

## Capitolo II

### GLI ANNI DI STUDIO A PARMA E LE PRIME COMPOSIZIONI

Terminati gli studi classici al ginnasio e quelli di violino all'*Istituto 'Venturi'*, Franco Margola decise di rinunciare all'Università per dedicarsi completamente alla musica, ed in particolare allo studio della composizione. Secondo quanto racconta Alfredo Gatta, "suo improvvisato critico e biografo", Margola gli "confesserà infatti più tardi, in sul finire dei corsi di Conservatorio [...]: 'io non sono nato per esercitare la mia pazienza sulla musica degli altri; io devo scrivere musica e altri dovranno suonarla'"<sup>1</sup>.

Nonostante le ottime qualità di Capitanio come insegnante di armonia e contrappunto, era necessario iscriversi a regolari corsi di studio presso un Conservatorio e poiché l'*Istituto Musicale* di Brescia non prevedeva una cattedra di composizione (che verrà attivata soltanto nel 1947), fu naturale rivolgersi al *Regio Conservatorio di Parma*, il cui prestigio, fra l'altro, era indiscusso<sup>2</sup>. Qui esisteva una vera e propria Scuola di Composizione fin dal 1914 e da allora vi avevano tenuto la cattedra dapprima Renzo Bossi<sup>3</sup>, poi Gian Francesco Malipiero<sup>4</sup> ed infine, dal 1925, Guido Guerrini, che era appunto docente<sup>5</sup> quando un paio d'anni più tardi Franco Margola si iscrisse al corso. Chiamato nel 1928 a dirigere il *R. Conservatorio 'L. Cherubini'* di Firenze, Guerrini fu poi sostituito da Carlo Jachino e, dopo di lui, negli anni 1932-33 da Achille Longo<sup>6</sup>, con il quale Margola prese il diploma.

Converrà spendere qualche breve parola per presentare questi tre musicisti che guidarono il giovane Margola nello studio della composizione a Parma.

#### Guido Guerrini

Figlio di un musicista, Guido Guerrini<sup>7</sup> era nato a Faenza nel 1890 ed aveva studiato al *Liceo Musicale* di Bologna dapprima violino con Angelo Consolini, col quale si era diplomato nel 1911, poi composizione con i Maestri Mici e Luigi Torchi<sup>8</sup>, per passare infine alla Scuola di Ferruccio Busoni, maestro che aveva seguito nelle *tournées* del 1912-13

<sup>1</sup> GATTA, *Margola*, p. 38.

<sup>2</sup> Qualche accenno riguardo alla *R. Scuola di Musica* di Parma si è già fatto parlando di Romano Romanini (cfr. Cap. I, nota 18). Qui converrà soltanto ricordare che con un R. Decreto del 1888 l'Istituto venne trasformato in *Regio Conservatorio di Musica*, retto da un nuovo Statuto, parificato con gli altri Istituti Musicali governativi d'Italia e quindi non più legato agli *Ospizi Civili* della città (quali ad esempio il *Convitto del Carmine* dove alloggiarono Romanini e Toscanini): in questo modo sparirono le distinzioni tra Scuola interna e Scuola esterna. Cfr. FURLOTTI, Arnaldo. *Il Reale Conservatorio di musica 'A.Boito' di Parma*, Firenze, 1942, pp. 31-32.

<sup>3</sup> Rinaldo Renzo Bossi (Como, 1883 - Milano, 1965) era figlio di Marco Enrico, il noto compositore salodiano. Dopo aver studiato a Venezia, si perfezionò a Lipsia negli anni tra il 1902 e il 1904, dove seguì i corsi di direzione d'orchestra con Arthur Nikisch; iniziò così la carriera come direttore, ma si cimentò presto anche nella composizione (citiamo una *Sinfonia in la* op. 11 in cinque tempi e un *Concerto per violino e orchestra* op. 15 del 1905). Nel 1911, in pieno periodo 'battagliero' sul rinnovamento della cultura in Italia - si pensi solo agli scritti polemici di Giannotto Bastianelli (in particolare *La crisi musicale europea*, Pistoia, 1912) e di Fausto Torrefranca (*La vita musicale dello spirito: la musica, le arti, il dramma*, Torino, 1910; *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, 1912) -, aderì assieme a Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Ottorino Respighi, sotto la guida di Giannotto Bastianelli, al cosiddetto gruppo dei *Cinque Italiani*, una sorta di 'lega', formata sull'esempio dei 'Cinque' russi, per il rinnovamento musicale italiano e la creazione di una musica nazionale "aliena dall'affarismo e dall'incultura del melodramma" (iniziativa, inutile dirlo, che naufragò sul nascere). In seguito, Bossi si dedicò all'insegnamento, che svolse appunto a Parma (fino al 1916), poi a Milano (1916-1954) e Venezia, formando numerosi allievi di rilievo. Autore di molta musica strumentale, dopo i citati esordi si dedicò soprattutto alla musica descrittiva e al poema sinfonico (*Pinocchio* op. 22, 1921-22; *Le sagre d'Italia*, trittico che riuniva *Il palio di Siena* op. 39 [1933], *Il miracolo di S. Gennaro* op. 40 [1934], *La festa del Redentore* op. 41 [1935]), manifestando un gusto pienamente impostato sulle direttive già proposte da Respighi, mentre le opere da camera denotano una forte tendenza all'intimismo e al lirismo strumentale (*Sonata intima* op. 31 per violino e pianoforte, 1922; *Intermezzo nostalgico* per violino, violoncello, flauto e pianoforte, 1935). Scrisse anche alcune opere, tra cui citiamo *Passa la ronda!* op. 20 (1913, rappresentata a Milano nel 1919) e *Volpino il calderaio* op. 32 (tratta da Shakespeare, 1923, rappresentata a Milano nel 1925). Cfr. WATERHOUSE, John C. G. Voce Bossi, (Rinaldo) Renzo, in: *New Grove*, III, pp. 79-80; ZANETTI, *Novecento*, pp. 138 e *passim*; ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 62; COGNAZZO, Roberto. Voce Bossi (II), in: *DEUMM*, Le Biografie, I, p. 633.

<sup>4</sup> Malipiero fu professore di composizione a Parma dal 1921, incarico che mantenne per tre anni, fino a che non si trasferì definitivamente ad Asolo.

<sup>5</sup> Dal 1926 Guerrini era anche Vice-direttore del *Conservatorio* (cfr. DAMERINI, Adelmo. *Guido Guerrini*, Bologna, Pizzi, 1927, p. 5; *Enciclopedia Ricordi*, p. 226).

<sup>6</sup> Achille Longo in realtà era soltanto supplente e non titolare della cattedra, che fu poi affidata a Rito Selvaggi (cfr. SCHMIDL, *Dizionario*, Suppl., p. 482; inoltre FURLOTTI, Arnaldo. *Op. cit.*, p. 49).

<sup>7</sup> Su Guido Guerrini cfr. DAMERINI, Adelmo. *Guido Guerrini*, Bologna, Pizzi, 1927 (il saggio comprende anche un elenco delle opere fino ad allora composte); inoltre SCHMIDL, *Dizionario*, I, p. 676 e Suppl., p. 386; BONISCONTI, Angiola Maria. Voce *Guerrini, Guido*, in: *Enciclopedia Ricordi*, II, p. 374; WATERHOUSE, John C. G. Voce *Guerrini, Guido*, in: *New Grove*, VII, p. 790; e soprattutto ZANETTI, *Novecento*, pp. 906-909; COGNAZZO, Roberto. Voce *Guerrini, Guido*, in: *DEUMM*, Le Biografie, III, pp. 355-356. In queste note non si prenderanno naturalmente in considerazione l'attività e le opere di Guerrini posteriori agli anni di insegnamento presso il Conservatorio di Parma: ricorderemo soltanto che egli fu poi, come s'è detto, nominato direttore nel 1928 del Conservatorio di Firenze, nel 1947 di quello di Bologna e nel 1950 di quello di Roma, e che morì nel 1965, cinque anni dopo essersi ritirato da quest'ultimo incarico.

<sup>8</sup> Luigi Torchi (Mordano [Bologna], 1858 - Bologna, 1920), oltre che famoso musicologo fu anche apprezzato insegnante. Dopo gli studi presso il *Liceo Musicale di Bologna*, presso il Conservatorio di Napoli con Paolo Serrao (maestro anche di Martucci, Cilea, Giordano ed Alfano) e presso quello di

suonando in orchestra come prima viola e del quale avrebbe poi compilato una interessante biografia, la prima in Italia dedicata al musicista di Empoli<sup>9</sup>. Questo intenso curriculum di studi, pur non risultando forse direttamente incidente sulla sua opera creativa, gli aveva procurato una solida preparazione sia tecnica sia culturale in senso più ampio<sup>10</sup>, così che presto era divenuto uno dei musicisti più interessanti della sua generazione. Adelmo Damerini nel suo profilo critico definiva Guerrini “un musicista che fra quelli della generazione uscita dalla esperienza tragica e salutare della Grande Guerra<sup>11</sup>, rappresenta la rinnovata coscienza musicale italiana con più schietta immediatezza e con più chiara linea”<sup>12</sup>. Certamente un rapido sguardo alla sua produzione precedente o contemporanea al conflitto mondiale ce lo presenta come uno dei musicisti impegnati nella battaglia a favore della normalizzazione della musica strumentale in Italia: di questi anni giovanili citiamo infatti, oltre ad un paio di melodie per canto e piano (*Canzonetta*, 1912, ed. Bongiovanni, testo di Pastonchi; *Autunno*, 1916, su testo proprio, inedito), una *Leggenda* per violino e pianoforte (1911, ed. Bongiovanni), qualche pezzo per pianoforte solo (*Leggenda*, 1914, inedita; *Tre pezzi per bimbi*, 1914, ed. Bongiovanni) e per violoncello e pianoforte (*Sonata*, 1914, inedita; *Vespero*, 1914, ed. Bongiovanni), soprattutto alcune inedite composizioni sinfoniche (*Poemetto pastorale* per soli, cori ed orchestra, 1911; *La Cetra d'Achille*, poema sinfonico ispirato al Pascoli, 1914; *Concerto per violoncello e orchestra*, 1914; *Danza* per orchestra, 1915; *La Befana, fiaba musicale* per orchestra, 1915, eseguita al *Teatro Comunale* di Bologna nel 1918) che figurano tra i tentativi più interessanti di assimilazione e rielaborazione di una tradizione in quegli anni ancora fortemente debitrice della cultura germanica.

