni nomi della scuola milanese di Antonio Angeleri<sup>181</sup>, della quale lo stesso Chimeri faceva parte: tra questi, citiamo Francesco Sangalli<sup>182</sup>, i fratelli Disma, Adolfo, Polibio e Luca Fumagalli<sup>183</sup>, i fratelli Carlo e Guglielmo Andreoli<sup>184</sup> e soprattutto il più noto Giovanni Rinaldi<sup>185</sup>, soprannominato in Germania "lo Chopin italiano".

Nel complesso si trattava di un pianismo esasperatamente romantico, dominato da intenzionali suggestioni sentimentali che portavano ad un ricercato intimismo e ad un crepuscolare bozzettismo troppo spesso di maniera, stilisticamente anacronistico se raffrontato con le contemporanee correnti europee, ma perfettamente in linea con una cultura musicale italiana in quegli anni tutto sommato periferica<sup>186</sup>.

---

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> Un elenco delle opere di Chimeri è pubblicato in LONATI, Vincenzo. 'Paolo Chimeri' *cit.*, pp. 411-414.

<sup>169</sup> Sei pezzi, rispettivamente intitolati *Sulla montagna*, *Una chiesetta*, *Croci sparse*, *Nebbia*, *Addio alla montagna*, *Da un ponte levatoio*. La raccolta venne pubblicata dalle Edizioni Carisch (Milano, s.d.).

<sup>170</sup> Sei *Impressioni pianistiche*, intitolate *Rimembranza!*, *Barcarola*, *In chiesa*, *Villereccia*, *Angelus*, *Danza campestre*. Pubblicate da Ricordi (Milano, s.d.).

<sup>171</sup> Sei pezzi intitolati *In giardino*, *Dialogo*, *Dichiarazione*, *Di notte*, *Solitudine* e *Scherzo* (Milano, ed. Ricordi, 1893).

<sup>172</sup> *Polcha brillante*, Milano, ed. Ricordi, s.d.

<sup>173</sup> Milano, ed. Ricordi, s.d.

<sup>174</sup> Milano, ed. Ricordi, s.d.

<sup>175</sup> *Mazurka*. Milano, ed. Ricordi, s.d.

<sup>176</sup> Milano, ed. Ricordi, s.d.

<sup>177</sup> Premiata con menzione d'onore al concorso di *Le Figaro* a Parigi.

<sup>178</sup> Sottotitolata *Mazurka - Capriccio (i piccoli falli menano ai grandi)*.

<sup>179</sup> Inutile precisare che anche le opere pubblicate sono ormai da tempo fuori catalogo.

<sup>180</sup> Stefano Golinelli (Bologna, 1818 - ivi, 1891). Allievo di Donelli e Vaccai, fu "il più completo e fecondo dei pianisti italiani del secolo scorso" (MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 333). Concertista apprezzato in tutta Europa (nel 1851 suonò alla *London Musical Union* insieme a Sivori e a Piatti), anche come compositore ebbe un'ottima reputazione, unico compositore strumentale italiano insieme a Bazzini ad attirare l'attenzione della critica d'oltralpe. Già Ferdinand Hiller, che lo conobbe a Bologna nel 1842, lo definì sulla *Revue et Gazette musicale* il miglior pianista italiano del suo tempo; e Schumann, considerò i suoi *12 Studi* op. 15, recensendoli sulla *Neue Zeitschrift für Musik* (n. 34, Lipsia, 1834), degni di essere collocati "fra le più interessanti composizioni pianistiche dell'epoca, [...] segno improvviso di vita" per la musica italiana, e "presupponenti un talento straordinario, [...] un ingegno il quale degnissimamente ci richiama alla memoria la gloria antica dell'Italia". Nel 1840 venne chiamato da Rossini al *Conservatorio di Bologna*, dove insegnò fino al 1870. Scrisse circa 300 pezzi per pianoforte (Sonate, Toccate, Preludi, Studi), di stile elegante, a volte classicheggiante, più spesso tendente ad un sentimentalismo elegiaco di chiara impronta romantica. La casa editrice Ricordi gli dedicò, ancora vivente, un intero volume (il XVII) della famosa raccolta di composizioni per pianoforte *L'Arte Antica e Moderna* (Milano, s.d.). Cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 333-335, 474-475 e *passim*; BUSI, Francesco. Voce *Golinelli, Stefano*, in: *DEUMM, Le Biografie*, III, pp. 261-262, e in *New Grove*, VII, pp. 508-509.

<sup>181</sup> Antonio Angeleri (Pieve del Cairo [Lomellina], 1801 - Milano, 1880), allievo di Bonifacio Asioli e Francesco Pollini, fu dal 1828 al 1871 (ma già dal 1825 era supplente) insegnante di pianoforte al *Conservatorio di Milano*, divenendo una figura di rilievo nella vita artistica della città. Ebbe come allievi i fratelli Fumagalli, Andreoli e Giovanni Rinaldi. Pubblicò nel 1872 un breve trattato teorico-pratico intitolato *Il Pianoforte - Posizione delle mani; modo di suonare*. Cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 323; *DEUMM, Le Biografie*, I, p. 102.

<sup>182</sup> Francesco Sangalli (Romanengo [Cremona], 1820 - Varese, 1892), dopo aver studiato con Angeleri, ed aver intrapreso la carriera concertistica, dal 1850 si dedicò definitivamente all'insegnamento, impartito presso il *Conservatorio di Milano*. Compose musica pianistica che denota una profonda assimilazione del Romanticismo tedesco (le opere migliori furono pubblicate nel XXI volume de *L'Arte Antica e Moderna* edita da Ricordi [Milano, s.d.]), un *Concerto per clarinetto, fagotto e orchestra*, e un'opera "nobile e fredda" intitolata *Alboino*, data senza successo al *Teatro alla Scala* di Milano nel 1846. Cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 473; *DEUMM, Le Biografie*, VI, pp. 567-568.

<sup>183</sup> Cfr. nota 58.

<sup>184</sup> Cfr. nota 59.

<sup>185</sup> Giovanni Rinaldi (Reggiolo, 1840 - Genova, 1895), allievo a Milano di Sangalli ed Angeleri, nonno di Nino Rota, visse soprattutto a Genova, dove fu apprezzato didatta. Come compositore fu più noto all'estero che in patria, anche per il gusto intimistico, vagamente *biedermeier*, "che in Italia significa avvento di decadentismo" (MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 478) dei suoi pezzi pianistici, tendenti sempre al bozzettismo, allo schizzo spontaneo più che alla grande costruzione d'effetto (cfr. CARBONATTO, Lidia. 'Un precursore italiano dell'impressionismo musicale: Giovanni Rinaldi', in: *La Rassegna musicale*, XIV/12, dicembre 1941, pp. 453-462; MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 478-480; *DEUMM, Le Biografie*, VI, p. 364).

<sup>186</sup> Cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 472-481. Ancora nel 1933 Chimeri mandava alle stampe, per i tipi delle edizioni Carisch di Milano, un paio di fascicoli di pezzi per pianoforte i cui titoli non richiedono commenti: *Alla Chopin*, *Visione*, *Romagna*, *Triste cantilena*, *Elegia*, *Improvvisazione*, *Piccolo valzer elegante*, *Alla Ca' d'Oro*. Va però d'altra parte a questo proposito sottolineato che una composizione per pianoforte di Chimeri, intitolata *Tramonto in montagna*, venne premiata con menzione d'onore al concorso di *Le Figaro* a Parigi, alla cui commissione giudicatrice partecipava Camille Saint-Saëns, e ciò rappresenta, per le ragioni suddette, un conseguimento particolarmente meritorio. Cfr. LONATI, Vincenzo. 'Paolo Chimeri' *cit.*, p. 412; curiosamente Mario Conter attribuisce il premio ad una *Ballata* - cfr. CONTER, Mario. 'Ricordo di Paolo

In ogni caso, l'importanza di Chimeri nella vita musicale bresciana è testimoniata dalle seguenti parole di Antonio Grassi, espresse dopo la morte del Maestro in occasione della cerimonia di commemorazione nel *Salone 'Pietro Da Cemmo'*:

“[...] Egli era in realtà - e non qui soltanto, ma nel più vasto ambito degli sviluppi artistici nazionali - uno dei più autentici rappresentanti della scuola pianistica e delle correnti estetiche del suo tempo. Prima di lui scomparì, a breve distanza in questi ultimi anni, il Consolo<sup>187</sup>, il Rossomandi<sup>188</sup>, l'Appiani<sup>189</sup>, il Cristiani<sup>190</sup>, si estingue ormai, tuttavia lasciando eredità di non obliabili insegnamenti, l'ultima schiera dei Maestri custodi e continuatori delle tradizioni musicali dell'Ottocento italiano: quel mirabile 'Ottocento' invisibile a chi - per sciocca moda, o per ignoranza, o per petulante vanità, o per partito preso, o per infeconda gelosia - ne ricorda e ne conosce soltanto le decadenze ultime e le degenerazioni che sempre - secondo le leggi dell'umano - accompagnano e seguono lo svolgersi dei grandi cicli della Storia. Di quest'Uomo possiamo ben dire che mezzo secolo della vita artistica bresciana ebbe nome da lui e da lui ebbe il sigillo della nobiltà austera, ond'egli era avvolto come in un manto di invulnerabilità. Nessuna lode più ambita della sua; nessun biasimo più del suo temuto; nessun esempio più magnifico di quella sua passione infaticabile e severa. Nella *Società dei Concerti* il prestigio risalente al Bazzini fu di fatto - se non sempre di nome - continuato da lui. [...]”<sup>191</sup>.

La sua figura, dunque, rivestì un ruolo di grande importanza per quegli anni, per gli effettivi meriti e per il carisma esercitato anche dalla statura morale della persona. E quando ormai ottantaduenne, nella primavera del 1934, dopo una lunga vita “schiva di esteriorità, chiusa in intimo raccoglimento fra la scuola e le care pareti domestiche”<sup>192</sup> il Maestro Paolo Chimeri abbandonò la scena terrena, precedendo di pochi mesi il collega Romanini, davvero si doveva piangere la scomparsa di “colui che per quasi mezzo secolo aveva dominato direttamente o indirettamente con la sua personalità la scena musicale bresciana”<sup>193</sup>.

### *Isidoro Capitanio*

Come risulta da quanto abbiamo esposto alla nota 79, inizialmente la commissione fondatrice dell'*Istituto Musicale 'Venturi'* di Brescia non prevede l'attivazione di corsi riguardanti le cosiddette materie complementari: la disponibilità economica non poteva permettere un simile sforzo. Bazzini, però, consapevole che tale carenza potesse divenire motivo di incolumabili lacune nella preparazione degli allievi, non si dimostrò insensibile al problema e si diede da fare per trovare una soluzione. La trovò grazie alla generosa disponibilità del giovane Paolo Chimeri, allora ventenne, che nel 1872 accettò di insegnare gratuitamente per la “scuola di elementi di musica (materia di avviamento) e di canto corale”: si trattava di un corso generico di teoria musicale e solfeggio che serviva semplicemente ad offrire le più elementari basi teoriche agli allievi delle prime classi e che Chimeri, ci teniamo a sottolineare, svolse gratuitamente per cinque anni, cioè fino al 1877, lasciando poi il posto ad altri che, come lui, vi insegnarono sempre in forma del tutto ufficiosa.

Solo intorno al 1900, impegnandosi in un più ampio progetto di riforma della didattica svolta nell'Istituto da lui diretto, Romanini permise la realizzazione di un corso meglio definito, con l'identificazione di programmi più precisi. Ad esso il giovane direttore affiancò anche un corso triennale di solfeggio cantato, allora non praticato al '*Venturi*', per il quale, dopo un primo anno sperimentale, venne indetto un regolare concorso al fine di assumere ufficialmente un docente qualificato.

Il concorso venne vinto dall'allora ventiseienne - era nato nel 1874 - Isidoro Capitanio<sup>194</sup>, figlio del defunto Guglielmo

---

Chimeri' *cit.*, p. 82.

<sup>187</sup> Ernesto Consolo (Londra, 1864 - Firenze, 1931), pianista allievo di Sgambati e Reinecke, fu concertista rinomato, ritenuto da Casella uno dei maggiori pianisti italiani del suo tempo, insieme a Sgambati, Cesi e Martucci (cfr. CASELLA, Alfredo. *Il Pianoforte cit.*, 83); insegnò al *Chicago Musical College* di Chicago, all'*Institute of Musical Art* di New York, poi a Firenze, dove fu, fra l'altro, insegnante privato di Luigi Dallapiccola. Cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 563, 586 e 589; FINIZIO, Luigi. *Op. cit.*, pp. 100 e 118; DEUMM, Le Biografie, II, p. 304.

<sup>188</sup> Florestano Rossomandi (Bovino [Foggia], 1857 - Napoli, 1933). Fu allievo di Beniamino Cesi e Serrao al *Conservatorio di Napoli*, dove insegnò dal 1889 alla morte, e dove si mise in luce anche come “animatore dei concerti orchestrali napoletani durante l'ultimo decennio dell'Ottocento” (cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 168). Pianista e autore di numerose composizioni per pianoforte e da camera, fu “uno dei migliori didatti dopo Cesi” (*ivi*, p. 482), ancora oggi conosciuto per la sua fondamentale *Guida tecnica per lo studio del pianoforte*, ritenuta anche da Casella “eccellente” (CASELLA, Alfredo. *Il pianoforte cit.*, p. 177). Fu maestro, tra gli altri, di Attilio Brugnoli (cfr. FINIZIO, Luigi. *Op. cit.*, pp. 94 e 110; DEUMM, Le Biografie, VI, p. 466).

<sup>189</sup> Vincenzo Appiani (Monza, 1850 - Milano, 1932) studiò al *Conservatorio di Milano* con Angeleri (pianoforte) e Mazzucato (composizione), dove insegnò poi dal 1893, creando una rinomata scuola dalla quale uscirono, tra i tanti, Riccardo Pick-Mangiagalli ed Ettore Pozzoli. Attivo concertista, fu anche appassionato animatore della vita musicale milanese (fondò il *Trio milanese* e, insieme a Carlo Andreoli, i *Concerti Popolari di Milano*). Cfr. FINIZIO, Luigi. *Op. cit.*, pp. 91 e 116; DEUMM, Le Biografie, I, p. 123.