Con questi lavori Guerrini dimostrò di essere “vicino allo spirito straussiano, ma capace d’imporsi una linea stilistica e espressiva più sobria e controllata, se non con *La Cetra d'Achille*, con *La Befana*: eloquente di questa già la scelta orchestrale che alla grandiosa compagine-tipo del tedesco e dei suoi epigoni e imitatori italiani sostituisce un organico di tipo cameristico, con relativo sfruttamento dei timbri puri e di delicate combinazioni”<sup>13</sup>.

Si potrebbe affermare che effettivamente i dati anagrafici avessero posto Guerrini nella particolare condizione di chi “fu sorpreso dalla guerra quando già la sua educazione era compiuta e già maturata in studi severi e in meditazioni pacate, ma non ancora saggia e, quasi direi, compromessa in esperienze che potessero appassionatamente fuorviarlo o solo momentaneamente distrarlo”<sup>14</sup>. Certo è che le sue composizioni più personali e mature apparvero “quando già egli era passato per il filtro tremendo della guerra, che doveva rinnovare lo spirito italiano e segnare, in certo modo, una soluzione di continuità anche nelle attuazioni artistiche. [...] Libero da compromessi e da conseguenze nate in esplorazioni audaci e pericolose nei campi delle modernissime ricerche armonistiche e formali della musica europea, affannata dal bisogno e dallo sforzo di rinnovamento, il Guerrini con tutto il suo ricco patrimonio di studi e di cultura, si trovò vergine dinanzi alla necessità ormai chiaramente vista e sentita da ognuno dopo la guerra, di ritrovare le sorgenti autentiche della tradizione italiana. Ed egli, senza abdicare al senso di modernità che gli veniva dal suo giovanile impeto e dalla sua preparazione tecnica e senza comprimere la esuberanza lirica della sua anima profondamente italiana e romagnola, indirizzò la propria arte verso quel possesso completo della propria coscienza d’uomo e di artista per mezzo del magico potere della costruzione formale”<sup>15</sup>. Tutto ciò si palesò dunque in questi primi anni del dopoguerra attraverso una “predilezione per la solidità costruttiva, [...] sempre più chiara e precisa”<sup>16</sup>, e attraverso una “concezione sinfonica sempre più sicura”<sup>17</sup>, dimostrata ad esempio nei quadri sinfonici *Visioni dell'antico Egitto* (1919)<sup>18</sup> e soprattutto nel poema sinfonico *L'ultimo viaggio d'Odisseo* (1921)<sup>19</sup>, “partitura densa, polifonicamente animata, abbondante per mezzi e per sonorità, anche se non

---

Lipsia con Carl Reinecke e Salomon Jadassohn, venne nominato bibliotecario e professore di storia ed estetica musicale al *Liceo Musicale di Pesaro*, dove fu dal 1885 al 1891. Si trasferì poi a Bologna, dove svolse gli stessi incarichi ed insegnò composizione fino alla morte. Nel 1894 divenne anche presidente dell'*Accademia Filarmonica*. Scrisse due opere teatrali, una sinfonia, una *Overture*, musica sacra e altre composizioni strumentali. Più nota è la sua attività di studioso, saggista e storico, che ne fece, insieme a Fausto Torrefranca, Guido M. Gatti, Giannotto Bastianelli, Guido Pannain, Andrea della Corte e pochi altri, uno dei fondatori della musicologia italiana: redattore dal 1894 al 1904 della *Rivista Musicale Italiana*, che aprì al dibattito estetico e nella quale prese posizione a favore della musica di Wagner, si dedicò come storico soprattutto all’antica musica strumentale italiana, pubblicando importanti saggi critici, tra cui citiamo *L’accompagnamento degli’strumenti nei melodrammi italiani della prima metà del seicento* (1894-95); *La musica strumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII* (1897-1901); *L’opera di Giuseppe Verdi e i suoi caratteri principali* (1901); *I monumenti dell’antica musica francese a Bologna* (1906) e numerosi altri. Cfr. FANO, Fabio. Voce *Torchi, Luigi*, in: *New Grove*, XIX, pp. 68-69; *DEUMM*, Le Biografie, VIII, p. 67.

<sup>9</sup> GUERRINI, Guido. *Ferruccio Busoni. La vita, la figura, l’opera*, Firenze, Monsalvato, 1944.

<sup>10</sup> Bisogna aggiungere che, prima di diplomarsi in composizione nel 1914, Guerrini era già stato attivo dal 1910 come violinista e violista nell’orchestra del *Teatro Comunale di Bologna*, svolgendo anche mansioni di direttore sostituto di Rodolfo Ferrari.

<sup>11</sup> Subito dopo il diploma Guerrini fu richiamato sotto le armi e poté riprendere pienamente la carriera musicale solo a guerra finita.

<sup>12</sup> DAMERINI, Adelmo. *Op. cit.*, p. 1.

<sup>13</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 143.

<sup>14</sup> DAMERINI, Adelmo. *Op. cit.*, p. 1.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>17</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 906.

<sup>18</sup> Intitolati *Sul molo di Alessandria* e *Baccanale in casa di Bacchis* e pubblicati da Ricordi, furono eseguiti per la prima volta a Roma presso l’*Augusteo* il 16 gennaio 1927 sotto la direzione di Bernardino Molinari, e ripresi il 2 aprile dello stesso anno al *Teatro Comunale* di Bologna, direttore questa volta Ferruccio Calusio, in occasione della *Mostra del Novecento musicale* (rassegna di musica italiana contemporanea promossa da Alceo Toni e Adriano Lualdi e patrocinata dal Governo fascista). Cfr. MELONCELLI, Raoul. ‘Sul rinnovamento della vita musicale romana’, in: *Generazione dell’80*, p. 253; ZANETTI, *Novecento*, p. 595.

<sup>19</sup> Ispirato ai *Poemi conviviali* di Giovanni Pascoli e suddiviso in quattro episodi collegati (*Nostalgie e visioni*, *La canzone dell’Aedo*, *Le Sirene*, *La Procetta*), il poema venne pubblicato da Ricordi ed eseguito per la prima volta il 20 gennaio 1924 all’*Augusteo* di Roma, sotto la direzione di

certo sovraccarica: si può dire che la validità dell'opera in senso orchestrale discenda da una conoscenza profonda del mezzo, derivata non solo dalle esperienze compositive precedenti ma anche e anzitutto dalla lunga attività di orchestrale<sup>20</sup>.

Certamente influenzato, come s'è detto, dai modi di Richard Strauss, "anche se questa influenza era schiarita da un amore latino per la melodia"<sup>21</sup>, ma non del tutto esente da ricerche armonico-linguistiche più avanzate, lo stile dei lavori di questo periodo lascia trasparire in Guerrini "quel suo volersi porre come compositore che dalla tradizione strumentalistica ha assunto quanto più riteneva consona al suo temperamento e, nel contempo, quella volontà di collocarsi tra i musicisti che sanno aggiornare costantemente, puntigliosamente il proprio mondo sonoro, ma sempre evitando fughe in avanti o sottraendosi dal fare della ricerca il fine principale della composizione"<sup>22</sup>. Appartenente in altre parole a "quel gruppo di compositori italiani di cosiddetta moderata modernità, in quanto spiritualmente disinteressato a ogni movimento d'avanguardia, e però provvisto di nobili e ferrati intendimenti nel tributo riagguerrito a una tradizione nazionale, così da essere definito un neo-romantico"<sup>23</sup>, Guerrini fu "compositore di seria preparazione professionale, assai ferrato tecnicamente e di sensibilità spiccata, così da trovare la propria strada abbastanza presto per poi mantenersi su questa con coerenza, senza mai dare adito a fatti in un senso o nell'altro clamorosi. L'ottima qualità artigianale delle sue musiche lo distingue da molti compositori che al suo tempo e posteriormente presero posizioni analoghe alla sua e, così pure, lo differenzia da molti altri la capacità di concretare con quella sua abilità tecnica un mondo espressivo abbastanza individuale, chiaro nelle proposte e preciso nei contorni, ricco anche di una sua peculiare sensibilità"<sup>24</sup>.

Fu soprattutto dopo "l'ubriacatura di poemi sinfonici"<sup>25</sup> che Guerrini trovò forme espressive più personali e convincenti, ad esempio con il *Poemetto* per violoncello e orchestra (1924, ed. Bongiovanni) "lavoro di acquisita chiarezza formale e espressiva, dai colori freschi e agresti, dove non mancano neppure felici tocchi popolari con temi e ritmi d'indubbia spontaneità"<sup>26</sup>, e in cui emerge "una ricercata ma sostanzialmente trasparente armonistica"<sup>27</sup>; o nella *Sonata da camera (in forma antica)* per orchestra (1925, ed. Pizzi, poi trascritta per violoncello e pianoforte); o, ancor più, con le composizioni cameristiche in cui "le caratteristiche di chiarezza e solidità [...] si ritrovano [...] perfezionate"<sup>28</sup>: ad esempio nei due *Quartetti* per archi (in Do del 1920 e in Re del 1922, ambedue editi da Bongiovanni), nei due *Trii* per violino, violoncello e pianoforte (in si del 1920, pubblicato da Bongiovanni e in Re del 1925), nella *Sonata* per violino e pianoforte (1921, ed. Bongiovanni), nella *Fuga* per violoncello ed organo (o pianoforte, 1924, ed. Pizzi) o nel *Quintetto* con pianoforte (1927)<sup>29</sup>. "Tutti lavori che svelano la graduale maturazione della scrittura del musicista, che sa procedere, per un verso, nel solco della tradizione cameristica come derivata dal mondo tedesco, e per un altro verso (specie nella *Sonata da camera*), sa ripensare in chiave autonoma lo stile classico senza poi lasciarsi prendere troppo la mano dal gusto per il rifacimento (che invece impegnava la stragrande maggioranza dei musicisti all'epoca): così Guerrini svela un proprio senso della compostezza formale e dell'oggettività, assecondandolo con una fine ricerca delle combinazioni strumentali"<sup>30</sup>. Queste composizioni "rappresentano il punto culminante dell'equilibrio raggiunto tra le imperiose esigenze formali e lo sviluppo e la chiarificazione di un linguaggio personale sanamente moderno"<sup>31</sup>.