<sup>190</sup> Giuseppe Cristiani (Anagni, 1865 - Roma, 1933), studiò con Sgambati a Roma, dove poi insegnò al *Liceo Musicale 'Santa Cecilia'* ed ebbe come allievo, tra gli altri, Gianandrea Gavazzeni. Svolse intensa attività concertistica come pianista, soprattutto in formazioni da camera (fondò e diresse il *Quintetto Romano* e il *Trio Accademico di Roma*). Fu anche compositore di musica pianistica, sinfonica e teatrale (opera in un atto *Idillio montano*). Cfr. FINIZIO, Luigi. *Op. cit.*, pp. 101 e 114.

<sup>191</sup> Citato in BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 83.

<sup>192</sup> LONATI, Vincenzo. 'Paolo Chimeri' *cit.*, p. 410.

<sup>193</sup> CONTER, Mario. 'Ricordo di Paolo Chimeri' *cit.*, p. 83.

<sup>194</sup> Su Isidoro Capitanio, cfr. MARGOLA, *Capitanio* e BELLINI, *Capitanio*; inoltre CONTER, Mario. 'Ricordo di Isidoro Capitanio', in: ZANETTI-PAPPALARDO-CONTER, *Venturi*, pp. 85-90; BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 72-76; ID., *Storia*, pp. 909-915; SCHMIDL, *Dizionario*, I, p. 289. Come compositore Capitanio non è stato totalmente dimenticato, almeno a Brescia, grazie soprattutto alle iniziative della Associazione Filarmonica che ne

che era stato musicista molto apprezzato in Brescia<sup>195</sup>. Isidoro aveva studiato dapprima pianoforte con Paolo Chimeri, poi organo con Gaetano Mascardi<sup>196</sup> e proprio come organista aveva iniziato la sua carriera: nel 1896 aveva vinto il concorso per il posto di organista a Casalbuttano, ma era ritornato in città dopo la morte del padre<sup>197</sup>. Allievo di contrappunto di Luigi Mapelli<sup>198</sup> e di composizione di Guglielmo Mattioli<sup>199</sup>, avrebbe poi conseguito in seguito, nel 1911, il diploma di composizione presso il *Conservatorio 'G. B. Martini'* di Bologna.

Romanini certamente aveva trovato in questo giovane serio e preparato, che già negli anni 1892-94 aveva collaborato come pianista accompagnatore ai saggi del *'Venturi'*<sup>200</sup>, una persona sicura al quale affidare l'insegnamento delle nuove materie<sup>201</sup>. Oltre al corso propedeutico di teoria e solfeggio, che nei programmi del 1905 diventò "di elementi e divisione", articolato in tre corsi (libro di testo adottato era naturalmente quello del Dacci<sup>202</sup>), e a quello, pure triennale come si è visto, di solfeggio cantato, a Capitanio venne dato l'incarico nell'anno scolastico 1903-04 di iniziare in via provvisoria un corso di "elementi di armonia" della durata di quattro anni, diretto a tutti gli strumentisti delle classi più avanzate e al termine del quale gli allievi dovevano essere in grado di svolgere una realizzazione di bassi senza numeri disposta a quattro parti corali, un accompagnamento di melodie date, una realizzazione improvvisata di qualche facile basso numerato, ecc.

Contemporaneamente venne avviata, soprattutto per gli allievi violinisti, una classe di pianoforte complementare, anch'essa affidata al magistero di Capitanio e il cui programma prevedeva l'esecuzione di piccoli studi del livello dei *30 nuovi studi del meccanismo* op. 849 o della *Scuola della velocità* op. 299 di Czerny, di piccoli pezzi facili di J. S. Bach, di sonatine come quelle di Clementi, Dussek e così via.

Ambidue i corsi, di armonia e di pianoforte complementare, iniziati dapprima in forma sperimentale, divennero ufficialmente riconosciuti nel 1907 e rimasero poi regolarmente attivi per tutti gli anni seguenti<sup>203</sup>.

Anche l'allievo Franco Margola, dunque, come tutti i suoi colleghi frequentò i corsi tenuti da Capitanio, che, ormai giunto ad una ventennale esperienza, era divenuto come Romanini e Chimeri un'autorità moralmente indiscussa all'interno della scuola<sup>204</sup>.

Senonché Capitanio, rispetto ai due austeri colleghi dei quali era molto più giovane, doveva apparire più aperto, più tollerante, più disposto ad accettare le novità e le modernità nelle loro diverse manifestazioni e questo lo avvicinava forse maggiormente dal punto di vista umano ai suoi studenti, ai quali più che incutere reverenziale timore, suscitava sentimenti

---

porta il nome: proprio il saggio di Roberto Bellini è incluso nel volumetto illustrativo della serie di concerti organizzati nel dicembre 1994 in occasione del cinquantesimo anniversario della morte del musicista. Va tuttavia rilevato quanto scritto dallo stesso Bellini: "Le poche notizie che proporremo intendono essere i prodromi di una ricerca che sta iniziando, volta a restituire al musicista il posto che gli compete nella realtà musicale bresciana e nazionale. La ricerca appare difficile, proprio per il carattere del personaggio, alieno dalle occasioni pubbliche. Resta l'opera, recentemente ordinata dal paziente lavoro della Associazione filarmonica della Banda cittadina a lui intitolata, e proprio sull'opera si lavorerà per ricostruire un'immagine troppo a lungo dimenticata o, perlomeno, sottovalutata" (BELLINI, *Capitanio*, p. 6).

<sup>195</sup> Guglielmo Capitanio (Brescia, 1824 - ivi, 1900), compositore e maestro di pianoforte, studiò al Conservatorio di Milano con Almesio e Manesardi. Ritornato a Brescia, vi si stabilì dedicandosi all'insegnamento di pianoforte e svolgendo un' apprezzata attività di organista (fu, come si è già accennato alla nota 92, maestro di Giovanni Premoli) e svolgendo dal 1853 al 1896 un' apprezzata attività di organista presso la chiesa di S. Afra in S. Eufemia. Compose molte Messe, Vespri, Mottetti ed altra musica sacra. Oltre ad Isidoro ebbe altri due figli musicisti: Francesco (1878-1918), ordinato sacerdote nel 1903 e dedito particolarmente al canto corale, e Vincenzo (1882-1960). Quest'ultimo fu successore del padre come organista titolare ed istruttore della *schola cantorum* della chiesa di S. Alessandro, incarico che svolse dal 1905 al 1954; dal 1920 al 1940 fu organista anche nelle chiese della Pace e di S. Agata; autore di numerose composizioni per pianoforte, organo e coro, insegnò al *'Venturi'* canto corale dal 1918 al 1928 (cfr. nota 14) e solfeggio parlato, cantato e dettato melodico dal 1928 al 1946. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 72 e 76; BELLINI, *Capitanio*, p. 9.

<sup>196</sup> Gaetano Mascardi (Brescia 1830 - Cremona?, 1900). Organista, allievo di Consolini a Brescia, fu dapprima organista e maestro di banda ad Asola, poi dal 1854 maestro di Cappella al Duomo di Cremona. Fu anche compositore, ma le sue opere risultano perdute. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 163.

<sup>197</sup> Isidoro aveva già sostituito il padre come organista della chiesa di S. Afra a partire dal 1896 e nonostante gli altri impegni mantenne tale incarico fino al 1916 (cfr. BELLINI, *Capitanio*, p. 9). Riguardo al concorso di Casalbuttano, cfr. *ivi*, pp. 10-11.

<sup>198</sup> Luigi Mapelli (Bellinzago [Milano], 1855 - Milano, 1913), studiò organo e composizione con Polibio Fumagalli e con Franco Faccio al Conservatorio di Milano, dove poi fu dal 1887 fino alla morte professore di contrappunto. Scrisse un'opera teatrale, *Anna e Gualberto*, rappresentata a Milano al *Teatro Manzoni* il 4 maggio 1884 e premiata a un concorso del *Teatro illustrato* di Casa Sonzogno, un' *Overture* per orchestra, molta musica vocale da camera e, ultima sua composizione, una *Messa da Requiem a 4 voci*. Cfr. SCHMIDL, *Dizionario*, II, p. 29; inoltre ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 283; DEUMM, *Le Biografie*, IV, p. 623.

<sup>199</sup> Guglielmo Mattioli (Reggio Emilia, 1857 - Bologna, 1924) si formò a Bologna dove si diplomò in composizione nel 1881 e in organo nel 1894. Insegnò dapprima armonia a Reggio Emilia (dove poi divenne direttore della scuola musicale), poi organo al Conservatorio di Parma dal 1895 al 1897; fu inoltre dal '97 professore e vice direttore del *Liceo 'Rossini'* a Pesaro (accanto a Mascagni). Nel 1901 si trasferì a Bergamo dove fu, fino al 1908, direttore dell' *Istituto Musicale 'Donizetti'* e maestro di Cappella nella chiesa di S. Maria Maggiore. Infine si stabilì a Bologna, dove insegnò contrappunto e organo, e dove fu eletto presidente dell' *Accademia Filarmonica*. Fu autore di un "Poema mistico", l' *Immacolata* (Bergamo, *Teatro Donizetti*, 1904); dell'azione lirico-drammatica *Patria (episodio Garibaldi)*, rappresentata a Reggio Emilia nel 1910; e dell'opera in 2 atti *Evangelina* (inedita); un'altra opera, *I Re del mare*, rimase incompiuta; compose inoltre una *Sinfonia in 3 tempi* per orchestra e organo, una *Suite Montanina* per orchestra, 24 pezzi per pianoforte, 14 messe, molte liriche e una grande quantità di musica per organo (quasi tutto inedito); scrisse infine un *Trattato pratico e ragionato di composizione polifonica vocale e strumentale*. Cfr. SCHMIDL, *Dizionario*, II, p. 65; inoltre ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 286; MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 509 e 512; DEUMM, *Le Biografie*, IV, pp. 727-728.

<sup>200</sup> BELLINI, *Capitanio*, p. 11. Ricordiamo che in quegli anni al *'Venturi'* non vi era ancora una classe di pianoforte.

<sup>201</sup> Va rilevato che mentre Chimeri sosteneva che gli insegnanti svolgessero gratuitamente la loro attività, Capitanio insistette per ottenere un regolare stipendio (cfr. BELLINI, *Capitanio*, p. 11).

<sup>202</sup> Cfr. p. 18.

<sup>203</sup> Il corso di "elementi di armonia" fu trasformato poi nel 1924 in corso di "armonia complementare".

<sup>204</sup> In seguito, nel 1929 Capitanio ottenne per deliberazione podestarile la cattedra di Pianoforte principale, la seconda attiva al *'Venturi'*, essendo la prima ancora tenuta da Chimeri; tale incarico fu mantenuto fino all'anno scolastico 1942-43. Inoltre nel 1934, alla morte di Romanini, un'altra delibera podestarile affidò a Capitanio la direzione 'pro tempore' dell' *Istituto 'Venturi'* (cfr. BELLINI, *Capitanio*, p. 17).

di sconfinata ammirazione.

Questo fu presumibilmente il motivo principale per cui Franco Margola provò sempre nei confronti di Isidoro Capitanio, e non di Romano Romanini, una sincera e calorosa simpatia che mai si affievolì<sup>205</sup>.

Personaggio dalle “componenti temperamentali composite e contraddittorie”<sup>206</sup>, Capitanio era troppo timido, modesto e riservato per volersi imporre ad ogni costo sugli altri e nella professione, però al tempo stesso era un passionale e sapeva dimostrare il suo orgoglio: “soggiaceva a collere improvvise ed era capace di subitanei rasserenamenti e di ampia comprensione”<sup>207</sup>.

Conviene però lasciar descrivere il carattere del maestro proprio a quel suo promettente allievo, che meglio di noi lo conobbe e che, divenuto ormai “insigne musicista bresciano”, ebbe l’incarico di commemorarne la figura dopo la morte<sup>208</sup>: “Esigente coi suoi allievi lo era ancor più con se medesimo, e, durante le lezioni che impartiva agli allievi compositori, passava spesso l’intero periodo della lezione sopra una sola riga, magari sopra una sola misura di contrappunto. Ne usciva però sempre una vera arte polifonica, trasparente, perfetta”<sup>209</sup>. Anche nell’insegnamento del pianoforte dimostrava di avere una capacità didattica straordinaria: “Le sue lezioni erano dettate da una tale conoscenza della tecnica e dei significati di ogni frase da mettere in crisi o stupire ogni allievo, dal quale Capitanio esigeva chiarezza, granitura, perfezione (Bach e ancora Bach, Mozart, Clementi, Schumann, Beethoven, Liszt erano gli autori fondamentali) e capacità di analisi. Durante le lezioni parlava di tutto, faceva esempi letterari, specialmente danteschi; per far capire un concetto ricorreva alla citazione d’interi brani d’opera o faceva riferimento alle sue amate stelle”<sup>210</sup>. “Riusciva a ‘costruire’ un pianista sulla base di esigue disposizioni strumentali e musicali”<sup>211</sup>, e si vantava a questo proposito di poter “far ballare la danza dei sette veli ad un asino”<sup>212</sup>.

All’insegnamento Capitanio dedicò gran parte di un’esistenza “modesta quanto mai, trascorsa fra le pareti del suo studio, le aule dell’*Istituto Musicale* e le cantorie delle varie chiese”<sup>213</sup>, esistenza che “non ha dunque nulla di mondano, di eroico, di leggendario, e si esaurisce nell’adempimento dei propri doveri professionali, illuminata solo di tanto in tanto dalla luce di qualche successo artistico o dal fuoco intimo della creazione. [...] Ad iniziare il ciclo delle sue lezioni, si alzava per tempo la mattina, seguitava ininterrottamente per tutta la giornata, riprendendo spesso anche dopo il pasto serale fino al momento di privarsi. [...] Vita di sacrificio, estenuante, vita consumata in una continua elargizione del suo sapere, e purtroppo spesso priva di quegli apporti di ossigeno che, necessari a tutti gli esseri di questa terra, lo sono ancor più ad un artista creatore”<sup>214</sup>.

Ma oltre l’aspetto umano e le apprezzate capacità didattiche, davvero straordinario era il Capitanio musicista, creatore ed esecutore.