Va anche ricordato che "questa prevalente ricerca e conquista della linea costruttiva e questo culto per la 'forma', intesa non come qualità estrinseca all'idea musicale ma come intrinseca necessità di espressione solidamente basata su esigenze architettoniche, sono confermate dall'amore del Guerrini verso il Seicento nostro, che vide nascere e prosperare quasi tutte le forme musicali, e di cui egli ha ricercato le opere più significative, curando ed elaborando musiche di Vivaldi, Corelli, Dom. Gabrielli, Castrucci, Locatelli, ecc."<sup>32</sup>.

D'altra parte, Guerrini necessitava ancora spesso di "spunti di svariata provenienza per concretare l'atto creativo"<sup>33</sup>, come dimostrano i titoli dei movimenti del citato *Quintetto* e soprattutto il trittico *Le suore* per arpa (1921, ed. Bongiovanni, poi trascritto per orchestra da camera), i cui movimenti, "tre bozzetti, tra i più noti e tra i più felici parti del Guerrini, ispirati a poesie dello stesso musicista, di indubbio sapore palazzesco"<sup>34</sup>, sono intitolati *La passeggiata nel chiostro*, *Nostalgia di novizie* e *Pettegolezzo in refettorio*.

Questa tendenza finì con l'avvicinare sempre più il musicista ai generi di musica vocale, sacra o profana che fosse. Fu

---

Bernardino Molinari (cfr. MELONCELLI, Raoul. 'Sul rinnovamento della vita musicale romana' cit., p. 253); fu poi ripreso a Firenze, al *Politeama Fiorentino*, il 29 dicembre 1929 (cfr. SCHMIDL, *Dizionario*, Suppl., p. 386).

<sup>20</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 906.

<sup>21</sup> BONISCONTI, Angiola Maria. Voce *Guerrini*, *Guido*, cit..

<sup>22</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 906.

<sup>23</sup> BONISCONTI, Angiola Maria. Voce *Guerrini*, *Guido*, cit..

<sup>24</sup> ZANETTI, *Novecento*, pp. 906-907.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 908.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 908-909.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Diviso in tre movimenti, intitolati rispettivamente *Romantico*, *Mistico*, *Grottesco*, fu dedicato al *Quintetto Capitanio-Francesconi* (cfr. p. 56), che lo presentò in prima esecuzione assoluta il 5 maggio 1928 alla *Società dei Concerti* di Brescia (cfr. ZANETTI, *Brescia*, p. 209).

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> DAMERINI, Adelmo. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>32</sup> *Ibid.*. In seguito, nel 1940, Guerrini avrebbe composto *7 Variazioni sopra una sarabanda di Corelli* per archi e pianoforte.

<sup>33</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 909.

<sup>34</sup> *Ibid.* In proposito ricordiamo che nel 1926 Guerrini compose un poemetto proprio su versi di Aldo Palazzeschi, *Le tre Regine* per soprano e quartetto d'archi.

anzi a contatto con la parola che Guerrini dimostrò di essere maggiormente a proprio agio, in particolar modo nelle opere più mature, quella cioè prodotte dagli anni Trenta in poi<sup>35</sup>, ma anche in quelle che erano già state scritte all'epoca dell'insegnamento al Conservatorio di Parma: oltre alle poche composizioni più sopra menzionate, citiamo una *Messa in onore della Madonna* a due voci pari e orchestra (1917)<sup>36</sup>, gli inni *O salutaris Hostia* e *O felix anima* (1918), le cameristiche *Elegie* (1918) su versi francesi del poeta simbolista Francis Jammes<sup>37</sup>, le *Due canzoni abruzzesi* (1919)<sup>38</sup> su testo di De Titta e soprattutto il trittico *Le fiamme su l'altare* per soprano, doppio quintetto d'archi e due arpe, composto nel 1919 su un poemetto lirico di Ercole Storch, pubblicato da Bongiovanni e salutato dalla critica del tempo come opera di "un giovane di ingegno e una promessa per il futuro italiano"<sup>39</sup>.

Questa facilità di espressione attraverso i generi vocali avvicinò inevitabilmente Guerrini al mondo del teatro fin dagli anni della giovinezza, tanto che si può affermare che "la produzione teatrale aspira ad essere il suo prodotto più comunicativo e convinto"<sup>40</sup>. Dopo l'atto unico *Zalebi*, composto nel 1913 su libretto di G. Campaiola, esperimento giovanile inedito e mai rappresentato, nonostante il primo premio ottenuto al *Concorso Catania* del 1915, il musicista si cimentò nell'immediato dopoguerra con una più ampia opera in tre atti, su libretto proprio, intitolata *Nemici* e andata in scena al *Teatro Comunale* di Bologna il 19 gennaio 1921<sup>41</sup>: "opera di cauta modernità, com'era da attendersi, ma senza compromessi e dalle indubbie qualità teatrali, esplicitate sia nelle zone drammatiche, emotive, e sia in quelle comiche. La vocalità fluisce elegante sia nel declamato che nel melodico, rivelando la natura italiana del musicista e il suo corretto assimilare svariati modelli storici e correnti. L'orchestra, duttile, prevalentemente polifonica, poteva farsi valutare come aggiornamento della scrittura e del ruolo sinfonico della compagine wagneriana"<sup>42</sup>. Un altro lavoro in tre atti, *La Vigna*, definita "opera burlesco-satirica" e il cui testo Guerrini aveva steso in collaborazione con Alessandro Testoni<sup>43</sup>, seguì pochi anni più tardi<sup>44</sup>, ma andò in scena solo il 7 marzo 1935 al *Teatro Reale dell'Opera di Roma*. Con quest'opera il compositore evidenziò uno "sviluppo di quell'attitudine per il comico che già s'era delineata in *Nemici*"<sup>45</sup> e del lavoro si apprezzò infatti "la vivacità dell'azione musicale, l'*humour* che voci e orchestra sapevano trasmettere con la arguta declamazione e la punteggiatura timbrica. Specialmente si valutò l'ultimo atto per l'agilità, la sicurezza del taglio scenico-musicale, per il fitto gioco del 'parlato' di rossiniana memoria"<sup>46</sup>.

In conclusione, "questo apparente eclettismo formale, che ha consigliato il Guerrini a dedicarsi quasi ad ogni genere di composizione musicale, trova la sua unità e la sua organica personalità nella principale caratteristica dell'arte del maestro romagnolo: la fusione di ogni elemento armonico e lineare, d'ispirazione e di contenuto essenzialmente italiano, con la ricerca sempre controllata ed equilibrata della solida costruzione architettonica. Tale caratteristica distingue il Guerrini da ogni musicista italiano contemporaneo e ne fa una individualità artistica di primo ordine, che non può essere trascurata da quanti studiano e seguono gli indubbi segni di rinnovamento musicale italiano"<sup>47</sup>. Così scriveva Adelmo Damerini proprio negli anni in cui Guerrini era insegnante di composizione di Franco Margola e, considerate le prospettive di questo saggio, a tale giudizio ci si potrebbe attenere senza inoltrarsi nella valutazione degli sviluppi successivi dell'arte del musicista faentino. Tuttavia, per meglio comprenderne la personalità e la posizione storica, converrà almeno ricordare che Guerrini fu poi firmatario, assieme a Ottorino Respighi, Giuseppe Mulè<sup>48</sup>, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Zandonai, Alberto Gasco<sup>49</sup>,

<sup>35</sup> Tra queste, la *Missa pro defunctis* per soli, coro e orchestra, scritta nel 1939 "alla memoria di Guglielmo Marconi", viene generalmente considerata come l'opera in assoluto migliore di Guido Guerrini. Premiata dall'*Accademia d'Italia*, essa venne presentata in prima assoluta il 19 aprile 1942 al *Maggio Musicale Fiorentino*, sotto la direzione di Tullio Serafin e con l'interpretazione solistica di Gabriella Gatti, Fedora Barbieri, Piero Pauli e Tancredi Pasero (cfr. *ibid.*).

<sup>36</sup> Di questa *Messa* venne pubblicata dall'editore Umberto Pizzi di Bologna soltanto una riduzione per voci ed organo.

<sup>37</sup> Pubblicate a Bologna da Bongiovanni. "Guerrini ama specialmente applicarsi a testi ricercati, fuori dall'uso corrente e che meglio finalizzano l'espressività galante e chiara ch'è ormai del suo stile" (ZANETTI, *Novecento*, p. 907).

<sup>38</sup> Pubblicate a Bologna da Bongiovanni.

<sup>39</sup> *Il pianoforte*, n. 5, 1921.

<sup>40</sup> BONISCONTI, Angiola Maria. *Voce Guerrini, Guido, cit.*.

<sup>41</sup> Anche quest'opera rimase inedita.

<sup>42</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 908.

<sup>43</sup> Il soggetto era ricavato dalla terza delle *Cene* di Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca.

<sup>44</sup> *La vigna* risale agli anni 1922-24, e non 1932-34 come erroneamente riferito in ZANETTI, *Novecento*, p. 908 (cfr. DAMERINI, Adelmo. *Op. cit.*, pp. 6-7). L'opera fu pubblicata da Ricordi, Milano, 1935.

<sup>45</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 908.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> DAMERINI, Adelmo. *Op. cit.*, p. 4.

<sup>48</sup> Giuseppe Mulè (Termini Imerese [Salerno], 1885 - Roma, 1951) aveva studiato con Guglielmo Zuelli al Conservatorio di Palermo, istituto di cui era poi stato direttore. Dal 1925 al 1943 fu poi successore di Ottorino Respighi come direttore del *Conservatorio di 'S.Cecilia'* a Roma. Come compositore debuttò giovanissimo con un *Adagio* per violoncello e pianoforte (1903), opera che gli diede immediata celebrità; fu poi autore dell'oratorio *Il cieco di Gerico* (1910) e di sette opere teatrali di derivazione neoromantica e verista, non lontane dal Mascagni siciliano (*La baronessa di Carini*, 1912; *Al lupo!*, 1919; *La Monacella della Fontana*, 1923; *Dafni*, dedicata a "Benito Mussolini, fiera anima italiana", 1928; *Liola*, 1935; *Taormina*, 1938; *La zolfara*, 1939); altrettanto ispirate al folklore siciliano sono anche alcune pagine orchestrali (*Sicilia canora*, 1924; *La vendemmia*, poema sinfonico, 1936), mentre un tentativo di ritorno alla classicità sono le numerose musiche di scena per il teatro greco-romano di Siracusa (Eschilo, Aristofane, Euripide, Sofocle, ecc.). Convinto sostenitore del fascismo, nominato nel 1926 primo segretario generale del *Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti* (SNFM), Deputato in Parlamento dal 1929 assieme ad Adriano Lualdi e poi membro della *Camera dei Fasci e delle Corporazioni*, Mulè fu, grazie agli appoggi politici, ben più influente nella vita musicale della nazione di quanto le sue effettive qualità artistiche gli avrebbero permesso: promotore di una "esaltata e sterile progettazione di una 'musica di regime'" (ZANETTI, *Novecento*, p. 547), scrisse, come il citato

Lualdi, musica “fatta di tradizionalismo di generi e d’espressioni, di pomposità e di superficiale italianità di immagini e di linguaggio, di approssimazione ispirativa e refrattarietà a qualsiasi impulso di ricerca e d’aggiornamento” (ivi, p. 839). Cfr. anche CASELLA, Alfredo - WATERHOUSE, John, C. G. Voce *Mulè, Giuseppe*, in: *New Grove*, XII, p. 766.

<sup>49</sup> Alberto Gasco (Napoli, 1879 - Roma, 1938), laureato in giurisprudenza, come compositore fu allievo di Terziani a Napoli e si perfezionò con Vincent D’Indy. Direttore artistico della Radio di Roma, dal 1924 alla morte, fu attivo prevalentemente come critico musicale della *Tribuna* di Roma e come saggista; fu autore dell’opera in un atto *La leggenda delle sette torri* (su testo di Ottone Schanzer, rappresentata a Roma al *Teatro Costanzi* il 2 marzo 1913), di alcuni poemi sinfonici fra cui *Scherzo orgiastico* (1910, premiato al Concorso della *Società Italiana di Autori di Musica*), *Presso le fonti del Clitumno* (1913) e *Buffalmacco* (1917) e di altre pagine di musica da camera (citiamo *La visione di Sant’Orsola* per violino e pianoforte, il quartetto *Venere dormiente* e il poema *Maria di Magdala* per canto e pianoforte), tutte composizioni ispirate da suggestioni letterarie e pittoriche, influenzate dallo stile di Richard Strauss e di D’Indy, e che gli procurarono nell’immediato dopoguerra una discreta fama di musicista tra i più interessanti del panorama italiano di quel tempo. Grande successo riscosse fra l’altro il suo inno *Italia! Italia!* composto nel 1915 in occasione dell’inizio degli eventi bellici, mentre due altre sue opere, *Astrea* e *Madonna Povertà* restarono incompiute. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 85 e *passim*; DEUMM, *Le Biografie*, III, p. 126.

<sup>50</sup> Alceo Toni (Lugo di Romagna, 1884 - Milano, 1969) fu allievo di Luigi Torchi e Marco Enrico Bossi. Stabilitosi a Milano, svolse attività direttoriale in Italia e all’estero e fu critico musicale del *Popolo d’Italia* dal 1920 al 1943 e poi, nel dopoguerra, del quotidiano milanese *La notte*. Dal 1918 al 1921 si occupò della direzione tecnica della *Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane* ideata da Gabriele D’Annunzio, e nel 1921 partecipò alla fondazione a Milano della *Camerata Italiana*, associazione finalizzata alla realizzazione di musiche italiane classiche e moderne. Queste iniziative lo portarono ad un’intensa attività di revisore e trascrittore di antiche musiche italiane (Monteverdi, Carissimi, Corelli, Torelli, Locatelli, Bertoni, Pergolesi, Porpora, Vivaldi, Zipoli, Boccherini, Cherubini ecc.). Convinto sostenitore del Fascismo, Toni fu tra gli ideatori della *Mostra Musicale del Novecento* tenuta a Bologna nella primavera del 1927, come contraltare nazionalistico all’internazionalismo della *Corporazione Delle Nuove Musiche* (CDNM). Tra le sue composizioni figurano l’opera *Su un cavallin di legno* (1914), l’azione coreografica *I Fantocci ribelli* (San Remo, 1933), una *Sinfonia*, l’Ouverture *Il Cavalier romantico* e altri lavori di musica sacra e da camera. Tra i suoi scritti figurano *Studi critici d’interpretazione* (Milano, 1923) e *Strappate e violinate*. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 474 e *passim*; *New Grove*, XIX, p. 61; inoltre *New Grove*, XIX, p. 61; DEUMM, *Le Biografie*, VIII, p. 66.

<sup>51</sup> Riccardo Pick-Mangiagalli, nato a Strakonice in Boemia da famiglia italiana nel 1882 e rimpatriato all’età di due anni, studiò pianoforte al Conservatorio di Milano con Vincenzo Appiani e Vincenzo Ferroni, divenendo poi concertista. Si dedicò quindi alla composizione e all’attività didattica: dal 1936 alla morte, avvenuta nel 1949 fu direttore del Conservatorio di Milano. “Musicista elegante, abile strumentatore, le sue composizioni ripropongono, con leggeri ammodernamenti armonici, un post-romanticismo piacevole e acquarellato” (ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 379). “Lombardo di gusto e di carattere, è un artista abilissimo, che nella musica porta un suo requisito inconfondibile di eleganza e di venustà formale” (CAPRI, *MUSICISTI D’EUROPA*, p. 105). Tra le sue numerose opere, citiamo, oltre ad alcuni giovanili lavori da camera (*Sonata in mi* op. 8 per violino e pianoforte, 1906; *Quartetto d’archi in sol* op. 18, 1909, al quale accenneremo anche più avanti), il poema sinfonico-coreografico *Il Carillon magico* op. 30 (1915, rappresentato a Milano nel 1918), i balletti *Il Salice d’oro* op. 25 (1911-12, rappresentato a Milano nel 1914), *Mahit* op. 44 (Milano, 1923) e *Casanova a Venezia* op. 48 (Milano, 1929), pagine tra le sue migliori, in cui “ha felicemente realizzato una fusione del ballo di tipo strawinskiano e francese colla tradizione coreografica e scenica italiana, convenientemente ammodernata, rinnovata e fusa ai più recenti portati della tecnica strumentale, impiegata come mezzo ed espediente di rilievo e di colore” (*ibid.*); le opere teatrali *Basi e bote* op. 43 (comica in tre atti su libretto di Arrigo Boito, 1919-20, rappresentata a Roma nel 1927) e *Notturmo romantico* op. 60 (in un atto, Roma, 1936); alcune pagine sinfoniche, tra cui il *Notturmo e rondò fantastico* op. 28 (1914), i *Sortilegi* op. 39 per pianoforte e orchestra (presentati a Milano sotto la direzione di Toscanini nel 1917 e poi entrati nel repertorio di Wilhelm Backhaus, che li eseguì la prima volta a Chicago nel 1922) e numerose composizioni di pregio per pianoforte, quali *Silhouettes de carnaval* (1905), *Preludio e Toccata* op. 27 (1914), *2 Lunaires* op. 33 (1915), *Mignardises* ed altre. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 254-255 e 834-837; WATERHOUSE, John, C. G. Voce *Pick-Mangiagalli, Riccardo*, in: *New Grove*, XIV, pp. 733-4; PARMENTOLA, Carlo. Voce *Pick-Mangiagalli*, in: DEUMM, *Le Biografie*, VI, p. 9.

<sup>52</sup> Gennaro Napoli (Napoli, 1881 - ivi, 1943) allievo al Conservatorio di Napoli, vi insegnò poi composizione. Scrisse una *Sinfonia*, la cantata *Il convegno degli spiriti* (premiata al *Concorso ‘Bellini’* del 1907), il poema sinfonico-vocale *Sole risorto (Anno mille)* per soli, coro e orchestra (su testo di Alfredo Catalano, Napoli, 1909), un *Quartetto* (1903), sei *Scene infantili* per piccola orchestra (1925) e altre composizioni di vario genere, dimostrandosi “compositore non privo di una sua elegante tecnica” (ZANETTI, *Novecento*, p. 856). Fu autore anche di trattati didattici, nonché redattore capo de *L’arte pianistica*. Cfr. anche TRUDU, Antonio. Voce *Napoli*, in: DEUMM, *Le Biografie*, V, p. 324.

<sup>53</sup> “Oscuro funzionario del Sindacato veneziano, in urto personale con Malipiero” (NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, p. 141). Anche Casella, riferendosi al documento, citava “quelle dieci firme che andavano dalla celebrità mondiale di un Respighi sino alla totale oscurità di un Zuffellato” (CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 258).

<sup>54</sup> Data l’importanza del documento, riportiamo il testo integrale di questo *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell’arte romantica dell’Ottocento* (citato anche in NICOLODI, Fiamma. *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, pp. 141-143):

“Con le dichiarazioni che seguono, i musicisti che le sottoscrivono non presumono né pretendono di assumere pose gladiatorie e atteggiamenti di sedizione. È vero che atti di tal sorta sono sempre riusciti a questo o a questo hanno mirato. Non c’è oggi però in Italia ragione alcuna e clima adeguato per tentativi siffatti. D’altra parte non è del loro costume crear chiesuole e congreghe per questa o quella finalità estetica o costituire cooperative artistiche di mutuo incensamento, e muoversi poi in piccoli plotoni cosiddetti d’avanguardia o reali trincee da espugnare.

Tuttavia, un punto di contatto reale e di comune interesse ci deve essere e c’è veramente fra uomini di buona volontà e di buona fede ai quali non siano indifferenti le sorti artistiche del loro paese. Ammettendolo, salva ogni e più ampia libertà personale in fatto di particolari direttive e concezioni artistiche, non si poteva tardare ad accordarsi per una dimostrazione di fede collettiva. Attendere che il tempo renda giustizia e si giunga automaticamente all’esaltazione della verità contro l’abborrito errore, è pacificarsi in una passività musulmana non consentita dall’epoca nostra.