Come si è detto, fu come organista che egli iniziò la carriera: a Casalbuttano e soprattutto a Brescia, per più di quarant’anni, dove contemporaneamente all’attività di professore presso il ‘*Venturi*’ si esibì sui principali organi cittadini, dimostrando “smaglianti qualità di improvvisatore”<sup>215</sup>. Direttore della *Schola cantorum* di S. Alessandro, fu Maestro di Cappella alla Chiesa di S. Agata, dove rimase fino al 1942, quando colpito da una paralisi dovette rinunciare all’incarico. Ancora una volta la testimonianza di Margola risulta preziosa:

“[...] ascoltare il Maestro all’organo era, di per se stesso, un fenomeno musicale dei più interessanti. Egli che sapeva improvvisare con apparente facilità un fugato a 4 voci, si era fatto uno stile improvvisatorio personalissimo, associando ad una profonda sapienza contrappuntistica le risorse di un cromatismo di tipo schumanniano che applicate ad una linfa musicale più aggiornata, finivano col creare un tipo di improvvisazione interessante e inconfondibile. La rapidità connettiva fra le intime illuminazioni spirituali, la scelta dei mezzi d’espressione e la loro attuazione pratica, aveva qualche cosa di sorprendente, di prodigioso. A tale proposito, Giulio Bas, l’insigne musicologo scomparso sedici anni fa<sup>216</sup>, avendo avuto la ventura di sentire il Maestro che improvvisava sopra l’Antegnati della

<sup>205</sup> “Ah, con lui era un’altra cosa!...”, ammetteva egli stesso ancora dopo sessant’anni (cfr. DE CARLI, *Intervista*, p. 3).

<sup>206</sup> CONTER, Fulvia. ‘Un’alta dignità artistica’, in: *BresciaMusica*, I, n. 1, febbraio 1986, p. 3.

<sup>207</sup> CONTER, Mario. ‘Ricordo di Isidoro Capitanio’ *cit.*, p. 86.

<sup>208</sup> Cfr. MARGOLA, *Capitanio*. È principalmente a questo scritto che fanno riferimento tutti gli altri relativi alla figura di Capitanio. Esso contiene anche un elenco dettagliato delle sue opere, con tuttavia la precisazione che, essendo stato redatto a soli due mesi dalla morte del maestro, purtroppo “non è completo non essendo stato possibile rintracciare in troppo breve volger di tempo tutte le musiche” (*ivi*, p. 24).

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>210</sup> CONTER, Fulvia. ‘Un’alta dignità artistica’ *cit.*. L’astronomia era uno dei suoi interessi preferiti: “di tale materia possedeva un considerevole numero di volumi divulgativi” (MARGOLA, *Capitanio*, p. 17).

<sup>211</sup> CONTER, Mario. ‘Ricordo di Isidoro Capitanio’ *cit.*, p. 86.

<sup>212</sup> *Ibid.* Va ricordato che Capitanio compilò anche due metodi pianistici, che Margola indicò in corso di stampa presso Suvini-Zerboni, ma di cui purtroppo restano solo gli appunti manoscritti, databili al 1941. Il primo è un *Corso preparatorio*, seguito da *Esercizi tecnici* per gli alunni dei corsi superiori; il secondo è una raccolta di *Esercizi sul pedale*. Su tali lavori si è soffermato Roberto Bellini, che così ha scritto: “L’insieme delle proposte didattiche del maestro mostrano una conoscenza attenta dei problemi dei giovani pianisti, con particolare e inusuale attenzione alla pratica dell’interpretazione (studio dell’“espressione”) e alla tecnica del pedale (ancora oggi troppo trascurata dalle scuole pianistiche moderne)”. Cfr. BELLINI, *Capitanio*, pp. 28-31.

<sup>213</sup> MARGOLA, *Capitanio*, p. 6.

<sup>214</sup> *Ivi*, pp. 6-8.

<sup>215</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>216</sup> Giulio Bas (Venezia, 1874 - Vobbia [Genova], 1929). Organista, insegnante e compositore, studiò a Venezia organo con Bossi e composizione con Tebaldini, perfezionandosi poi a Monaco con Rheinberger. Noto gregorianista, (collaborò alla *Paléographie musicale* dei Benedettini di Solesmes svolgendo contemporaneamente attività di organista e maestro di cori dapprima a Venezia in S. Marco, poi a Calvi, a Teano e a Roma (S. Luigi dei Francesi). Nel 1908 iniziò ad insegnare storia della musica al Conservatorio di Milano e l’attività di docente lo stimolò alla produzione di diverse opere

chiesa di S. Giuseppe, uscì con queste parole: ‘Oggi ho vissuto il più bel giorno della mia vita. Ho rivissuto l’arte dei grandi organisti improvvisatori del Cinquecento’. Per tali sue eccezionali qualità la sua rinomanza come organista era grande, e fu spesso chiamato a collaudare i più importanti organi della provincia”<sup>217</sup>.

Valutazioni, queste, che trovano esatto riscontro in quest’altra testimonianza:

“In qualità di organista, Capitanio fu assolutamente eccezionale, non solo per la profonda conoscenza dello strumento e della sua letteratura ma soprattutto per il gusto, la musicalità straordinaria che rivelava, per il dominio dell’arte del contrappunto che gli permetteva di improvvisare una ‘fuga’ perfetta nella forma e nel contenuto. In questo campo Isidoro Capitanio temeva pochi confronti in Italia e fuori”<sup>218</sup>.

Isidoro Capitanio fu anche “pianista di indiscusso valore”<sup>219</sup>; sebbene in pubblico non si esibisse mai come solista, fu apprezzato accompagnatore in formazioni cameristiche di ottimo livello. In queste vesti si era presentato fin dal 1895, quando, appena giunto a Brescia ancora ventenne, si esibì per la *Società dei Concerti* in una serata alla quale aveva partecipato anche il famoso violinista Fritz Kreisler<sup>220</sup>. Suonò poi più volte con la famosa violinista Adele Bignami Mazzucchelli<sup>221</sup>, con la quale, assieme al violoncellista Eugenio Bertoloni<sup>222</sup>, costituì nel 1913 il *Trio Bresciano*, che si presentò più volte al pubblico di Brescia<sup>223</sup>, Bergamo, Como, Gardone Riviera, Arco, Trento con musiche di Haydn, Beethoven, Saint-Saëns, Smetana, Schumann. Fu membro inoltre, sempre come pianista, del *Quintetto Italiano Capitanio - Francesconi* (detto anche *Quintetto di Brescia*)<sup>224</sup>, fondato nel 1919 insieme a Maria<sup>225</sup> e Ferruccio Francesconi<sup>226</sup>

---

didattiche relative soprattutto al canto gregoriano (*Notazioni di canto gregoriano*, Roma, 1904, poi ripubblicato come *Manuale di canto gregoriano*; *Rhythme grégorien: les théories de Solesmes et Dom T. A. Burge*, Roma, 1906; *Un rinnovamento degli studi d’armonia e contrappunto*, Düsseldorf, 1911; *Metodo d’accompagnamento del canto gregoriano e per la composizione negli otto modi*, Torino, 1920; *Trattato di forma musicale*, Milano, 1920-22; *Trattato d’armonia*, Milano, 1924-25; *Manuale di canto ambrosiano*, Torino, 1929). Fu anche compositore, soprattutto di musica sacra e di pezzi organistici. Cfr. DEUMM, *Le Biografie*, I, p. 343; TURNER, Malcolm. Voce *Bas, Giulio*, in: *New Grove*, II, p. 234.

<sup>217</sup> MARGOLA, *Capitanio*, pp. 15-16.

<sup>218</sup> CONTER, Mario. ‘Ricordo di Isidoro Capitanio’ *cit.*, p. 87.

<sup>219</sup> MARGOLA, *Capitanio*, p. 6.

<sup>220</sup> In quella occasione Kreisler suonò, intercalati dai consueti pezzi vocali cantati dalla contessina Martinengo delle Palle, il *Secondo concerto* per violino di Vieuxtemps, una *Romanza senza parole* di Tchaikovsky, una *Mazurka* del polacco Aleksander Zarzycki (1834-1895) e di Wieniawski *Arie russe*: come pianista accompagnatore partecipò quella sera anche Paolo Chimeri, ma non sappiamo chi dei due accompagnasse effettivamente colui che fu, non c’è bisogno di rammentarlo, uno dei più grandi violinisti dei primi anni del secolo. Cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 170-171; su Fritz Kreisler, cfr. BIANCHI, Luigi Alberto. ‘Fritz Kreisler’, in: *Musica*, VIII, nn. 34 e 35, ottobre e dicembre 1984, pp. 56-59 e 56-60; SCHWARZ, Boris. Voce *Kreisler, Fritz*, in: *New Grove*, X, pp. 249-250.

<sup>221</sup> Adele Bignami (Brescia, 1877 - Roma, 1962), figlia di quel Luigi Bignami (1842-1922) che abbiamo già avuto occasione di incontrare come estemporaneo accompagnatore di Sivori (cfr. nota 71), studiò violino con Giacinto Conti e pianoforte con Paolo Chimeri all’*Istituto Musicale ‘Venturi’* quando ancora era bambina ed ebbe occasione di arricchire la propria esperienza musicale frequentando i migliori cenacoli della città (cfr. p. 28), dove strinse amicizia con le maggiori personalità del mondo musicale bresciano. Nel 1894, appena sedicenne, suonò al *Teatro Grande* eseguendo, tra l’altro, composizioni di Bazzini, presente l’autore che dopo averle presentato le sue lodi si offrì di darle lezioni di perfezionamento. Diplomatasi a pieni voti al *Liceo Musicale di Bologna* (dove in commissione vi era Martucci), intraprese una lunga carriera concertistica che le procurò ovunque incondizionati consensi. Nel 1895 suonò per la *Società dei Concerti* di Brescia il *Concerto* op. 26 di Max Bruch e ancora l’anno seguente si ripresentò con la *Kreutzer-Sonate* di Beethoven. Sposatasi nel ‘97 con Luigi Mazzucchelli, ottimo violoncellista e uomo di grande cultura (aveva studiato un anno a Londra con Alfredo Piatti e parlava correttamente quattro lingue), grazie al marito divenne sincera amica di Antonio Fogazzaro, in casa del quale conobbe personaggi illustri quali Arrigo Boito, Marco Enrico Bossi, Tommaso Gallarati Scotti, il vescovo Bonomelli, Filippo Sacchi ed altri. Il noto scrittore tratteggiò fra l’altro proprio il suo ritratto nella violinista del romanzo *Piccolo mondo moderno* che in quegli anni stava scrivendo. Nel 1903 Adele Bignami fu a Roma, dove diede vari concerti alla *Sala Costanzi*, a *S. Cecilia*, in casa Sgambati (e il pianista la accompagnò più volte); e dove suonò in presenza sia del primo ministro Giuseppe Zanardelli, che diede un pranzo alla Consulta in suo onore, sia della Regina Elena, che la invitò nel palco reale per esprimerle personalmente la propria ammirazione. I primi anni del nuovo secolo la videro impegnata in numerose *tournées* in tutta Italia, anche in diverse formazioni cameristiche, e nel 1919 si esibì a Londra tra l’altro anche per una serata di gala in presenza dei Reali d’Inghilterra, della Corte e di numerosi diplomatici e personalità politiche, ottenendo ottimi riconoscimenti. Nel 1920 presentò a Brescia, eseguendo tra l’altro con lui *La Primavera* di Beethoven, Carlo Vidusso, che allora aveva solo nove anni e che la accompagnò poi altre volte negli anni seguenti. In quegli anni ‘20 fu poi in contatto con Gabriele D’Annunzio, che la invitò più volte al Vittoriale e le donò, tra le altre cose, una fotografia con la dedica “Alla grande animatrice dell’Amati Adele Mazzucchelli il Corsaro che seppe far vibrare i violini di Veglia. Gabriele D’Annunzio”. Trasferitasi nel secondo dopoguerra a Roma, vi diede il suo ultimo concerto nella *Sala dell’Angelico* il 20 dicembre 1947. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 46-48.

<sup>222</sup> Cfr. nota 93. Alla sua morte, avvenuta nel 1914, venne sostituito da Gino Francesconi.

<sup>223</sup> Per la *Società dei Concerti* di Brescia il *Trio Bresciano* organizzò dei veri e propri cicli di concerti, ispirati “ad un beninteso eclettismo”: il primo, di cinque serate, si svolse nel 1914 e ad esso ne seguirono altri negli anni successivi (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 188).

<sup>224</sup> Il *Quintetto* si esibì più volte per il pubblico bresciano: ad esempio per la *Società dei Concerti* il 14 aprile 1919, quando presentò il *Quintetto* op. 45 di Martucci; il 25 aprile 1927, con un programma tutto beethoveniano; e il 5 maggio 1928, con l’esecuzione del *Quintetto* op. 114 di Schubert, del *Quintetto* di Guido Guerrini (in prima esecuzione assoluta) e del *Quintetto* op. 81 di Dvořák (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 194, 207 e 209).

<sup>225</sup> Maria Trentini (Mantova, 1889 - Brescia, 1968), consorte di Ferruccio Francesconi, fu violinista di ottima reputazione e svolse un’intensa attività concertistica come solista sia in Italia sia all’estero. Diplomatasi al *Liceo Musicale di Bologna*, dopo i primi studi nella città natale, si trasferì poi nel 1920 con il marito a Brescia, dove si dedicò molto anche all’insegnamento. Fu primo violino anche nell’ultimo *Quartetto del Vittoriale* (cfr. nota **Errore. Il segnalibro non è definito.**) e nell’*Orchestra stabile bresciana S. Cecilia* (1940-46). Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 276-277.

<sup>226</sup> Ferruccio Francesconi (Padova, 1884 - Roma, 1969), iniziati gli studi a Padova, si diplomò giovanissimo al *Liceo Musicale di Bologna* in violino e viola. Si dedicò poi soprattutto all’insegnamento, a Padova e a Rovigo, e, come esecutore, alla viola, con la quale suonò in prestigiosi complessi. Fondatore con Pedrali Noy dell’*Orchestra Bresciana Stabile ‘S. Cecilia’* (1940-46), ne diresse una trentina di concerti, uno dei quali con la partecipazione di Arturo Benedetti Michelangeli. Fu insignito nel 1960 di una medaglia d’oro da parte della deputazione del *Teatro Grande* di Brescia, in attestazione del trentennale servizio svolto nell’orchestra come prima viola. Cfr. BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 276-277.

(violini), Ambrogio Rossi (nel 1926 sostituito da Giuseppe Alessandri, viola<sup>227</sup>) e Gino Francesconi<sup>228</sup> (violoncello).

Infine Capitano costituì con Maria Trentini Francesconi (violino) e Fernanda Buranello (violoncello)<sup>229</sup> un *Nuovo Trio Bresciano* che fu attivo per tutti gli anni Trenta<sup>230</sup>.