Il chiasso apologetico sui varii specifici artistici che guarirebbero i mali musicali nostri, è ormai troppo e da troppi alimentato. Siamo giunti ad un punto che, a non intramettersi per fare finire questa gazzarra, attesterebbe che non ci sono più carità di patria e sentimento virile.

Non è da dire che non si sia fatto credito molto, di fiducia e di attesa, a tutti i più audaci tentativi di rivoluzione artistica. Tutti i credi artistici, che dovevano sovvertire i canoni tradizionali, sono stati esposti e praticati.

Il nostro mondo è stato investito, si può dire, da tutte le raffiche dei più avventati concetti avveniristici. La parola d’ordine mirava veramente, infuriando, alla distruzione d’ogni vecchia ed antica idealità artistica.

Nel campo musicale, più che altrove, c’è davvero la biblica confusione babelica. Da vent’anni s’accozzano le tendenze più diverse e più disperate in una continua caotica rivoluzione. Siamo ancora alle ‘tendenze’ e agli ‘esperimenti’, e non si sa a quali affermazioni definitive e a che vie sicure possano condurre.

Il pubblico frastornato dal clamore di tante mirabolanti apologie, intimidito da tanti, profondissimi e sapientissimi programmi di riforma estetica, non

pubblicato sulla *Stampa* e sul *Corriere della Sera* il 17 dicembre 1932: manifesto di ispirazione chiaramente fascista (promotore ne era stato Alceo Toni) ed il cui appello reazionario per una rapida retromarcia nel cammino della musica italiana contemporanea era evidentemente indirizzato contro Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella, accusati di eccessivo avanguardismo e cerebralismo. Il documento, giudicato da Casella “una pietosa filza di scemenze e di luoghi comuni ormai tramontati da non pochi anni”<sup>55</sup>, non ebbe l’effetto sperato, ma fu all’origine di quel vespaio di polemiche che, grazie anche ad alcuni equivoci causati da ragioni extra-musicali, avvelenarono l’Italia musicale degli anni Trenta.

Non è il caso qui di addentrarci ulteriormente in questo complesso argomento<sup>56</sup> che coinvolge tutta la storia della cultura italiana di quel periodo, anche perché diverse furono le motivazioni che spinsero ognuno dei dieci a sottoscrivere il citato manifesto (qualcuno in verità ne fu un po’ forzatamente coinvolto). Qui premeva soltanto notare a grandi linee la posizione di Guido Guerrini, certamente abbastanza rilevante nella cultura italiana del tempo, ma non per questo di ricercata ed estrema avanguardia storica: posizione che in ogni caso va valutata alla luce della situazione generale dell’Italia di quegli anni Trenta, in cui ogni forma di forzato sperimentalismo o di volontaria apertura alle più avanzate esperienze d’oltralpe erano giudicate come sovversive, antipatriottiche e decisamente condannabili non solo sul piano strettamente artistico, ma anche su quello dell’impegno civile e morale, allora tutto proiettato verso l’esaltazione di un nazionalismo di dichiarata impronta populistica e come tale poco aperto a reali forme di rinnovamento.

La storia della vita musicale di quel periodo è del resto nota e non è qui necessario tratteggiarne ancora una volta i contorni: in questa sede interessa piuttosto considerare come si sia in essa inserita la figura di Franco Margola, non più allievo ragazzino ma ormai giovane promettente compositore. Prima è però necessario completare il discorso riguardante gli studi compiuti a Parma ed in particolare presentare brevemente le figure dei due maestri successivi a Guerrini, cioè Carlo Jachino e Achille Longo; e sarà altresì importante, prima di passare ad altro argomento, tracciare infine un bilancio conclusivo riguardo a questo periodo determinante per la formazione del compositore Franco Margola<sup>57</sup>.

---

sa più quale voce ascoltare né quale via seguire; spesso non riesce bene a intendere né a vedere quanto più bramerebbero il suo orecchio e il suo occhio.

D’altra parte si è infilato nello spirito dei giovani musicisti un senso di comoda ribellione ai canoni secolari e fondamentali dell’arte, e non è fatto meno pregiudizievole. La scuola per essi non può dare e non dà nessuna norma che faccia testo artistico. Non ci sono maestri a cui inchinarsi, specie gli ultimi che trionfarono su tutte le platee del mondo.

L’avvenire della musica italiana non pare sicuro se non alla coda di tutte le musiche straniere. Al massimo, seguendo anche qui una moda forestiera che fa dell’umanesimo musicale in mancanza di una tradizione da seguire, qualcuno pensa a ruminazioni di nostri lontani secoli musicali. Soprattutto, però, si avversa e si combatte il romanticismo del secolo scorso. Il gran nemico è questo. L’inciampo ove incappa il passo dei nuovi musicisti verrebbe dalle sue fortune. I capolavori di questo secolo rappresenterebbero la zavorra di cui le fantasie musicali del nostro popolo sono cariche e l’impedimento, quindi, per innalzarsi nei grandi spazi azzurri scoperti dai modernissimi esploratori.

Ebbene, bisogna che il pubblico si liberi dallo stato di soggezione intellettuale che paralizza i suoi liberi impulsi emotivi. Bisogna affrancare i giovani dall’errore in cui vivono: donar loro il senso della disciplina artistica legittimando ogni libera espansione lirica e tutte le veemenze della drammaticità.

Ad essi in special modo è indirizzato questo manifesto e non per suscitare fredde reazioni ad avversioni misoniste.

Noi sappiamo che il ritmo della vita è un moto di continua propulsione che non s’arresta, come quello dell’arte, e che il divenire, quindi, di questa e di quella è perennemente in atto. Le conquiste dell’una e dell’altra non avvengono a sbalzi: non sono improvvisazioni e creazioni ‘ab imis fundamentis’. Una catena ideale lega il passato all’avvenire. Per questo nulla del nostro passato ci sentiamo di dover rinnegare e rinneghiamo. Nulla di esso è indegno dello spirito artistico della nostra razza, nulla è fuori di esso. Gabrieli, Monteverdi, Palestrina, Frescobaldi, Corelli, Scarlatti, Paisiello, Cimarosa, Rossini, Verdi, Puccini, sono fronde varie e diverse di uno stesso albero: sono la smagliante fioritura polivoca della musicalità italiana. Sissignori, anche di Verdi e di Puccini amiamo crederci e desideriamo di essere diretta progenie... Siamo contro alla cosiddetta musica oggettiva che come tale non rappresenterebbe che il suono preso a sé, senza l’espressione viva del soffio animatore che lo crea. Siamo contro a quest’arte che non dovrebbe avere e non ha nessun contenuto umano, che non vuole essere e non è che un gioco meccanico e arzigogolo cerebrale.

Italiani del nostro tempo, con una guerra vinta - la prima della nostra unità nazionale moderna -, con una Rivoluzione in atto che rivela ancora una volta l’immortalità del genio italiano e presidia ed avvalorava ogni nostra virtù, sentiamo la bellezza del tempo in cui viviamo, e vogliamo cantarlo nei suoi momenti tragici come nelle sue infiammate giornate di gloria.

Il romanticismo di ieri, che fu del resto di tutti i grandi nostri, ed è vita in atto, in gioia e in dolore, sarà anche il romanticismo di domani, se è vero che la storia svolge consequenzialmente le proprie fila e non si smarrisce e non segna il passo col mito di Sisifo.”

<sup>55</sup> Lettera a Ildebrando Pizzetti scritta da Asolo il 24 gennaio 1933. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 622.

<sup>56</sup> Riguardo al *Manifesto dei Dieci* e alle reazioni da esso suscitate, cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 621-624 e 1623-1626.

<sup>57</sup> Dopo il trasferimento di Guido Guerrini da Parma a Firenze e poi a Bologna e Roma, Franco Margola mantenne i contatti con il maestro, il quale si interessò anche concretamente della carriera dell’allievo. Il 4 ottobre 1950, ad esempio, Guerrini gli scriveva: “Caro Margola, fui a Roma qualche giorno fa e ripetei la necessità del tuo trasferimento a Bologna. Il guaio è che, a quanto sembra, l’incarico che daranno al M<sup>o</sup> Di Donato ha carattere di provvisorietà, e quindi egli rimane titolare a Bologna. Comunque ho insistito, a voce e di nuovo due giorni fa per iscritto, perché ti venga dato o il trasferimento o il comando. E ad ogni occasione insisterò ancora. In fretta cordialità, tuo G. Guerrini” (Archivio Margola). Da parte sua, è naturale poi che l’allievo si sia interessato alle nuove composizioni del maestro, tra le quali, oltre alla citata *Missa pro defunctis* (cfr. nota 35) e alle numerose opere da camera, vanno ricordate il *Preludio a corale* per orchestra e organo (1931, ed. Ricordi); la cantata-oratorio *Il pianto della Madonna* su testo di Jacopone da Todi, per soprano, mezzosoprano, baritono, coro maschile e orchestra (1931); il tema con due variazioni *Trifons* per orchestra (1932); i *Due tempi di concerto* per pianoforte e orchestra (1936); l’*Intermezzo degli uccellatori* per coro e orchestra, musica di scena per la *Tancia* di Michelangelo Buonarroti il giovane (rappresentata a Firenze nel Giardino di Boboli il 26 maggio 1936); il *Lamento di Job* per basso, orchestra d’archi, pianoforte e tam-tam (1938); le *7 Variazioni sopra una sarabanda di Corelli* per archi e pianoforte (1940); il dittico biblico *La città beata e La città perduta* per basso, coro femminile e orchestra (1942); la raccolta dei *Canti della mia prigionia* (1945); l’opera *L’arcangelo*, iniziata nel 1930 ma completata solo molti anni più tardi e rappresentata al *Teatro Comunale* di Bologna il 26 novembre 1949; e infine l’opera *Enea*, datata 1948 e rappresentata al *Teatro dell’Opera* di Roma l’11 febbraio 1953, nella quale Guerrini “utilizzò quel suo linguaggio musicale sempre più cauto e giunto ormai al livello di assoluta stabilità” (ZANETTI, *Novecento*, p. 908; inoltre cfr. SCHMIDL, *Dizionario*, Suppl., p. 386). Riguardo a quest’opera, e a conferma dei rapporti mantenuti tra Margola e Guerrini, citiamo una missiva di quest’ultimo inviata all’ex-allievo il 9 aprile 1953: “Caro Margola, grazie di quanto mi dici su *Enea*. Il pubblico, del resto, l’ha capito e seguito molto bene. Anche a te e ai tuoi i più affettuosi auguri di Buona Pasqua.

Carlo Jachino

Come si è detto, Guido Guerrini nel 1928 lasciò il Conservatorio di Parma e il suo posto come titolare della cattedra di composizione e di vice direttore dell'istituto<sup>58</sup> venne preso da Carlo Jachino<sup>59</sup> che vi rimase per quattro anni, fino al 1932.

Nato nel 1887 a Sanremo, Jachino aveva studiato composizione al *Liceo Musicale* di Lucca sotto la guida di E. Camozzi e G. Luporini e nel 1909-1910 si era poi trasferito a Lipsia per continuare gli studi con Hugo Riemann. Rientrato in Italia, si era fatto conoscere con un *Trio* per pianoforte, violino e violoncello, eseguito con successo nel 1911 a Roma e a Siena e poi accettato nel 1913 per l'esecuzione al *Grand Palais* di Parigi, dove erano stati eseguiti anche quattro suoi melodrammi per voce recitante, archi e pianoforte. Aveva tentato in questi anni anche il teatro, con *Notturmo* (1913), *La cena di Berlingaccio* (1913) e *Giuditta* (1914), ma tali lavori non furono mai rappresentati.

Arruolato nella *Terza Armata*, aveva composto per essa l'inno *Italia, quel dì che degli Avi la spada ricinse il tuo Re...* su testo di Mario Buoncristiano (pseudonimo di Umberto Mancuso), che aveva avuto una discreta fortuna.

Autore di molta musica da camera (sonate, trii, quartetti), tra cui citiamo una *Sonata a 9* per archi e strumenti a fiato, presentata al concorso bandito dal *Circolo Artisti* di Torino nel 1924, "lavoro il cui primo movimento, in particolare, presenta ricerche armoniche e ritmiche molto avanzate, mentre il finale svela un notevole impegno di ricerca formale"<sup>60</sup>, Jachino aveva però riscosso il suo maggiore successo in quello stesso anno con l'opera comica in tre atti *Giocondo e il suo re*, su libretto di Gioacchino Forzano, tratto dal XXVIII canto dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. Con quest'opera, composta negli anni tra il 1915 e il 1921, ma rappresentata a Milano al *Teatro Dal Verme* solo il 24 giugno 1924 (e poi replicata al *Teatro Costanzi* di Roma), il musicista aveva seguito

"le direttive correnti e che, in sostanza, procedevano dal modello falstaffiano, esplicitando a livello linguistico e tecnico la svolta reattiva alle nuove tendenze espresse dal mondo musicale europeo e italiano. Jachino, comunque, riuscì a scrivere pagine di un certo rilievo drammatico e musicale, seppur nell'ambito di uno stile conservatore, facendosi positivamente valutare dalla critica per la qualità della declamazione di certe zone comiche, per la sottolineatura di talune situazioni grottesche mediante pungenti sberleffi vocali. In generale si notava una disposizione alla facile imitazione e una superficiale adesione alle diverse situazioni espressive - del che risentiva l'esposizione della vicenda, sminuita nei valori arguti e nel significato malizioso che aveva l'episodio ariostesco. Tuttavia la felice disposizione di voci e dell'orchestra (si tenga presente un complesso ridotto, cameristico) finisce per creare in qualche numero, come il

---

G. Guerrini" (Archivio Margola).

<sup>58</sup> Direttore era allora l'ormai anziano Guglielmo Zuelli (Reggio Emilia, 1859 - Milano, 1941), compositore e direttore d'orchestra che aveva studiato al *Liceo Musicale* di Bologna sotto la guida di Luigi Mancinelli ed era stato direttore del Conservatorio di Palermo, prima di essere trasferito a Parma. Autore di due opere teatrali (citiamo *La Fata del Nord*, Milano, *Teatro Manzoni*, 1884), di una *Sinfonia* (1896), un *Quartetto*, un *Inno alla notte* per soli, coro e orchestra (ca. 1900) su testo di Lamartine, e altri brani sinfonici (quali *Bertoldo*, 1918), corali e da camera, vocali e strumentali, Zuelli "si distingue per il sobrio formalismo, presente nel manierismo classicheggiante della garbata *Gavotta* per archi (1882), nel *Quartetto* e nell'*Adagio e Largo* per archi; laddove il suo temperamento più cordiale ed effusivo si manifesta, in orchestra, meglio che nella generosa ed ambiziosa *Sinfonia* quadripartita, nei poemi sinfonici *Un saluto al mare* (comprendente la quasi Straussiana pagina *Festa delle Sirene*) e *Il canto del boaro romagnolo*, contesto di vivaci motivi popolari" (MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 516-517; cfr. anche CAPRI, *Musicisti d'Europa*, p. 51; ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 576).

Nel 1929 Guglielmo Zuelli fu sostituito da Luigi Ferrari Trecate (Alessandria, 1884 - Roma, 1964), che dopo una parentesi a Bologna negli anni 1930-32, tenne il posto di direttore del Conservatorio di Parma ininterrottamente fino al 1955. Allievo di organo e composizione al Conservatorio di Pesaro sotto la guida di Antonio Cicognani e Pietro Mascagni, dopo il conseguimento del diploma nel 1904 era stato nominato organista alla Casa di Loreto (1906-1909); dopodiché fu fino al 1913 organista a Pompei e contemporaneamente direttore della *Scuola musicale* di Carrara. Come compositore fu attivo soprattutto nel campo dell'opera, alla quale si dedicò "con tenerezza melodica soprattutto a ricreare il mondo della fiaba per bambini" (ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 151): il primo dei suoi principali lavori, *Ciottolino*, in due atti (1921, rappresentato a Roma, al *Teatro dei Piccoli* nel 1922), ebbe un successo straordinario, tanto che dopo la sua prima rappresentazione fu replicato per ben settanta volte (e critici severi come Domenico Alaleona definirono l'opera creazione di un "artista di gusto superiore"): successo meritato, perché "la semplice e bonaria trama favolistica aveva saputo stimolare le migliori qualità del musicista: il suo garbato e simpatico melodismo tradizionale, ma elegante; il suo gusto per una sottile ironia evocata con l'accorta registrazione orchestrale - di un'orchestra sentita con spiccato colorismo e con sicuro intuito timbrico -, in modo da sbalzare nitidamente una situazione, un carattere, un personaggio" (ZANETTI, *Novecento*, p. 862). In seguito Ferrari Trecate tentò di ripetere il successo di *Ciottolino* con altre opere nel genere fiabesco: ma dopo gli esiti non pienamente convincenti de *La bella e il mostro* (Milano, 1926) e de *Le astuzie di Bertoldo* (Genova, 1934), solo con *Ghirilino* (Milano, *Teatro alla Scala*, 1940, poi più volte replicato in diverse città italiane) ottenne un successo considerevole e duraturo. Altre opere furono *Buricchio* (Bologna, 1948), *L'Orso re* (1943, rappresentato a Milano nel 1950), *La capanna dello zio Tom* (Parma, 1953), nelle quali Ferrari Trecate mantenne come nelle precedenti composizioni "una posizione tradizionale, ma non verista, bensì da autore eclettico che di volta in volta impiegava quanto sentiva occorrergli. Così, se i momenti migliori delle sue opere meglio riuscite sono quelli d'espressione tenera e spigliata, di un discorrere brioso dalle venature maliziose, dall'azione che cammina in modo spigliato, tra tocchi di genuino *humour*, i suoi limiti provengono specialmente dalla frammentazione che l'opera, l'atto, persino un solo momento scenico, presenta, proprio per l'irrompere non sempre congruo di questo o quell'atteggiamento stilistico" (*Ivi*, p. 863). Ferrari Trecate scrisse anche per pianoforte (*Sbalzi*, *Il prode Anselmo* e altri pezzi per la gioventù) e musica vocale, anche sacra (la cantata *In hora Calvarii* per soli, coro e orchestra). Nel 1955 fu nominato presidente del *Consiglio superiore delle Belle Arti*. Cfr. TINTORI, Giampiero. 'Ricordo di Luigi Ferrari Trecate (1884-1964)', in: *Musica d'oggi*, VII/3 (Nuova serie), aprile 1964, p. 79; WATERHOUSE, John C. G. Voce *Ferrari Trecate, Luigi*, in: *New Grove*, VI, pp. 494-495.

<sup>59</sup> Su Carlo Jachino cfr. SCHMIDL, *Dizionario*, I, p. 743 e Suppl., p. 419; VALABREGA, Cesare. 'Profilo di Carlo Jachino', in: *Rassegna Musicale Curci*, XVIII/4, dicembre 1964, pp. 21-24; ZANETTI, *Novecento*, pp. 909-911; COGNAZZO, Roberto. Voce *Jachino, Carlo*, in: *DEUMM*, Le Biografie, III, pp. 712-713; WATERHOUSE, John C. G. Voce *Jachino, Carlo*, in: *New Grove*, IX, pp. 436-437.

<sup>60</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 910.

finale del secondo atto e il quartetto finale del successivo, situazioni ricordevoli per comicità e per serrato viluppo comico-drammatico. C'era così, nell'opera, materia sufficiente perché si ritenesse l'esordio di Jachino lusinghiero e promettente sviluppi e risultati certi<sup>61</sup>.

Dopo la composizione negli anni 1926-27 dei due balletti *Le babbucce fatate* (su soggetto di Angiola Sartorio, figlia del pittore Aristide Sartorio) e *Fiore di valle* (su soggetto della ballerina Jia Ruskaja), Jachino era però tornato alla musica strumentale<sup>62</sup>, alla quale avrebbe poi ricondotto la sua stessa fortunata opera *Giocondo e il suo re*, scrivendone una *Suite* per orchestra<sup>63</sup>, eseguita a Roma per l'*Eiar*, il 9 giugno 1933.