L'impegno di Isidoro Capitano come membro di formazioni cameristiche, a totale scapito di quell'esibizionismo che troppo aveva contaminato il concertismo ottocentesco, dimostrava che la musica d'insieme "era allora l'*humus* naturale per artisti anche dotati di capacità solistiche"<sup>231</sup>, e per nulla un ripiego dettato da circostanze esterne.

Certo esibizionista Capitano non era e se dal punto di vista dell'esecutore la sua modestia in fondo costituiva un punto di merito, da quello del compositore essa finì col danneggiarlo e condannarlo all'oblio. Così lo descrisse Margola:

"Si potrebbe dire che egli fu naufrago per inclinazione. Si potrebbe aggiungere che, se ebbe in vita qualche soddisfazione artistica, l'ebbe suo malgrado. Infatti quella costante riluttanza ad uscire dall'ombra, quella incapacità a coltivare e mantener vive alcune amicizie che gli sarebbero state preziose per la divulgazione delle sue opere, quel continuo atteggiamento svalutativo nei suoi propri riflessi, non potevano che nuocergli e finivano talvolta per mettere in istato di stanchezza anche i suoi più fedeli amici e sostenitori. Riconoscimenti espliciti del proprio valore, comunque, non gli mancarono"<sup>232</sup>,

dal momento che "fu uno spirito talmente al di sopra della media da riuscire a far parlare di sé anche fuori dalle mura, fuori dei confini nazionali"<sup>233</sup>: la sua *Danza dei Fakiri* per pianoforte vinse nel 1920 il secondo premio della Rassegna indetta dalla rivista torinese *Il Pianoforte* (fondata in quell'anno da Guido Gatti) e fu per questo poi pubblicata da Ricordi; il *Prometeo liberato* (cantata per baritono, coro e orchestra) ebbe nel 1922 il premio del Comune di Milano; la *Berceuse appassionata* per pianoforte vinse un Premio dell'Associazione musicisti; *Visioni mitologiche* fu scelto dalla Commissione Permanente di lettura all'Accademia di S. Cecilia a Roma ed eseguito all'*Augusteo* di Roma, al *Colon* di Buenos Aires e al *Teatro Grande* di Brescia<sup>234</sup>.

Certo "l'ambiente del liceo 'Martini' di Bologna lo stimolò a conoscere le vicende strumentali italiane, in concordia con la linea dell'istituto, che discendeva direttamente da Martucci, alfiere della rinascita strumentale italiana. Le novità musicali europee giungevano nelle aule di studio mediate dall'esigenza di rifondare la musica nazionale, ma Capitano attinse senza dubbio al pozzo dell'armonia francese di Debussy, di Fauré, di Ravel"<sup>235</sup>. Ma Capitano era anche "il tipico artista che non trova il coraggio di rompere il cerchio che lo tiene abbarbicato alla città natia, vuoi per una sottovalutazione dei propri meriti, vuoi per l'errata convinzione che, quando ci sono, i meriti vengono comunque a galla"<sup>236</sup>, e così la sua figura venne un po' alla volta dimenticata.

---

<sup>227</sup> I ruoli del violino II e della viola erano però intercambiabili, e spesso era Ferruccio Francesconi ad eseguire la parte della viola. Da notare che Giuseppe Alessandri proveniva dal Conservatorio di Parma, ancora una volta a conferma degli stretti legami che per quanto riguarda la vita musicale intercorrevano tra Brescia e la città emiliana (cfr. BRUNELLI, Vittorio. 'La musica in Brescia dal 1900 ai nostri giorni', in: *Il Bruttanome*, I/3, Brescia, autunno 1963, p. 356).

<sup>228</sup> Gino Francesconi (Padova, 1889 - Brescia, 1955), fratello di Ferruccio, studiò a Padova, dove si diplomò con il massimo dei voti. Primo violoncello nelle orchestre sinfoniche di Napoli e Torino e nelle stagioni liriche al S. Carlo di Napoli, Carlo Felice di Genova, La Fenice di Venezia, Grande di Brescia ed altri, nel 1914 vinse il concorso per la cattedra di violoncello all'Istituto Musicale 'Venturi', resasi vacante per la morte di Eugenio Bertolini, concorso al quale partecipò anche Riccardo Malipiero senior (1886-1975), fratello di Gian Francesco e padre del più noto suo omonimo (cfr. FERTONANI, Romanini, p. 39). Nel 1925 venne chiamato ad insegnare al Conservatorio di Parma, da dove successivamente venne trasferito a Firenze ed infine, nel 1940, al Conservatorio di Milano. Nucleo essenziale della sua attività, la didattica lo coinvolse pienamente, dando vita ad una scuola che annoverò allievi di valore. Contemporaneamente collaborò con la Casa Editrice Musicale Suvini-Zerboni, che gli pubblicò una *Antologia didattica per l'insegnamento del violoncello* (3 voll., Milano, 1943), tutt'oggi ampiamente diffusa, e una revisione delle *Suites* per cello solo di J. S. Bach. Il suo operato contribuì non poco a mantenere vivo a Brescia l'interesse per la musica da camera, che per lui "soprattutto il quartetto, fu una scelta precisa, non determinata da circostanze esterne; fu il modo di espressione artistica a lui più congeniale in quanto vedeva in essa uno degli aspetti più elevati e severi della musica" (cfr. LEALI, Maria. 'Un maestro del violoncello', in: *BresciaMusica*, I, n. 4, ottobre 1986, p. 12; inoltre BIGNAMI, *Enciclopedia*, pp. 276-277).

<sup>229</sup> Nata a Brescia, Fernanda Buranello fu valente violoncellista e svolse attività di concertista in tutta Italia. Insegnò a Brescia e Padova, poi nei Conservatori di Cagliari, Parma e Milano. Il Bignami inespugnabilmente non le dedica alcuna voce nella sua *Enciclopedia dei musicisti bresciani*; sue notizie sono invece riportate in LEALI, Maria. 'Il Vittoriale e la musica - Intervista alla violoncellista Fernanda Buranello, ultima testimone delle serate musicali del Poeta', in: *BresciaMusica*, II, n. 6, febbraio 1987, pp. 8-9 (cfr. anche la nota seguente).

<sup>230</sup> Presentati da Gian Francesco Malipiero, i coniugi Francesconi e Fernanda Buranello, insieme a Luisa Baccara e a sua sorella Jole (violinista), costituirono per volere dello stesso Gabriele D'Annunzio "sitibondo di musica" una formazione stabile che regolarmente ogni settimana si riuniva al Vittoriale per provare o per eseguire musica in presenza sua e di eventuali ospiti. Si trattava di una formazione relativamente elastica (a seconda delle esigenze e disponibilità si eseguivano trii, quartetti o quintetti con pianoforte) e la ragione per cui Isidoro Capitano non ne faceva parte è unicamente dovuta al fatto che, come è noto, Luisa Baccara - l'amica che conobbe il Poeta nel '18, lo seguì a Fiume e gli restò a fianco per tutta la vita - era un'ottima pianista, allieva a Milano di Giovanni Anfossi e poi a Vienna di P. Conne e Leopold Godowski: per Capitano si trattò forse di un'occasione mancata, perché attorno al *Quartetto del Vittoriale* D'Annunzio incentivò la crescita di un fermento che coinvolse anche lo stesso Casella e sfociò nell'ideazione della famosa *Corporazione Delle Nuove Musiche*, aulicamente ribattezzata *Concentus Decimae Nuncius Musae*. Cfr. LEALI, Maria. 'Il Vittoriale e la musica' cit.; inoltre TEDESCHI, Rubens. *D'Annunzio e la Musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 125.

<sup>231</sup> Cfr. LEALI, Maria. 'Un maestro del violoncello' cit.

<sup>232</sup> MARGOLA, *Capitano*, pp. 6-7.

<sup>233</sup> CONTER, Mario. 'Ricordo di Isidoro Capitano' cit., p. 86.

<sup>234</sup> MARGOLA, *Capitano*, pp. 6-7. L'esecuzione all'*Augusteo* di Roma avvenne la sera del 29 febbraio 1920, sotto la direzione di Bernardino Molinari (cfr. MELONCELLI, Raoul. 'Sul rinnovamento della vita musicale romana', in: *Generazione dell'80*, p. 252).

<sup>235</sup> BELLINI, *Capitano*, p. 13.

<sup>236</sup> CONTER, Mario. 'Ricordo di Isidoro Capitano' cit., p. 85.

Eppure “musicista completo come pochi altri”<sup>237</sup>,

“Capitanio compositore era aperto a tutte le esperienze, porgeva l’orecchio a tutte le novità, le assorbiva; spirito giovane e perspicace fino agli ultimi giorni di sua vita, non voleva lasciarsi sorprendere e sopraffare dai nuovi verbi. Non parliamo naturalmente di dodecafonia o di atonalismo che in Italia furono tabù per i primi decenni del secolo, salvo ben rare eccezioni. Ma fu lui, ad esempio, il primo a propagandare l’amore per Wagner a Brescia e ciò finì per procurargli non pochi nemici e dispiaceri”<sup>238</sup>,

anche se

“data la sua indole mite e fondamentalmente buona, dato il suo tenore di vita modesto, data la sua preoccupazione a tenersi sempre nell’ombra, lontano dai rapporti della società mondana, Isidoro Capitanio non ebbe nemici se non nell’ambito strettamente professionale ed artistico. Schivo com’era dell’intrigo, e forse non dotato di sufficienti doti combattive, egli rimaneva per lo più estraneo e meditando davanti a queste lotte di fazione che si svolgevano per lui e in sua difesa, intento più ad osservare il fenomeno come spettatore che a prendere parte viva alla lotta. Egli scoteva il capo come un vecchio filosofo, addolorato soltanto nel constatare come il mondo trovasse modo di ferirsi, di farsi del male, per alcune insignificanti vanità”<sup>239</sup>.

Per dirla con Roberto Bellini,

“la figura di Capitanio può, a buon titolo, essere definita come quella del primo musicista nella nostra città di formazione novecentesca. La storia musicale bresciana annovera innumerevoli grandi personalità e una tradizione di ‘scuola’ troppo spesso sottovalutata, ma solo con il contributo di Capitanio si entra nella complessità degli aspetti del Novecento. Il fatto che egli abbia trascorso l’intera sua vita in Brescia, dopo gli anni della formazione, lo ha reso personaggio determinante nella transizione da una vita musicale dominata dal melodramma di provincia alle prospettive ampliate dei grandi mutamenti europei di inizio secolo. Sebbene egli sia stato musicista di solida e tradizionale formazione, indubbiamente fu il primo ad introdurre in ambiente bresciano la linfa di una rinascita strumentale, nonché l’interesse per una seria didattica nel Liceo ‘Venturi’, insieme al maestro Paolo Chimeri per il pianoforte e al ‘direttore’, per antonomasia, Romano Romanini per gli strumenti ad arco”<sup>240</sup>.

Riguardo alla produzione musicale di Capitanio, il numero delle composizioni<sup>241</sup> non si può dire esiguo. Vi figurano una dozzina di lavori per orchestra, un *Quintetto* per archi e pianoforte, due quartetti d’archi, un trio con pianoforte, alcune composizioni per violino e pianoforte e per violoncello e pianoforte, una quindicina di pezzi per pianoforte solo e altrettante liriche per canto e piano, un *Allegro* per clarinetto e pianoforte, alcune composizioni corali, una quindicina di pezzi per organo, alcuni inni patriottici o di destinazione didattica, alcune trascrizioni, un paio di metodi sulla composizione in stile fugato, un’opera lirica e una grande quantità di musica sacra (Messe, Sequenze, Antifone, Mottetti, Offertori, Inni, Salmi, ecc. per un totale di quasi duecento composizioni), nella quale “volle realizzare concretamente la riforma voluta dal Papa Pio X nel 1910, riportando la musica sacra alle sue funzioni liturgiche e lontana dalle frequenti contaminazioni ‘operistiche’ di cui si era macchiata”<sup>242</sup>.

Non ci soffermeremo naturalmente ad esaminare nei dettagli tali lavori, dal momento che un’esauriente descrizione si può trovare nel già citato saggio di Roberto Bellini<sup>243</sup>, e ci limiteremo a ricordare solo alcuni aspetti essenziali.

Le prime composizioni risalgono agli anni ‘90 e in essi “risulta subito chiara la matrice romantica dell’ispirazione”<sup>244</sup>, con l’introduzione però anche di “elementi armonici dall’indubbia fragranza francese, vicina a Fauré”<sup>245</sup>. Solo con il primo decennio del nuovo secolo, negli anni degli studi bolognesi, Capitanio realizzò opere più corpose e interessanti. Segnaliamo una *Melodia* per violino e pianoforte, del 1906, brano “globalmente condotto con grande gusto e misura”<sup>246</sup>,

<sup>237</sup> *Ivi*, p. 86. Il 4 e il 5 giugno 1921 Capitanio si presentò in pubblico anche come direttore, realizzando presso il *Duomo Vecchio* di Brescia un “Grande Concerto corale popolare promosso dalla *Società corale del Teatro Grande*, dalla *Schola Cantorum* di S. Alessandro” e dalla *Società dei Concerti*: ad esso parteciparono 150 esecutori, tra cui parecchie “dilettanti signorine” bresciane, e vennero eseguiti fra i vari brani anche il *Salmo 35°* di Benedetto Marcello e *Le sette parole* (con baritono) dello stesso Capitanio (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 197-198).

<sup>238</sup> CONTER, Mario. ‘Ricordo di Isidoro Capitanio’ *cit.*, p. 87.

<sup>239</sup> MARGOLA, *Capitanio*, p. 16.

<sup>240</sup> BELLINI, *Capitanio*, p. 5.

<sup>241</sup> Cfr. l’elenco delle composizioni contenuto in MARGOLA, *Capitanio*, pp. 18-24. Gran parte dell’intero *corpus* delle opere (350 brani, per la maggior parte autografi) è oggi conservata presso l’*Associazione filarmonica ‘Isidoro Capitanio’*, che ne ha recentemente completato il catalogo, a cura di Marco Gussago e Lucilla Perrini (cfr. GUSSAGO, Marco - PERRINI, Lucilla. ‘Il Fondo Capitanio’, in: *Omaggio al Maestro Isidoro Capitanio*, Brescia, Associazione Filarmonica ‘Isidoro Capitanio’, 1994). Altre composizioni sono presumibilmente conservate in archivi privati, magari di ex-allievi, - o, più precisamente, ormai dei loro eredi - o dimenticate in chissà quali soffitte della città: molte di esse forse sono andate irrimediabilmente perdute. A questo proposito è doveroso segnalare che proprio tra i pacchi di vecchie musiche possedute da Margola, ho avuto occasione di rinvenire una cartelletta contenente due manoscritti autografi (prima stesura e bella copia) del pezzo per violino e pianoforte *La Notte di S. Lorenzo*, dedicato alla violinista Adele Bignami Mazzucchelli. Da essi si scopre che il primitivo titolo del pezzo era *Notte di maggio*. Un terzo autografo contiene una trascrizione per archi dello stesso pezzo, stranamente non segnalata da Margola nel catalogo da lui compilato, versione che probabilmente lo stesso Capitanio diresse in qualche occasione, come le indicazioni aggiunte fanno ritenere.

<sup>242</sup> BELLINI, *Capitanio*, p. 5.

<sup>243</sup> *Ivi*, pp. 20-56 (alle pp. 58-59 figura anche un saggio di Augusto Mazzoni sulla musica sacra di Capitanio).

<sup>244</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 32.

nel quale compaiono aspetti “di chiaro gusto francesizzante”<sup>247</sup>, e altri lavori tra i quali figurano numerose opere per pianoforte. Come ricorda Roberto Bellini,

“tra il 1909 e il 1911 Capitanio si sottopone ad un lavoro senza pause, documentato da un *corpus* impressionante di opere che, se per un verso denotano molti elementi di dottrina o accademia, testimoniano d’altra parte un fervore compositivo inusitato e non privo di elementi fortemente qualitativi. Traspare da tutti questi quaderni lo studio appassionato della ‘forma’, come vincolo ed esaltazione del talento. Sono evidenti i riferimenti al grande amore per Bach, ma anche all’affetto e alla stima per la grande polifonia cinquecentesca italiana, nonché alla conoscenza delle innovazioni armoniche che stavano muovendo l’Europa”<sup>248</sup>.

Nel citato *Prometeo liberato*, composto nel 1909, Margola riconosceva ad esempio “accenti di una sovrana altezza spirituale addirittura monteverdiana, [...] e se non sapessimo che a quell’epoca Claudio Monteverdi era praticamente sconosciuto, si sarebbe indotti a pensare ad una zona d’influenza, ad una forte adesione di sensibilità”<sup>249</sup>.

Tra i lavori più interessanti, citiamo anche la serie di *Danze antiche* per pianoforte (più tardi orchestrate), comprendenti forme come il Minuetto, la Gavotta, la Sarabanda, la Giga, il Branle, il Rigaudon, la Chaconne, e nelle quali “ciò che stupisce piacevolmente è la capacità del musicista di rivivere, in dimensioni ed armonie moderne, lo spirito originale delle danze. [...] Questo amore ed affinità d’animo col passato e con le forme chiuse lo avvicinano, fatte le debite proporzioni, al mondo di Maurice Ravel”<sup>250</sup>. Richiami al mondo francese compaiono anche nella *Sonata* per pianoforte, del 1909, opera peraltro strutturata in forma tradizionalissima, e che pure costituisce “parte della migliore produzione strumentale dell’autore bresciano”<sup>251</sup>. Dello stesso periodo è il *Trio in sol minore* (1910), “opera sapiente ed intensamente emotiva”<sup>252</sup>, in cui “pare che il Maestro abbia assorbito l’anima dei grandi romantici tedeschi dell’Ottocento”<sup>253</sup> a un linguaggio ben più moderno, attento ai mutamenti determinati dalle nuove tendenze, appreso e rielaborato “col trasporto e con l’entusiasmo che si provano allorché si scopra un nuovo mondo”<sup>254</sup>. Per farsi un’idea di questi aspetti, si consideri il frammento riportato nell’esempio n. 3, tratto da *Notte di S. Lorenzo* per violino e pianoforte, datato 28 agosto 1914, e da collocarsi “tra i migliori nella produzione violinistica del musicista”<sup>255</sup>, e si noti l’andamento disinvolto della scrittura armonica, certamente ben più moderna rispetto a quella riscontrata nelle opere di Romanini<sup>256</sup>.

---

<sup>247</sup> *Ibid.*

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>249</sup> MARGOLA, *Capitanio*, p. 9. Così prosegue lo scritto: “L’immissione occasionale di alcuni elementi eterogenei altera la perfezione di questo che sarebbe uno dei più importanti lavori del Maestro, talché, se non ne viene menomata l’efficacia emotiva, ne risulta però intaccata la coerenza stilistica. Resta comunque il *Prometeo liberato* una delle espressioni più nobili e profonde di un’arte genuina e, nel suo complesso, altamente suggestiva”.

<sup>250</sup> BELLINI, *Capitanio*, p. 22.

<sup>251</sup> *Ibid.*

<sup>252</sup> MARGOLA, *Capitanio*, p. 9. Del *Trio* restano purtroppo solo i primi tre movimenti, essendo perduto il Finale.

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>255</sup> BELLINI, *Capitanio*, p. 32.

<sup>256</sup> La scrittura sembra divenire addirittura spregiudicata là dove non esita a servirsi contemporaneamente di tonalità enarmonicamente equivalenti, armate dapprima con diesis nella parte del violino e con bemolli in quella del pianoforte (batt. 55-57), poi, viceversa, con bemolli nella parte del violino e con diesis in quella del pianoforte (batt. 58-60). È curioso, ma forse non casuale, che tali arditezze prendano l’avvio là dove compare, mascherato, il famoso *Tristan-Akkord* (batt. 55), quasi come se proprio da Wagner Capitanio traesse spunto e motivo di giustificazione. Sia chiaro comunque che in questo caso si tratta soltanto di un espediente relativo alla scrittura, cioè al sistema di notazione, non di vera politonalità: ciò nulla comunque toglie all’effettiva spregiudicatezza nell’uso di procedimenti armonici insoliti nel linguaggio usato da Capitanio.



50

Handwritten musical score for "Notte di S. Lorenzo" by Isidoro Capitanio. The score is written for violin and piano. It consists of six systems of music. The first system shows the violin melody and piano accompaniment with dynamics *p* and *pui p*. The second system continues the melody and accompaniment with dynamics *p* and *pui p*. The third system features a more complex piano accompaniment with dynamics *p* and *pui p*. The fourth system includes the violin melody with the tempo marking *un poco mosso* and the lyrics "cantando con estro". The fifth system continues the melody and accompaniment with dynamics *p* and *pui p*. The sixth system features a more complex piano accompaniment with dynamics *p* and *pui p*. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature.

Es. 3: Isidoro Capitanio, *Notte di S. Lorenzo* per violino e pianoforte (1914). Batt. 50-66.

Ancora, nella *Danza dei fakiri* (1916-17)<sup>257</sup>, “opera d’avanguardia per allora”, vi si scorge “assimilato il gioco atonale dell’esacordo debussiano intrecciato con mano sicura, elegante e suasiva, in un fiorir di ritmi, di progressi incalzanti, di

<sup>257</sup> Il pezzo venne poi trascritto dall’autore per orchestra nel 1940 e per pianoforte e orchestra nel 1941.

soluzioni armoniche rapidissime, le quali comunicano all'ascoltatore una specie di fremito, di gioiosa febbre"<sup>258</sup>.

Anche la *Berceuse appassionata*, tutta impostata "su elementi di scuola francese, conditi da un cromatismo di mestiere e dall'utilizzo di espedienti enarmonici [...] potrebbe essere presa come esempio delle tante vituperate influenze 'nordiche' sulla scuola strumentale italiana di inizio secolo (per dirla coi più feroci fautori dell'italianità a Capitano contemporanei)"<sup>259</sup>.

Non che Capitano non fosse 'italiano': anzi, ciò che Margola di lui più ammirava era 'l'efficacia emotiva', la naturalezza d'espressione, l'assenza di atteggiamenti cerebralistici, insomma quello che in altri termini egli definiva proprio l'essere "italiano"<sup>260</sup>. E questa 'italianità' gli permetteva di scoprire "la vera, integra personalità del Maestro", non a caso rilevata nel *Quintetto per archi e pianoforte* (1928), costruito sopra il tradizionale motivo popolare "*Voglia bene ai muratori / che i fa i balconi per far l'amor*". L'opera è la "più interessante di Capitano nel repertorio cameristico"<sup>261</sup>, ed è stata ampiamente descritta da Giuseppe Gerbino in un suo recente articolo<sup>262</sup>. Noi lasciamo qui il commento direttamente a Margola:

"Questo lavoro rivela nella struttura sintattica, nel disegno architettonico, nella sua sapiente elaborazione, una mano esperta, scaltrita nei più svariati procedimenti, una forte robusta genialità. Tutto quello che era stato passivamente accolto nei precedenti lavori, tutto quello che poteva essere frutto di precedente coltura, se vogliamo anche di un sincero accostamento spirituale, ma non ancora rivissuto con forme proprie, scompare in quest'ora. Ne rimane il vero Capitano, in tutta l'essenza, in tutta l'estensione della sua genialità.

Era di moda in quel tempo il movimento chiamato 'strapaese', uno degli epigoni delle tre correnti musico-futuriste che a partire dal 1911 portavano le loro ultime germinazioni alla distanza di alcuni lustri. Tale movimento, inteso a ricondurre la nostra musica, seriamente inquinata dalle nebbie nordiche franco-tedesche, verso le sue fonti più genuine mediante l'adozione di temi popolari o di natura popolare, presentava un inconveniente. Le melodie del popolo, nate per le voci o per gli strumenti paesani come la fisarmonica o la chitarra, riprodotte dagli strumenti nobili, quali il violino, il pianoforte, ecc. perdevano della loro intimità. Anche l'eco di questo nuovo movimento giunse in provincia con qualche ritardo; (noteremo per inciso, che il maestro non era neppure in possesso di un apparecchio radio, e che nemmeno in tal modo poteva seguire i movimenti musicali del suo tempo) ma tale ritardo rappresentò, questa volta, una vera fortuna per il Maestro; il quale avendo potuto scorgere in tempo i lati negativi del fenomeno, poté, o per istinto, o per consapevole deliberato proposito, evitarne l'errore. Il tema da lui scelto infatti per il suo *Quintetto* presenta la fortunata combinazione di una duplice, perfetta adattabilità, e, nel suo svolgimento verso andamenti più rapidi, esso rivela una linfa incredibilmente duttile che, all'uopo, sa rivestirsi di una tinta classicheggiante, piena di luminosità e di un brio quasi settecenteschi. Opera d'arte raggiunta in pieno questo *Quintetto*, opera rivelatrice di un temperamento fervido e di una padronanza di mezzi eccezionale, perfetta"<sup>263</sup>.

Torneremo su questi commenti, che ci illuminano di riflesso anche su alcuni aspetti essenziali della figura di Margola. Per ora limitiamoci a notare come egli si compiacesse di riscontrare che "qua e là riaffiora nelle musiche di Isidoro Capitano la sua anima squisitamente lombarda" e che "una vena facile, limpida, cristallina, una ingenuità quasi infantile fa riscontro, ogni tanto alle sue musiche più evolute e sapienti"<sup>264</sup>.

Infine, anche Capitano si lasciò tentare dal teatro e, dopo una gestazione di circa un decennio, nel 1934 terminò la sua opera lirica in tre atti su libretto di Antonio Lega, intitolata *Pasqua fiorentina* e mai andata in scena "per un complesso di

<sup>258</sup> Ivi, pp. 8-9. "L'ispirazione del musicista gioca sul fascino del mondo orientale, inteso come strano, diverso, e proprio per questo stimolante. Gli espedienti musicali per tradurre sulle pagine questo fascino si concretano nell'uso di una ritmica imprevedibile, nell'adozione di scale e soluzioni armoniche vicinissime a Debussy" (BELLINI, *Capitano*, p. 24).

<sup>259</sup> BELLINI, *Capitano*, p. 25.

<sup>260</sup> «Capitano era un musicista sbalorditivo, e poi... sa cos'aveva?». Qui Margola si ferma un momento come a schiarirsi i ricordi, poi comincia a canticchiare: «*Vulga bene ai muratori...* insomma, Capitano era italiano, mi capisce?» (DE CARLI, *Intervista*, p. 3).

<sup>261</sup> BELLINI, *Capitano*, p. 37.

<sup>262</sup> GERBINO, Giuseppe. 'Una sorvegliata modernità', in: *BresciaMusica*, VIII, n. 37, giugno 1993, pp. 4-5.

<sup>263</sup> MARGOLA, *Capitano*, pp. 10-11. Giuseppe Gerbino così presenta il *Quintetto*: "L'impiego di materiale tematico desunto dalla tradizione popolare può ai nostri occhi apparire fuori luogo; ma in realtà rientrava negli indirizzi estetici del primo Novecento, e in questo contesto deve essere letto. In clima di nazionalismo musicale, 'popolare' era ciò che apparteneva all'autentico spirito italiano; nel 'popolare' sopravviveva incontaminata una primitiva sincerità di ispirazione, incorrotta perché preservata dalle contraddizioni storiche. Risalire ad essa significava recuperare il musicale patrimonio genetico della nazione. Così Leone Sinigaglia aveva cominciato a raccogliere e catalogare le testimonianze del folklore piemontese: se ne servì per la *Rapsodia piemontese* per violino e orchestra (1900), le *Danze piemontesi* op. 31 (1905) e la *suite* sinfonica *Piemonte* (1909). Al canto popolare attinsero Francesco Pratella e il giovane Casella autore del poema sinfonico *Italia* (1909). E seppur con presupposti diversi esso irrompe anche nel *Concerto* per pianoforte, orchestra e coro maschile op. 39 (1903-4) di Busoni. Quello di Capitano è un approccio tardivo a tale espressione di nazionalismo, ben presto abbandonato anche dai suoi promotori; rimane comunque di pregevole interesse il modo in cui egli ha assunto ed utilizzato l'umile materiale tematico. Ha infatti rinunciato ad ogni descrittivismo di maniera, rifuggendo il bozzetto coloristico, le suggestioni dell'evocazione folklorica, le pennellate del paesaggismo musicale. La melodia è acquisita in forma astratta; privata di ogni connotazione individuale, viene sezionata, disgregata, analizzata, ridotta a cellule tematiche da sottoporre a ciclica elaborazione contrappuntistica ed armonica [...] L'impianto strutturale prescelto richiama le grandi forme cicliche ereditate dal XIX secolo, e da questo punto di vista potrebbe apparire eccessivamente ancorato a concezioni formali ottocentesche. Ma i mezzi con cui giunge alla sua realizzazione risentono senza dubbio delle nuove esperienze italiane e francesi. Una sottile contraddizione pervade quest'ultimo aspetto. L'assunzione di un canto popolare, riappropriazione di un linguaggio autenticamente italiano, da contrapporre all'ingerenza franco-tedesca, viene accostata proprio a soluzioni armoniche immediatamente riconducibili all'impressionismo francese: singolare connubio di lessico italiano e sintassi francese. Capitano, quindi più che avvicinabile ai singoli movimenti contemporanei sembra aver assimilato, con circospetta modernità, esperienze e suggestioni eterogenee (sia contenutisticamente che cronologicamente), verso le quali opera una personale sintesi" (GERBINO, Giuseppe. 'Una sorvegliata modernità', cit.).