Già dal 1928 Jachino si era imposto all'attenzione nazionale e internazionale grazie ai risultati ottenuti al concorso della *Musical Fund Society* di Filadelfia, al quale aveva partecipato con il suo *Quartetto in do diesis minore*<sup>64</sup>, il primo dei tre da lui composti: qui aveva infatti vinto il primo premio *ex-aequo* con il *IV Quartetto* di Béla Bartók e con la *Serenata* di Alfredo Casella. Opera "senz'altro interessante, specie per l'uso coerente e costante del diatonismo dissonante"<sup>65</sup>, il *Quartetto* "ha le sue radici bene innestate nella grande tradizione quartettistica, ma presenta altresì un già avanzato stile armonico, atto a testimoniare come il compositore fosse sempre pronto ad accogliere e a far sue, conferendo loro validità artistiche, quelle conquiste che il primo trentennio del Novecento aveva raggiunto ed affermato"<sup>66</sup>. Tale lavoro aveva stimolato il compositore a dedicarsi particolarmente alla produzione di musica strumentale, proprio negli anni di insegnamento al Conservatorio di Parma: erano così nati un secondo *Quartetto d'archi*<sup>67</sup> e numerose composizioni sinfoniche, tra le quali citiamo la *Sonata drammatica* per violino e orchestra (eseguita a Parma al *Teatro Regio* nel maggio 1931 e pubblicata da Ricordi)<sup>68</sup>, il *Preludio di Festa* (1932)<sup>69</sup>, la *Pastorale di Natale* per piccola orchestra (eseguita a Torino per l'*Eiar* il 25 novembre 1932), la citata *Suite* da *Giocondo e il suo re* e soprattutto le più tarde e anche più importanti *Fantasia del rosso e nero* per grande orchestra<sup>70</sup>, caratteristica per le sue "spigolosità cromatiche e una consistente ricerca timbrica"<sup>71</sup>, e le *Pagine di Ramon (Senos)*<sup>72</sup>, un tema con quattro variazioni<sup>73</sup> e un Epilogo. Composizione, quest'ultima, che "dimostra i pregi, ma anche i limiti di Jachino. Vale a dire la ricerca sonora e formale ben controllata, il linguaggio costantemente aggiornato, da una parte; e dall'altra un'istintiva natura musicale romanticheggiante e pertanto legata all'espressione di sentimenti antiquati"<sup>74</sup>.

Proprio questo istinto 'romanticheggiante' rimase poi una costante dello stile compositivo di Jachino, anche nei successivi sviluppi della sua ricerca linguistica che pure non escludeva soluzioni d'avanguardia, tanto che in definitiva il suo si poteva definire "un linguaggio bene inserito nella tradizione e da essa alimentato, e pur sorretto da una tecnica ritmico-armonica in continua evoluzione e nella quale l'esigenza di un progressivo aggiornamento era appagata con

---

<sup>61</sup> *Ibid.* L'opera fu vincitrice di un concorso nazionale, la cui giuria era formata da Puccini, Cilea, Alfano, Bernardino Molinari e Alberto Gasco (cfr. VALABREGA, Cesare. 'Profilo di Carlo Jachino' *cit.*, p. 22).

<sup>62</sup> Più tardi scrisse un'altra operina, *Il re dei ribaldi*, che però non fu mai rappresentata.

<sup>63</sup> I tre movimenti portavano questi sottotitoli: *Pantomima e danza nei giardini del Re*, *Notturmo*, *Partenza del Re e di Giocondo in avventure d'amore*.

<sup>64</sup> Il *Quartetto* era già stato presentato in Italia con l'esecuzione del *Quartetto veneziano del Vittoriale* al sesto concerto della prima *Mostra del Novecento musicale* di Bologna (Sala del *Liceo Musicale*, 9 aprile 1927) e fu poi rieseguito nel 1929 nella capitale, alla *Filarmonica Romana*, dal *Quartetto di Roma* (cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 598; SCHMIDL, *Dizionario*, Suppl., p. 419).

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 910.

<sup>66</sup> VALABREGA, Cesare. 'Profilo di Carlo Jachino' *cit.*, p. 22.

<sup>67</sup> Parigi, Sénart, 1929. Un terzo *Quartetto* risale invece al 1947.

<sup>68</sup> La Sonata "non dimentica evidentemente gli echi del famoso concerto di Ciaikovskj, ma ha una sua nobiltà di canto, di cui lo strumento solista mette in evidenza il tono a volte rapsodico, talora invece strettamente unitario nella sua linea fluida e compatta" (VALABREGA, Cesare. 'Profilo di Carlo Jachino' *cit.*, pp. 22-23).

<sup>69</sup> "dal vivace tema iniziale delle squillanti trombe, che dà immediatamente l'annuncio di una festevolezza, di un gaudio, che non cederanno mai durante tutto lo svolgimento del brano, drasticamente ritmico" (*ibid.*).

<sup>70</sup> Composta nel 1935, venne eseguita per la prima volta al Conservatorio di Napoli, dove Jachino allora insegnava, nell'aprile 1936, anno in cui fu anche pubblicata da Ricordi. Di quest'opera è caratteristico il notevole impiego degli strumenti a percussione, nonché la presenza perfino di una chitarra hawaiana: "Accanto a qualche elemento descrittivo-onomatopeico, come i disegni del xilofono, cui è affidato il compito di riprodurre il movimento vorticoso e saltellante della pallina della roulette, episodi vari e intensi si susseguono nella colorita partitura. Il brano sinfonico ha un suo programma, una specie di guida per l'ascoltatore, la quale descrive ciò che l'autore ha inteso esprimere musicalmente. Gli impasti timbrici, la mordente ritmica, le armonie ora aspre, ora distese, tutto concorre a realizzare una partitura ben costruita e piena di contrasti. Di contro all'exasperata tensione del gioco, l'anima anela di sfuggire all'infornale suggestione: e il musicista dà allora all'anima il conforto della natura e la speranza di una pace interiore, che, pur lacerata ancora una volta dalla tentazione della volubile pallina, riuscirà a soprafare ogni desiderio impuro e febbrile del giocatore. La musica di Jachino è riuscita ad esprimere questi opposti sentimenti con evidente e gradevole efficacia" (VALABREGA, Cesare. 'Profilo di Carlo Jachino' *cit.*, p. 23).

<sup>71</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 911.

<sup>72</sup> Eseguite in 'prima assoluta' alla quinta edizione del *Festival Internazionale di Musica* della *Biennale di Venezia* (Venezia, *Teatro Goldoni*, 6 settembre 1937), in verità senza grande successo.

<sup>73</sup> Intitolate rispettivamente *Le adolescenti*, *Le amanti*, *Le madri* e *Le malefemmine*, si potrebbero "definire come il tentativo di illuminare con la musica l'eterno femminile nelle sue reali e diverse rappresentazioni [...] Si tratta di quattro variazioni su un semplice tema. La prima è gaia, con quei freschi giochi sonori che l'oboe, il clarinetto e il flauto si passano l'un l'altro, e che vogliono evidentemente riferirsi alla albeggiante verginità di spensierate fanciulle. La seconda è soffusa di sensuali colori armonici. La terza da sé diffonde invece il più tenero amore, quello delle madri, al quale fa da contrasto lo sfrontato contegno delle male femmine, vestali della più antica professione del mondo. Esse sono, sin dall'inizio del brano, opportunamente contrassegnate dal tema del fagotto e alle sguaiate quartine dei clarinetti. Un vasto affresco sonoro fa da epilogo alla partitura" (VALABREGA, Cesare. 'Profilo di Carlo Jachino' *cit.*, pp. 23-24).

<sup>74</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 911.

larghezza di vedute e con abile facoltà assimilativa”<sup>75</sup>.

Per meglio comprendere la personalità di Jachino, converrà accennare brevemente anche agli sviluppi successivi della sua produzione musicale<sup>76</sup>. Ricordiamo infatti che egli fu uno dei primi ad introdurre in Italia la dodecafonia, fu il primo italiano anzi a pubblicare un *Trattato pratico di Tecnica dodecafonica*<sup>77</sup>; ma anche che le composizioni basate su questo linguaggio (6 *Piccoli pezzi dodecafonici*<sup>78</sup>; primo *Concerto per pianoforte e orchestra*, 1952; *L'ora inquieta* per archi, 1953, ecc.) non sono del tutto immuni da procedimenti di tipo tradizionale e risultano poco convincenti tanto che nonostante esse “comprovino una fermissima scrittura e una sicura pratica dei ‘riti seriali’, [...] per noi Jachino, con tutto il rispetto che si deve alla sua dodecafonica bravura, è stato Jachino sino a quando non ha dissolto la sua personalità nell’anonimato delle attuali tecniche internazionali: anche se si deve rilevare come il suo duro sforzo di mostrare che anche con la dodecafonia si può dire una parola interiormente espressiva, abbia raggiunto intermitteni risultati positivi, specie [...] dove il linguaggio dodecafonico vuole inserirsi, fraternizzando con esso, in quello tradizionale”<sup>79</sup>. Insomma, per dirla col Valabrega, “noi consideriamo Jachino intimamente lontano da questa genia di ‘seleniti’ terrestri, che hanno ridotto la musica a un deserto inabitabile”<sup>80</sup>, e in definitiva “il Jachino dodecafonico rappresenta per noi soltanto la rappresentazione di un impulso culturale e, tutt’al più, di un sorvegliato atto polemico diretto non tanto verso gli altri quanto verso se stesso. È riuscito infatti a camminare da maestro anche nell’astratto mondo della dodecafonia. Ma, secondo il nostro parere, la spontaneità musicale e la vera arte sono patrimonio dell’*altro* Jachino, quello non dodecafonico”<sup>81</sup>.

### Achille Longo

Ultimo insegnante di Franco Margola per il corso di composizione presso il Conservatorio di Parma fu, come si è detto, Achille Longo<sup>82</sup>, figlio del più noto Alessandro Longo<sup>83</sup>, il celebre pianista concertista, didatta e compositore.

Nato a Napoli nel 1900, Achille aveva naturalmente studiato pianoforte con il padre e nel 1918 si era diplomato al Conservatorio di Napoli, dove aveva seguito anche i corsi di composizione tenuti da Antonio Savasta (conseguendo il diploma nel 1920) e dove si era poi dedicato agli studi di organo e composizione organistica. Rinunciando all’attività concertistica, il giovane Longo, dopo aver conseguito anche una laurea in legge, si era dedicato all’insegnamento<sup>84</sup>, dapprima a Napoli (dal 1926 al 1930), poi a Parma, dove aveva ottenuto la cattedra di armonia e contrappunto; liberatasi la cattedra di composizione nel 1932, si assunse anche questo incarico in qualità di supplente e qui ebbe appunto come allievo Franco Margola<sup>85</sup>.