<sup>264</sup> MARGOLA, *Capitano*, p. 11.

circostanze sfavorevoli”<sup>265</sup>. Ambientata nella Firenze medievale il giorno della vigilia di Pasqua, essa ha come soggetto le rivalità d’amore tra due gentiluomini (Aldovrando de’ Landi e il Benci) per la galante Dianora de’ Giunti, i maliziosi intrighi di palazzo di una figura buffonesca (il Furla), i sospetti e le gelosie di Buonaccorso de’ Giunti, marito della dama; il tutto coronato da un finale violento e tragico segnato dall’uccisione dei due amanti. Ed ecco il commento di Margola:

“Soggetto quanto mai seducente e passibile di una investitura musicale ricchissima di risorse; il quale, forse a causa di alcuni elementi maliziosi e scaltri, di alcune situazioni ora godereccie, ora gaudenti, ora truci, non apparirebbe del tutto consono al temperamento artistico del Maestro. Il limite di tempo entro cui quest’opera fu condotta a termine, fa supporre che l’autore avvertisse in sé la presenza di elementi dissenzianti a superare i quali dovesse esercitare una specie di violenza sulle sue attitudini più naturali. Comunque, intrecciate fra le pagine più strettamente connesse allo svolgimento del dramma, troviamo zone di libero respiro, nelle quali l’autore ha potuto liberare la propria anima, gettando a piene mani tesori fino a allora repressi di alto potenziale espressivo. Citiamo a proposito di tali eccellenze: lo scampanio del finale del I atto, il canto dei Macinati che inizia il II atto, l’implorazione concitata di Lauretta al Benci ‘Togli dal sangue il veleno’ (II atto) e infine quella meravigliosa pagina che è il duetto dell’atto III fra Dianora e Aldovrando, in cui i due amanti si giurano per l’ultima volta il loro disperato amore. Liberata dai vincoli dell’azione che imbrigliava le sue possibilità d’espressione, l’anima dell’autore si slancia in questo *Duetto* verso le più alte mete della bellezza. Gli straziati accenti dei due amanti hanno il sapore infinito del sangue, della vita, e la trascendente passionalità che investe questa meravigliosa pagina rappresenta l’acme supremo, il limite massimo di un’espressione musicale elevatissima, delirante, sublime”<sup>266</sup>.

Ancora una volta, dunque, ci troviamo di fronte ad un Capitanio passionale, emotivamente coinvolto nelle proprie creazioni musicali, un Capitanio che tuttavia non scadeva mai nell’ingenuo o nel superficiale e basti a questo proposito considerare il *Preludio e fugato* per orchestra d’archi e pianoforte, del 1940<sup>267</sup>, “una delle pochissime pagine del cui valore, il Maestro, conscio, pareva considerarsi soddisfatto, il cui Preludio, espressione fra le più nobili, raggiunge, mediante l’impiego di mezzi moderni, profondità che non esiteremmo a chiamare addirittura bachiane”<sup>268</sup>. O, soprattutto, si pensi alla sua ultima composizione, quel *Preludio in fa diesis minore* per pianoforte (1942) in cui “l’antico ammiratore di Schumann assume un respiro più ampio, vive di profondità romantiche, inoltrandosi in una selva di successioni armoniche rapide e suadenti. Quasi incapace a raffrenare spiritualmente le più riposte illuminazioni della sua anima incandescente, rimane questo lavoro a testimonianza del suo perenne ansito di conoscenza, di vita”<sup>269</sup>.

Dunque, se contemporaneamente a tutto questo teniamo presente che egli fu, secondo il giudizio di Margola, “armonista sapiente, tra i più eccellenti contrappuntisti italiani del tempo”<sup>270</sup> - e già s’è detto della sua incredibile padronanza tecnica dimostrata all’organo nel contrappunto improvvisato -, risulterà evidente come quelle “componenti temperamentali composite e contraddittorie”<sup>271</sup> che gli erano proprie si riflettessero pienamente anche nelle sue opere, come non ha mancato di riscontrare Fulvia Conter:

“Da un lato Capitanio dimostra un rigore e una sapienza contrappuntistica quale raramente si trova in un artista del ‘900, e i suoi maestri ideali si possono cercare in Gabrieli, Palestrina, Bach e anche in Monteverdi [...] Ma da questi schemi nei quali Capitanio sembrava quasi autoconstringersi, l’altro versante della sua personalità, quella lirica oppure violentemente armonica, emerge a contrastare l’impianto precostituito: così dalle sue opere spirano l’inquietudine, la ricerca, il desiderio di evasione. Ad esempio, Capitanio era verdiano (sul suo pianoforte verticale da studio c’era anche un piccolo busto di Verdi), ma era affascinato da Wagner. Perciò adorava il *Tristano e Otello*; se da una parte sembrava seguire l’aforismo di Verdi ‘Torniamo all’antico e sarà un progresso’, dall’altro le sue armonie sono frutto di cromatismi; spesso la tonalità impallidisce, piegata da ardite alterazioni, e diviene oscillante, contrastata [...] Lui che poteva fare scherzi musicali con i canoni, come gli antichi maestri fiamminghi, si commuoveva per un ingenuo e straziante tema di Schubert, per un *Warum?* di Schumann”<sup>272</sup>.

In questa costante tensione fra due opposte polarità, Capitanio riuscì a mantenere “una perfetta misura di equilibrio tra forma e contenuto”<sup>273</sup>, raggiungendo in questo modo la “più alta dignità artistica”<sup>274</sup>. “Aliene da ogni atteggiamento

<sup>265</sup> *Ibid.*

<sup>266</sup> *Ivi*, p. 13. Va ricordato che recentemente Giovanni Ligasacchi ha redatto una *Suite* per banda dall’opera *Pasqua fiorentina* di Isidoro Capitanio, eseguita dal complesso bresciano che del Maestro bresciano porta il nome il 27 dicembre 1992 al *Teatro Grande* di Brescia, offrendo “un’occasione per avvertire la robusta collocazione entro la quale si è mosso il lavoro creativo di questo nostro concittadino, forse non ancora abbastanza conosciuto ed apprezzato nella reale sostanza della sua musicalità, nutrita di variegate eredità culturali amalgamate con grande maestria e personale autonomia di linguaggio. La trascrizione per banda del Ligasacchi, frutto di una raffinata competenza, è un’esemplare testimonianza della ricchezza timbrico-espressiva che l’organico di una banda moderna può conseguire” (BALDO, Renzo. ‘La banda e l’orecchio ‘moderno’’, in: *BresciaMusica*, VIII, n. 35, febbraio 1993, p. 12).

<sup>267</sup> L’anno seguente Capitanio ne redasse una versione per sola orchestra. Va qui rilevato che quasi tutta la musica di Capitanio per orchestra venne composta nei suoi ultimi anni di vita. Aggiungiamo alle citate composizioni almeno anche le *Due visioni mitologiche* (1940), “unica opera veramente ‘sinfonica’” (BELLINI, *Capitanio*, p. 38), le due trascrizioni della *Danza dei fakiri* (1940 e 1941), le citate *Danze antiche* per archi, la *Sonata per archi detta ‘paesana’* e la *Sonata* per organo e orchestra (1942, trascrizione della *Sonata* per pianoforte in tre tempi).

<sup>268</sup> MARGOLA, *Capitanio*, p. 14.

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> “[...] e lo può ben attestare l’autore di queste righe che lo ebbe insegnante e da lui apprese i più preziosi segreti dell’arte polifonica”, precisa Margola (*ivi*, p. 6).

<sup>271</sup> *Cfr.* p. 28.

<sup>272</sup> CONTER, Fulvia. ‘Un’alta dignità artistica’ *cit.*

<sup>273</sup> MARGOLA, *Capitanio*, p. 15.

<sup>274</sup> *Ibid.*

sperimentale o polemico, le musiche di Isidoro Capitanio, anche le più audaci, sono caratterizzate da una costante rigorosa sorveglianza e recano l'impronta del dominio della mente sopra la libera fantasia<sup>275</sup>.

Queste caratteristiche rendono la sua opera

“così personale, così tormentata che può essere presa a significare quale fosse la posizione di un artista che la sua epoca la conosceva fino in fondo, e non la contraddiceva, la viveva. Con una differenza rispetto ai romantici: la viveva con umiltà, modestia, orgoglio, e forse con un fondo di paura. Quella stessa paura che spinse Capitanio a non andarsene da Brescia [...], dando tutto se stesso, come in una specie di confessione incompresa dai più, al suo organo. Qui improvvisava e diventava epico, schumanniano, franckiano [...] Attentissimo a ciò che accadeva nel mondo musicale, studiava e cercava di applicare gli stilemi, le scale di Debussy, tentava di ricreare, a suo modo, le atmosfere di Ravel o di Puccini. Analizzava Liszt, comprendendone l'essenziale genialità, non vedendolo soltanto quale precursore di Wagner, ma come l'autentico messaggero della nuova musica. La sua attenzione per l'armonia lo portò persino, durante un viaggio all'estero (per il collaudo di un organo) a seguire un gruppo di tzigani, per osservare da vicino come potessero realizzare i loro accompagnamenti aiutati unicamente dall'istinto<sup>276</sup>”.

Così, ancora, lo ricorda Margola: “Spirito intimo, riflessivo, antisalottiero, era facile trattarsi con lui a lungo sullo stesso argomento [...] Spirito eminentemente ricettivo rimase fino all'ultimo, ed era facile scorgere sul suo volto trasfigurato i segni di un'intima gioia allorché avesse acquisito qualche nuova nozione, oppure quando riscontrava, riaffermati dal suo interlocutore, alcuni principi già preesistenti in lui<sup>277</sup>”. Uomo di vasti orizzonti culturali, spaziava i suoi interessi dall'astronomia alla letteratura (sapeva ripetere a memoria quasi tutto Dante), alla filosofia, “assillato com'era dal più universale e angoscioso dei problemi: la ricerca della ‘verità’<sup>278</sup>”.

Per concludere, Margola nel suo scritto commemorativo asseriva con onesta convinzione che “non è dunque consentito assumere un atteggiamento di riserva nei confronti di questo artista, il quale, se non assurge a ruolo di caposcuola o di musicista rappresentativo della nostra epoca, resta però sempre uno dei più seri e colti compositori del tempo<sup>279</sup>”.

Questo fu compreso dagli allievi del ‘Venturi’ che lo ebbero come insegnante e questa fu la principale ragione della grande considerazione in cui lo tennero. Egli comunicava loro un grande bagaglio di conoscenze tecniche, ma anche e soprattutto un grande amore per la musica, una passione che era inevitabilmente contagiosa, attento com'era a far sì che in ognuno scaturisse quella scintilla interiore senza la quale non esiste arte, ma solo mestiere. Per questo egli usava ripetere che “la musica dovrebbero studiarla soltanto quei pochi che se la portano dentro<sup>280</sup>”. Nel mondo musicale bresciano egli divenne così un punto di riferimento da tutti stimato, e per noi oggi “parlare di Capitanio significa esplorare il passato recente a Brescia, in pratica andare alla fonte dei musicisti locali attivi: compositori, esecutori, insegnanti<sup>281</sup>”.

### Conclusione

Iniziato come una sorta di divagazione introduttiva che tentasse di offrire un'idea riguardo all'ambiente in cui il piccolo Franco Margola si era inserito iscrivendosi all'*Istituto Musicale 'Venturi'*, questo capitolo ha in realtà condotto il lettore ben più lontano di quanto presumibilmente fosse nelle sue previsioni: la citazione dei nomi dei due insegnanti di Margola, Romano Romanini per il violino e Isidoro Capitanio per solfeggio, armonia e pianoforte complementare, ha spinto il discorso in una retrospettiva proiettata fino al pieno Ottocento, costringendo il paziente lettore a prendere in dovuta considerazione un mondo e una cultura musicale che forse non si sarebbe immaginato di valutare trattando di un compositore vissuto fino al 1992.

Ciò non significa che si sia voluto a tutti i costi ‘risalire ad Adamo ed Eva’, cioè ricostruire un forzato ‘albero genealogico’ di una scuola musicale. Piuttosto si è voluto dimostrare che l'istituto in cui Margola ricevette la sua prima educazione artistica non era solo una semplice scuola, come a dire un'istituzione come tante ve ne sono in cui si impartiscono lezioni e si insegna un mestiere. Si trattava invece di un ambiente depositario di una tradizione la cui importante funzione culturale era svolta con piena consapevolezza, grazie anche allo stretto rapporto tenuto con la cittadina *Società dei Concerti*. Non si dimentichi che la prestigiosa istituzione in questi anni organizzava, oltre al cartellone dei concerti ‘ufficiali’, anche pubbliche “esercitazioni” per lo più tenute proprio dagli allievi del ‘Venturi’, alle quali lo stesso Margola evidentemente partecipò più di una volta<sup>282</sup>.

Forte di una tradizione più che cinquantennale dalle ‘nobili’ origini, garantite soprattutto dalla prestigiosa figura di Antonio Bazzini, il binomio *Istituto Musicale 'Venturi' - Società dei Concerti* offriva all'ambiente bresciano motivi e

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> CONTER, Fulvia. ‘Un’alta dignità artistica’ *cit.*

<sup>277</sup> MARGOLA, Capitanio, p. 17.

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> *Ivi*, p. 15. Gerbino ha poi confermato questo giudizio, definendo Capitanio “la voce più originale e moderna nel panorama artistico della Brescia di inizio secolo” (GERBINO, Giuseppe. ‘Una sorvegliata modernità’, *cit.*, p. 5).

<sup>280</sup> CONTER, Mario. ‘Ricordo di Isidoro Capitanio’ *cit.*, p. 86.

<sup>281</sup> CONTER, Fulvia. ‘Un’alta dignità artistica’ *cit.*

<sup>282</sup> *Cfr.* p. 38. Dal 1922, fra l'altro, vennero organizzate pubbliche esercitazioni (solitamente un paio all'anno) tenute esclusivamente dagli allievi dell'*Istituto 'Venturi'*, mentre per altri “elementi provetti sia maestri sia dilettanti” vennero destinate altre esercitazioni distinte (*cfr.* ZANETTI, Brescia, pp. 117-119).

spunti di crescita culturale di importanza non trascurabile e creò senza dubbio un clima particolarmente stimolante per la formazione del giovane allievo.

Romanini e Capitanio, in particolare, non erano professori qualsiasi che si limitassero, pur onestamente e coscienziosamente, ad insegnare posizioni e diteggiature, colpi d'arco e settime di dominante, modulazioni a toni vicini e lontani: erano piuttosto mediatori di una temperie culturale sentita come particolarmente viva.

Certo, come si è visto i docenti dell'*Istituto Musicale* a quel tempo si contavano sulla punta delle dita, anche gli allievi di conseguenza non erano molti e ciò poteva costituire motivo di degrado in scadente provincialismo, ma d'altra parte ciò evitava il pericolo di dispersioni, favoriva la crescita di quello spirito di aggregazione sotto il cui segno l'*Istituto*, ovvero, come si è visto, l'intero ambiente musicale bresciano, era nato.

Anni di frequenza significano respirazione di un'atmosfera e i docenti del '*Venturi*' non erano, come gli attuali, provenienti da città ed esperienze diverse: al contrario, costituivano un gruppo culturalmente abbastanza omogeneo, diremmo quasi compatto, pur nelle inevitabili differenze di personalità e di carattere, perfino di mentalità e di opinioni sulla musica e le sue espressioni. Al '*Venturi*' in quegli anni si trasmetteva una tradizione, superata e provinciale quanto si vuole, periferica o del tutto estranea ai movimenti trainanti dell'Europa musicale dell'epoca - quelli, per intenderci, che determinarono gli sviluppi della storia della musica occidentale -, ma pur tuttavia una cultura e una tradizione che aveva i suoi lineamenti, i suoi valori, i suoi modelli su cui fare riferimento: era, come si è cercato di chiarire, la cultura dei Bazzini, dei Sivori, dei Fumagalli, dei Faccio, dei Mancinelli, di quel 'sottobosco' attivo e vivace che vide i propri campioni in Giuseppe Martucci e Giovanni Sgambati, unici nomi di una folta schiera che la comune storiografia ha pietosamente 'graziato', quasi come ne fosse costretta dalla necessità di colmare un vuoto altrimenti imbarazzante.

Si trattava, sia chiaro, di un mondo i cui obiettivi non erano di innovazione né tantomeno di avanguardia, ma piuttosto di assimilazione e conservazione di un patrimonio ormai divenuto storico o comunque di una produzione che di quest'ultimo mantenesse le caratteristiche fondamentali. Proprio la stretta relazione con l'istituzione della *Società dei Concerti* e la programmazione da essa presentata contribuisce a chiarire questi aspetti, in fondo tipici di una situazione italiana generalizzata e troppo spesso semplicisticamente disprezzata. Rispetto al panorama generale della musica europea il ritardo era considerevole, è vero; ma la provincia italiana viveva in questi anni un processo di riallineamento culturale che richiedeva i suoi tempi e soprattutto mirava a colmare quelle lacune che l'incontrastato dominio del melodramma aveva creato nell'ultimo secolo. L'acquisizione di un repertorio e di forme linguistiche nuove necessitavano di tempi naturali di sedimentazione e questo significa anche che non necessariamente tutto ciò che non era innovativo dovesse essere culturalmente scadente.

Nel valutare ambienti e situazioni quali quelli qui esaminati, non bisogna insomma cadere in quell'equivoco di fondo che sta nel considerare la storia della vita musicale in senso strettamente evolucionistico, giudicando positivamente soltanto le cosiddette avanguardie storiche e bocciando sprezzantemente il 'già detto' con l'etichetta dell' 'anacronistico' e dell' 'antiquato'. Questa visione, pienamente giustificata sotto molti punti di vista, poggia comunque le basi su prospettive che i contemporanei non potevano conoscere, almeno così chiaramente come è per noi posteri che possiamo quindi emettere 'l'ardua sentenza'. In altre parole, considerare soltanto quelle poche figure o quegli isolati movimenti d'avanguardia che hanno aperto nuove vie per il futuro rischia di distorcere il quadro della realtà effettiva, così come almeno era percepita dai contemporanei. Si tenga presente quanto giustamente ha scritto Ugo Duse:

"Il senso dell'evoluzione musicale varia nelle diverse condizioni di vita, è parte integrante del divenire dell'uomo; per questo ad ogni mutamento di direzione della tendenza fondamentale, tutta la storia della musica deve essere riscritta. Essa non può sfuggire al principio scientifico della relatività dei dati acquisiti. Non si può avere un ricominciamento della musica, anche a seguito della più radicale delle rivoluzioni, ma deve esserci ogni volta un rinnovarsi della prospettiva in cui viene vissuta la sua storia. La continuità storiografica è assicurata dalla continuità della tradizione musicale: se si ha tradizione storiografica, si arriva alla falsificazione della storia. Il problema dell'ordinamento del materiale storico è dunque sempre aperto, per quanto alla superficie possa sembrare contraddittorio, trova comunque provvisorie soluzioni sistematiche; senza di esse non è possibile la storia della musica, come la storia di qualsiasi arte e disciplina. È la prospettiva storica a predeterminare l'ordinamento del materiale; essa, relativamente alla collocazione sociale, di classe, dello storico, della sua concezione del mondo, alla circostanza che essa sia maggioritaria, minoritaria, in ascesa o superata, può indurre a scegliere i punti nodali dell'evoluzione partendo da molto lontano o da molto vicino, limitarsi al presente o sottolineare gli elementi valutabili come basi di possibili sviluppi [...]"<sup>283</sup>.

Sono considerazioni importanti, perché valutare ad esempio i citati Martucci e Sgambati soltanto come precursori della cosiddetta 'generazione dell'Ottanta'<sup>284</sup>, così come quest'ultima come trampolino di lancio per un Novecento italiano

<sup>283</sup> DUSE, Ugo. 'Problemi di storiografia', in: *Per una storia della Musica del Novecento e altri saggi*, Torino, EDT/Musica, 1981, p. 147.

<sup>284</sup> Va sottolineato che la definizione stessa di 'Generazione dell'80', che fu coniata da Massimo Mila e che in questo saggio utilizziamo come soluzione di comodo perché ormai comunemente accettata, è in realtà frutto di un'interpretazione storica a sua volta originata da una particolare posizione ideologica: quella cioè che attribuisce ai musicisti che vi sono raggruppati una consapevole funzione progressiva nei confronti di una situazione considerata al contrario regressiva e provinciale. Si tratta di una questione che comporta diversi problemi critici che qui non possiamo analizzare: per un approfondimento dell'argomento, rimandiamo agli Atti del Convegno tenuto su questo tema a Firenze nel maggio 1980, in particolare ai contributi di Roman Vlad, Luciano Berio (che giungeva a definire il gruppo "come un incontro piuttosto fortuito di musicisti che 'passavano lì per caso'"), Guido Salvetti, Massimo Bruni (che negava addirittura la caratteristica di 'gruppo' a quei musicisti) e soprattutto agli interventi conclusivi di Piero Santi, Luigi Pestalozza e Leonardo Pinzauti (cfr. VLAD, Roman. 'Situazione storica della generazione dell'80'; BERIO, Luciano. 'Radici'; SALVETTI, Guido. 'La generazione dell'80 tra critica e mito'; BRUNI, Massimo. 'Franco Alfano e la cerchia della generazione dell'80'; tutti in: *Generazione*

finalmente ritornato al passo con la cultura europea, può essere senz'altro corretto, ma rischia di proiettare in un futuro allora sconosciuto figure e situazioni privandole di quell'*humus* che le aveva formate e in cui, volenti o nolenti, si trovavano ad operare.

Brescia, e con essa soprattutto i punti di riferimento naturali della sua vita musicale, cioè appunto l'*Istituto 'Venturi'* e la *Società dei Concerti*, di quell'*humus* era pienamente partecipe e, da quanto s'è detto, anche formatrice: vi era, crediamo, tra i musicisti bresciani una diffusa e orgogliosa consapevolezza di tutto questo, consapevolezza che costituiva l'ossigeno di quell'atmosfera che Margola respirava durante i suoi studi. Certo tra tutti Romanini era in questo senso uno degli insegnanti che più poteva dare, proprio grazie a quelle esperienze e a quelle conoscenze

che aveva accumulato nella sua brillante carriera: nomi quali quelli di Arturo Toscanini, di Antonio Bazzini, di Enrico Polo dovevano essere divenuti familiari al giovane allievo di violino, che dovette sentirli come presenza viva di una tradizione di cui man mano veniva reso partecipe e che implicitamente si impegnava a mantenere viva.

Anche la vita concertistica cittadina si era del resto stabilizzata su un repertorio ottocentesco, rimanendo fondamentalmente restia ad ogni forma di rinnovamento, come possono testimoniare i programmi offerti dalla *Società dei Concerti*: "nel campo della musica contemporanea si evidenzia almeno fino agli anni Trenta una certa noncuranza da cui nasce la netta sensazione che mai vi fosse ingerenza della Società nella programmazione. Era costume dell'epoca il limitarsi al minimo l'intervento degli organizzatori nei confronti delle musiche da eseguire, che gli artisti proponevano in via di massima unitamente alla loro candidatura. D'altronde il ristretto numero di concerti annualmente programmati<sup>285</sup> e la necessità di accogliere il meglio del concertismo internazionale non potevano certo consentire di spaziare nella letteratura musicale in via di formazione, anche perché ben difficilmente i grandi nomi chiamati a Brescia avrebbero accettato musiche estranee ai singoli repertori"<sup>286</sup>. Ben poche erano state le eccezioni in questo senso: citiamo il concerto tenuto dal pianista Guido Carlo Visconti di Modrone<sup>287</sup> il 31 gennaio 1915<sup>288</sup>, nel quale erano state eseguite, oltre a composizioni di alcuni 'classici' (Bach, Schubert, Schumann, Brahms, Chopin), anche opere contemporanee, quali i *Klavierstücke* op. 11 (1909) di Schönberg, *Valse triste* del russo Vladimir Rebikov<sup>289</sup>, *Columbine* di Cyril Scott<sup>290</sup> e la suite *En Bretagne* del francese Rhéné-Baton<sup>291</sup>; o il recital di Pietro Montani<sup>292</sup> il 12 gennaio 1917, comprendente l'esecuzione di alcune composizioni del citato Cyril Scott, nonché dei *Valses nobles et sentimentales* di Ravel, di *La plus que lente*, *Reflète dans*

---

dell'80; il dibattito suscitato dall'intervento di Piero Santi, particolarmente interessante a questo riguardo, è riportato alle pp. 377-383 e 408-412).

<sup>285</sup> Solitamente non più di quattro o cinque (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 98 e segg.).

<sup>286</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>287</sup> Il conte Guido Carlo Visconti di Modrone (Milano, 1881-1967), patrizio milanese, rampollo di una delle più antiche e nobili famiglie della città meneghina, fu oltre che dottore in giurisprudenza e senatore del Regno, allievo come musicista di Giuseppe Frugatta e attivo poi come pianista e direttore d'orchestra, nonché come compositore di musica da camera, liriche e pezzi pianistici (*Crepuscoli senza sole*, *Nostalgie lunari della notte*, ecc.). Zio del famoso regista Luchino Visconti, fu presidente della *Società degli Amici della Musica* di Milano. Nel 1921 inventò fra l'altro il *cromofono*, apparecchio elettrico destinato, secondo un'intuizione già avuta dieci anni prima da Skriabin (*clavecin à lumière*) e ancora nel '700 da Louis-Bertrand Castel (*clavecin-oculaire*), a riprodurre nelle sale da concerto i colori che dovevano associarsi, con valori cromatici proiettati elettricamente attraverso dischi di diverso colore e di intensità regolabile, alla dinamica musicale. Convinto sostenitore del patriottismo musicale italiano, aderì prontamente al fascismo, con l'appoggio del quale creò un'istituzione concertistica dall'eloquente nome di *Italica*, iniziativa che "non morrà finché Benito Mussolini, forte dell'unanime consenso della nazione, guiderà la patria verso il compimento dei suoi destini" (Relazione letta al *II Congresso Nazionale di Musica*, Firenze, 27-29 dicembre 1923). Cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 147, 502-504, 1600. Sulla famiglia Visconti di Modrone, cfr. SPRETI, Vittorio. *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, VI, pp. 932-937; inoltre *Libro d'Oro della Nobiltà Italiana*, 20 ed. (1990-1994), II, pp. 794-797. Sul *cromofono*, cfr. TINTORI, Giampiero. *Gli strumenti musicali*, Torino, UTET, 1971, p. 909.

<sup>288</sup> Cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 189. Naturalmente i brani di musica contemporanea, in particolare quelli di Schönberg, vennero accolti dalla critica con una certa perplessità. Così commentò *La Provincia*: "arduo dare un giudizio: un audace potrebbe affermare che quella non è musica, ma un accordo di morte senza nessun significato; uno più modesto potrebbe scusarsi col dire 'non lo capisco'. Alla fine applausi e mormorii di disapprovazione" (cfr. *ivi*, p. 190).

<sup>289</sup> Vladimir Ivanovich Rebikov (Krasnoyarsk [Siberia], 1866 - Yalta, 1920), compositore russo, studiò dapprima al Conservatorio di Mosca, poi a Berlino. Visse poi a Odessa, a Kishinev, a Berlino, a Vienna ed infine, dal 1901 al 1919, a Mosca, dove fu attivo come pianista. Come compositore risentì dapprima dello stile di Tchaikovsky, ma sviluppò poi forme più moderne e personali, fino ad essere considerato uno dei più raffinati creatori dell'impressionismo russo e addirittura il padre del modernismo russo. Fu autore di musica pianistica, vocale e orchestrale, ma soprattutto di composizioni destinate al teatro definite *drammi musico-psicologici*. Cfr. *New Grove*, XV, p. 642; ROSSI, Franco. *Voce Rebikov, Vladimir Ivanovich*, in: *DEUMM, Le Biografie*, VI, p. 264.

<sup>290</sup> Cyril Meir Scott (Oxton [Inghilterra], 1879 - Eastbourne, 1970), compositore e pianista e scrittore inglese, studiò per un certo periodo anche a Francoforte con Humperdinck. Di tendenza spiccatamente modernista, la sua musica godette sul Continente di una certa fortuna tra le due guerre: tra le composizioni, citiamo numerosi brani da camera, quasi duecento pezzi pianistici, opere orchestrali, vocali e anche alcune opere teatrali. Interessatosi alle filosofie orientali, si dedicò sempre più a forme di occultismo che lo distolsero gradualmente dalla composizione musicale, così che la sua produzione nel secondo dopoguerra fu complessivamente di scarsa rilevanza. Cfr. HURD, Michael. *Voce Scott, Cyril*, in: *New Grove*, XVII, pp. 81-82; NEILL, Edward. *Voce Scott, Cyril Meir*, in: *DEUMM, Le Biografie*, VII, p. 204.

<sup>291</sup> Rhéné-Baton, propriamente René Baton (Courseulles sur Mer [Calvados], 1879 - Parigi, 1940) studiò al Conservatorio di Parigi come allievo di Charles Auguste de Bériot, divenendo poi rinomato direttore d'orchestra (attivo tra il 1918 e il 1932 ai *Concerts Pasdeloup*). Compose musica orchestrale, vocale e da camera. Cfr. ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 411; *DEUMM, Le Biografie*, VI, p. 321.

<sup>292</sup> Pietro Montani (Lodi, 1895 - Milano, 1967) studiò pianoforte, organo e composizione diplomandosi al Conservatorio di Milano, per dedicarsi poi all'attività concertistica e didattica. Insegnò dapprima al Conservatorio di Firenze, poi in quello di Milano. Fu autore di una *Sinfonia*, un *Concerto* per pianoforte e orchestra e uno per violoncello e orchestra, un *Concertino* per pianoforte e archi, di una *Rapsodia italiana* per orchestra, di un *Quintetto* per fiati e pianoforte e di molte pagine pianistiche (tra cui *Poemetto* del 1927, *30 Studi caratteristici*, *24 Preludi*, *L'Arca di Noè*, ecc.). Fu anche revisore di numerose opere didattiche e di autori classici per la Casa Ricordi (cfr. FINIZIO, Luigi. *Op. cit.*, p. 115; ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 301; *DEUMM, Le Biografie*, V, p. 156). Il critico del giornale bresciano *La Sentinella* sottolineava la specializzazione di Montani nella musica francese moderna, dovuta soprattutto alla guida del conte Guido Carlo Visconti di Modrone (cfr. ZANETTI, *Brescia*, pp. 191-192).

*l'eau e Jardins sous la pluie* di Debussy e di alcuni *Schizzi di valzer* di Giuseppe Frugatta<sup>293</sup>. E un accenno merita, sempre per ciò che riguarda la *Società dei Concerti*, anche “il lavoro compiuto nel dopoguerra a favore della musica contemporanea italiana, pur se a poco a poco - come ovunque nel nostro paese, d'altronde - la qualità sarà subordinata all'italianità, in vista d'una vagheggiata epoca d'autarchia musicale covata dal cielo e dal sole della penisola come dalla tronfia sufficienza con cui i gerarchi musicali guarderanno alle cose della musica che avvengono al di là della fascia alpina. Tuttavia un certo dinamismo si rileva all'inizio quando normativa è la presenza di almeno un lavoro italiano moderno per programma”<sup>294</sup>. Conservatorismo, dunque, che non risparmiava a volte anche le più grossolane cadute di tono, ma che soprattutto covava in sé il pericolo latente di un immobilismo effettivamente deleterio per la vita culturale del tempo. Tanto che le timide aperture verso nuovi orizzonti, anziché far pensare ad una “attenta impostazione di una politica culturale volta a creare importanti propaggini al repertorio e tale da far presagire per il futuro frutti magnifici”<sup>295</sup>, furono destinate “qui come in tutta Italia, - vuoi per la pochezza della maggior parte delle musiche proposte, vuoi per l'involuzione portata dal fascismo estirpatore dei migliori fermenti, vuoi per l'inesistenza di un'opera educativa a livello scolastico - a rimanere lettera morta, fase transitoria anche interessante per se stessa ma senza riflessi nell'avvenire della vita musicale italiana [...] Scorrere gli anni che portano dal 1920 al 1943 significa imbattersi in una pletora di esecuzioni di musicisti di bassa lega [...] Scorrendo quelle annate riportiamo più forte l'impressione di programmi culturalmente anche trasandati, messi insieme dagli stessi esecutori secondo i loro requisiti e le loro preferenze: gli organizzatori vi sottostanno e mostrano di accettare col nome di un interprete il suo programma 'a scatola chiusa'. Prassi tipica della società dell'epoca”<sup>296</sup>.

A livello strettamente didattico - per tornare all'ambiente del 'Venturi' - simili cedimenti

culturali non comportavano conseguenze tanto determinanti e anzi un'educazione così solidamente impostata su 'collaudate' basi di tradizione ottocentesca offriva a Margola una preparazione professionale di alto livello, condizione necessaria per sviluppi futuri che non scadessero in dilettantistici sperimentalismi e che di fatto determinarono, a nostro parere, tutto il suo futuro modo di intendere l'esperienza musicale. A Brescia Margola ebbe un'educazione seria e rigorosa, perché musicisti seri e rigorosi erano Romanini e Capitanio. Classicità e contrappunto, senso della forma e della misura, dell'equilibrio e della costruzione logica: questi dovevano essere i principi su cui era educato, i capisaldi che lo plasmarono come musicista<sup>297</sup>.

Forse tutto questo poteva risultare anacronistico, può apparirlo almeno ai nostri occhi di oggi. Certo però questo ha tenuto lontano Margola, durante gli anni determinanti della sua formazione, da ogni contaminazione decadentistica, creando le basi per quella fondamentale 'sanità' morale che tutti hanno in lui riconosciuto.

Se dunque soprattutto Romanini, pur poco amato per la sua severità, fu determinante per l'intima acquisizione di quel senso di rigore, di lucidità, di autocontrollo stilistico, di essenzialità che gli resteranno sempre caratteristici, d'altra parte Capitanio procurò a Franco Margola, oltre a quella solidissima preparazione tecnica e teorica, quella fede appassionata, quello slancio diremmo quasi romantico pur sempre lucidamente controllato, che pochi musicisti hanno poi mostrato nel Novecento, tutti impassibilmente distaccati nel loro profondo scetticismo o, al contrario, totalmente abbandonati in misticheggianti deliri.

Ancora, Capitanio comunicò a Margola quell'amore per una cultura umanistica che non sempre gli allievi di conservatorio dimostrano: terminati gli studi ginnasiali, il giovane musicista non abbandonò gli interessi per la filosofia, la storia dell'arte, la letteratura, la poesia<sup>298</sup>, giungendo perfino poi a cimentarsi egli stesso nella pittura e nelle lettere<sup>299</sup>.

A monte di tutto questo, un altro aspetto caratteristico dell'ambiente bresciano di quegli anni contribuì notevolmente a plasmare la figura di Franco Margola come uomo e come musicista. Ci riferiamo a quella essenzialità di fondo, quell'asciuttezza di carattere che abbiamo riscontrato pressoché in tutti i musicisti attivi nella città lombarda, a partire dallo

<sup>293</sup> Giuseppe Frugatta (Bergamo, 1860 - Milano, 1933) fu allievo di Carlo Andreoli e Antonio Bazzini al Conservatorio di Milano, dove poi fu rinomato insegnante (alla sua scuola si formarono Vittorio Rieti e Guido Carlo Visconti di Modrone). Compose musiche da camera e opere didattiche. Cfr. ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 161; *DEUMM*, *Le Biografie*, III, p. 49.

<sup>294</sup> ZANETTI, *Brescia*, p. 100.

<sup>295</sup> *Ibid.*

<sup>296</sup> *Ibid.*

<sup>297</sup> Naturalmente è difficile verificare tali valutazioni, che non si vogliono qui proporre imponendole con dogmatica certezza. Il problema dei rapporti tra singole personalità artistiche e ambiente circostante è già stato sfiorato all'inizio di questo studio: qui, nel caso specifico, rimandiamo soltanto alle diverse opinioni emerse nel dibattito promosso nell'aprile 1979 da Attilio Mazza per il dossier da lui curato *La musica a Brescia*. In risposta alla domanda “Arturo Benedetti Michelangeli e Camillo Togni sono due eccezionali musicisti. Sappiamo che sono le loro qualità, la vocazione, il talento, la sfiante preparazione che li hanno resi tali. A parte ciò, si può immaginare che alle spalle di questi due personaggi di rilievo internazionale vi sia anche un fitto tessuto di cultura e di uomini?”, Lorenzo Arruga, Franco Braga, Mario Conter, Sandro Fontana ed Ernesto Meli avevano espresso pareri diversi e perfino contraddittori (cfr. 'Intervista sulla musica', in: *La Musica a Brescia*, dossier a cura di Attilio Mazza, Brescia, Grafo, 1979, pp. 27-29).

<sup>298</sup> “Nel frattempo s'era iniziato alla cultura umanistica nel ginnasio; finito il quale, non desistette dal continuare a dedicarsi con fervore, tuttora acceso, alle discipline meglio confacenti al suo spirito: filosofia, storia delle religioni, storia dell'arte. Le tragedie greche, in particolare, lo attrassero; la pittura, la scultura, l'architettura incidono sulla sua sensibilità. Grazie ad un senso critico non comune, scarta presto e decisamente quanto ha del mediocre, direi quasi per non perdere tempo; e si dedica con devozione ai grandi di tutte le arti, di tutti i tempi, di tutti i popoli civili” (BRUNELLI, *Margola*, p. 350).

<sup>299</sup> Senza voler esprimere ad ogni costo giudizi che non ci competono, ci sembra tuttavia abbastanza facile riscontrare nei suoi scritti e nei suoi dipinti una notevole affinità con il mondo spirituale espresso attraverso le opere musicali. Il gusto per un narrare sempre vagamente surrealistico, un po' ironico e un po' scanzonato, il gusto per il puro gioco delle forme geometriche e per il vivace contrasto di colori, la tendenza verso un astrattismo privo di particolari significati sottesi, tutto questo ci richiama senza dubbio allo spirito della sua produzione musicale.

stesso Bazzini, di cui Schumann apprezzava la compostezza e la modestia<sup>300</sup>, fino a Giovanni Consolini, Costantino Quaranta, Paolo Chimeri, Romano Romanini, Isidoro Capitanio: tutti musicisti dall'indiscussa integrità morale, figure che anteponevano al successo personale, al progredire della carriera, alla conquista di pur meritati riconoscimenti, i valori dell'essenzialità, della serietà, del rigore, della costanza nel lavoro, perfino della generosità e dell'attaccamento alla propria città. Erano caratteristiche comuni che non è difficile riconoscere come tipicamente bresciane e che comunque finirono col condizionare vistosamente un ambiente culturale e inevitabilmente anche la personalità di Margola: come i suoi predecessori, anch'egli mantenne sempre quella modestia di fondo che, nel valutare la sua opera, va sempre tenuta presente. Per carattere e forse soprattutto per educazione, egli non andò mai a caccia di fama e di successi ad ogni costo: i riconoscimenti non gli mancarono e per essi provò sempre grande soddisfazione, ma ciò nulla toglie al carattere fondamentalmente modesto delle sue ambizioni. Anch'egli, come i suoi maestri, proiettò le sue principali energie in un'attività di insegnamento svolta per più di quarant'anni senza presuntuose ostentazioni, ma con un impegno, una professionalità e un umile senso del dovere che contribuirono a mantenere la sua figura relativamente nell'ombra. In una società sempre più dominata dai valori dell'immagine, del prestigio, della pubblicità, Margola mantenne sempre come proprio ambiente naturale quello delle umili aule di conservatorio, frequentate da studenti non ancora giunti ai traguardi della professione, senza curarsi particolarmente di creare attorno alla propria persona quell'alone di celebrità che altri al suo posto avrebbero ricercato. In altre parole, il fatto che Franco Margola sia gradualmente 'uscito di scena', come si suol dire, dal panorama di una cultura 'ufficiale', è dovuto certo alle proprie scelte stilistiche, sempre meno allineate con le più moderne tendenze, ma anche ad un atteggiamento della persona, che ben poca importanza attribuiva ad inserimenti forzati del proprio nome tra le fila degli intellettuali militanti in una cultura d'avanguardia.

Del resto, proprio in ragione di questo carattere essenzialmente schivo, la sua stessa attività di compositore si svolse sempre senza l'ambizione di volere a tutti i costi 'entrare nella Storia' e si può affermare che le sue scelte stilistiche fossero, da un certo punto di vista, 'perdenti' in partenza: rinunciando ad ogni tipo di sperimentalismo linguistico e ad ogni compromesso con forme espressive coinvolgenti una cultura di massa (musica leggera, colonne sonore di pellicole cinematografiche, ecc.), Margola segnava inevitabilmente il proprio destino. Tuttavia, piuttosto che rinunciare alle proprie intime inclinazioni, preferì estraniarsi un po' alla volta da quell'ambiente culturale dominante che non sentiva più proprio, per ritirarsi in spazi più modesti, più consoni al proprio modo di comporre.

Torneremo su questo argomento inerente alla collocazione storica del compositore; qui premeva soltanto sottolineare il carattere dell'uomo e il suo atteggiamento tutto sommato disinteressato nei confronti di essa, determinato, almeno in parte, da un'educazione ricevuta fin dalla propria infanzia.

Se dunque è difficile dire quanto in Franco Margola la visione della vita e dell'arte avesse effettivamente a che fare con la sua 'brescianità', certo è però che egli bresciano si considerava e, lo possiamo ora affermare, non solo per ragioni anagrafiche: lo era per carattere e soprattutto per formazione di musicista. È sintomatico a questo proposito che egli dichiarasse di aver appreso il contrappunto, cioè le basi del comporre, proprio da Capitanio, e non dai futuri docenti del corso di composizione seguito a Parma. Certo vi furono anche quelle esperienze e furono determinanti, come vedremo. Prima di divenire compositore Margola doveva certamente ancora aggiornarsi: come musicista, consapevole di essere non solo un 'mestierante' ma l'erede di un'autorevole cultura, era già, crediamo, completamente formato.

---

<sup>300</sup> “[...] Ancora una qualità lo distingue, quella della modestia; non v'è nulla in lui che voglia incuriosire e stupire [...]” (cfr. nota 51).