Ben più giovane dei suoi colleghi, Longo era di pochi anni più vecchio di Margola, ma al tempo dell’insegnamento

<sup>75</sup> VALABREGA, Cesare. ‘Profilo di Carlo Jachino’ *cit.*, p. 21.

<sup>76</sup> Trasferito da Parma, Jachino insegnò poi a Napoli dal 1933 al 1938 e a Roma dal 1938 al 1951. In quell’anno tornò a Napoli come direttore del Conservatorio, incarico che svolse qui fino al 1953 e al Conservatorio di Bogotá in Colombia fino al 1956. Tornato in Italia, fu dal 1961 direttore artistico del *Teatro S. Carlo* di Napoli e dal 1967 membro dell’*Accademia di S. Cecilia*. Morì a Napoli il 23 dicembre 1971.

<sup>77</sup> Milano, Suvini-Zerboni, 1948.

<sup>78</sup> Milano, Curci, 1951.

<sup>79</sup> VALABREGA, Cesare. ‘Profilo di Carlo Jachino’ *cit.*, p. 22. Poco più sopra il Valabrega scriveva: “Credo che si sia trattato assai più di un impulso culturale, che non di una mossa volitivamente congegnata allo scopo di far sensazione attraverso un atto di conversione all’astrattismo musicale. Che un compositore dalla linea chiara e priva di complessi abbandoni a un certo punto della sua attività, in tutto o in parte, la verdeggianti riva di una espressione musicale ricca di individuale sentimento, per disertare fra le pietraie e i cardì spinosi della dodecafonia, via, era questo un gesto che poteva ben lasciare sorpresi e perplessi. [...] Vogliamo dunque vedere in questa tarda posizione assunta dal musicista non un’intima ‘crisi’, e nemmeno il miraggio di mettersi addosso i lustrini della triste parata pubblicitaria di tutti i bari della musica d’oggi. Niente affatto, Jachino, la cui conoscenza delle odierne teorie e tecniche è ottima, ha voluto semplicemente soddisfare se stesso, mostrando che era capace di stare da maestro alla pari di tanti altri compositori del nostro tempo che si dichiarano, con concreti atti, sacerdoti della dodecafonia” (*Ivi*, p. 23). Jachino in effetti preferì in seguito tornare su posizioni tonali, ad esempio con il secondo *Concerto per pianoforte e orchestra*, del 1957, con il *Concerto per violino e orchestra*, del 1960, o le *Variazioni su un tema caro a Napoleone I*, del 1966.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>82</sup> Su Achille Longo *cfr.* note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937; SCHMIDL, *Dizionario*, Suppl., p. 482; ZANETTI, *Novecento*, p. 986; GIANTURCO, Carolyn M.. Voce *Longo, Achille*, in: *New Grove*, XI, p. 220; *DEUMM*, *Le Biografie*, IV, pp. 487-488.

<sup>83</sup> Alessandro Longo (Amantea [Cosenza], 1864 - Napoli, 1945), era stato allievo al Conservatorio di Napoli di Beniamino Cesi per il pianoforte e di Paolo Serrao per l’organo e la composizione, ed aveva conseguito i tre diplomi nel 1885; in quello stesso istituto aveva poi insegnato, dapprima come supplente di Cesi, poi dal 1897 come titolare di cattedra, dimostrandosi degno continuatore di quella famosa scuola napoletana che aveva le sue origini nel pianismo di Sigismund Thalberg (*cfr.* Cap. I, nota 33). Fondatore nel 1914 del periodico *L’arte pianistica* (poi *Vita musicale italiana*, durato fino al 1926), fu attivo anche come studioso e revisore, in particolare dell’edizione delle *Opere complete per clavicembalo* di Domenico Scarlatti, per conto della casa editrice Ricordi (Milano, 1906-1910): poderoso lavoro, oggi superato dal punto di vista musicologico, ma ancora largamente sfruttato in sede didattica. Considerato da Casella come uno dei pochissimi musicisti viventi “che onorano altamente la nostra tradizione pianistica tanto nel campo concertistico quanto nel campo didattico” (CASELLA, Alfredo. *Il Pianoforte cit.*, p. 90), fu autore di oltre trecento composizioni, soprattutto per pianoforte, molte delle quali a scopo didattico. *Cfr.* GIANTURCO, Carolyn M.. Voce *Longo, Alessandro*, in: *New Grove*, XI, pp. 220-221; *DEUMM*, *Le Biografie*, IV, pp. 487.

<sup>84</sup> Longo fu anche un buon giornalista e critico musicale.

<sup>85</sup> Dunque non a Napoli, come riferito in ZANETTI, *Novecento*, p. 971, nota 162. Longo tornò poi a Napoli nel 1934, anno in cui prese il posto del padre, ritiratosi per ragioni di età, al Conservatorio di Napoli, del quale fu anche vice-direttore.

impartito al diplomando musicista bresciano aveva al suo attivo come compositore esperienze che avevano già ampiamente dimostrato le sue brillanti qualità. Dopo aver esordito con musiche strumentali da camera (citiamo una *Sonata* per pianoforte e violoncello in La maggiore del 1920, un *Doppio quintetto* del 1921, una *Sonatina* per violino e pianoforte del 1922, un'altra *Sonata* per violoncello e pianoforte del 1925, la *Scenetta pastorale* per fiati e pianoforte del 1926, un *Quartetto* in mi del 1929<sup>86</sup>) e per orchestra (*Scherzo* del 1924, *Studi sinfonici per La matrona d'Efeso* del 1925) e con composizioni vocali (quattro *Madrigali* a cinque voci del 1923), Longo si era infatti imposto in diversi concorsi, ad esempio in quello per la lirica indetto nel 1931 dall'*Accademia Filarmonica Romana*, al quale si era presentato con le *3 Canzonette del Poliziano*<sup>87</sup>, per canto e pianoforte, composte nel 1930; e, soprattutto, si era distinto nel concorso, primo nel suo genere, di "musica radiogenica", promosso nel settembre 1932 dagli organizzatori del *II Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia* in collaborazione con la *Società Anonima Fabbriche Apparecchi Radiofonici* e con l'*EIAR*, l'ente radiofonico nazionale. Si era trattato di un concorso singolare, per il quale era stato chiamato in causa, grazie alla radio-trasmissione delle migliori composizioni partecipanti, l'intero pubblico della nazione: ai radio ascoltatori era stato rimandato infatti il giudizio definitivo delle opere concorrenti preselezionate, che dunque erano state oggetto di un vero e proprio referendum popolare<sup>88</sup>. Al concorso Longo aveva partecipato con il suo *Concerto per pianoforte e orchestra da camera*<sup>89</sup>, che, dopo essere stato selezionato insieme ad altre sette composizioni di giovani autori da una giuria composta da Adriano Lualdi (presidente del *Festival veneziano*) e da altri illustri musicisti quali Respighi, Malipiero, Casella, Gasco, ecc., aveva ottenuto ben 55.750 preferenze, giungendo così secondo dopo i *Quadri rustici* per piccola orchestra di Giulio Cesare Sonzogno<sup>90</sup>, che ebbero 59.050 voti<sup>91</sup>.

In questo riuscito *Concerto*, come nelle citate composizioni precedenti, Longo non aveva nascosto la propria matrice tardo-romantica, anche se qua e là mescolata con elementi più spiccatamente moderni<sup>92</sup>. Il suo linguaggio restava decisamente legato alla tonalità, seppure "con momentanei interessi per un'armonistica meno tradizionale, addirittura di gusto dissonante spiccato per porgere ora momenti di sfogo passionale e ora tratti pungenti e burleschi"<sup>93</sup>, e ciò lo doveva condurre quasi inevitabilmente verso un gusto neoclassico sempre più marcato: dopo gli esiti già inequivocabili della *Sonata facile in Re maggiore* per pianoforte (1931)<sup>94</sup> basti soltanto considerare la *Sinfonia* in quattro tempi (1935), il *Quintetto* in tre tempi per archi e pianoforte (1935)<sup>95</sup>, il *Concerto per violino e orchestra* (1936), il secondo *Trio* (1937) e la seconda *Sonata* per violoncello e pianoforte (1937), opere che certamente Margola ebbe poi modo di conoscere e, probabilmente, di apprezzare<sup>96</sup>.

Non ci dilungheremo ulteriormente sulla figura di Achille Longo, se non per ricordare che quell'anno 1933 in cui fu insegnante di Franco Margola fu per lui particolarmente produttivo, essendo venute alla luce opere quali *La burla del piovano Arlotto* per orchestra<sup>97</sup>, la *Sonatina* per oboe e pianoforte, una *Messa* per coro e organo e soprattutto la *Messa di*

<sup>86</sup> Pubblicato da Forlivesi, Firenze, 1930.

<sup>87</sup> *L'amante filosofo, La partenza, L'incostanza*, pubblicate da Ricordi nel 1931.

<sup>88</sup> Scopo del concorso era "l'inserimento dell'artista nel circuito produttivo, sottraendolo alle torri eburnee del comporre solitario" (NICOLODI, Fiamma. 'Su alcuni aspetti dei Festival', in: *Generazione dell'80*, p. 168)

<sup>89</sup> Pubblicato poi nel 1933 a Bologna da Bongiovanni, con la dedica al padre Alessandro. Margola ne conservava una partitura a stampa con la dedica autografa: "A Franco Margola, attendendo un ricambio molto più bello, il suo *Quintetto*, offro con auguri. Achille Longo".

<sup>90</sup> Giulio Cesare Sonzogno (Milano, 1906 - ivi, 1976) era rampollo della nota famiglia di editori. A quattro anni già suonava il violoncello, che abbandonò poi per dedicarsi agli studi classici ed ai corsi di composizione, seguiti al Conservatorio di Milano con Paolo Delachi, Riccardo Pick-Mangiagalli e Franco Vittadini; laureatosi in giurisprudenza, come compositore aveva debuttato nel genere del poema sinfonico e descrittivo (*Il lago di Braies*, 1929; *Dai nevai dell'Ortler*, 1931), nel poemetto lirico e nella musica strumentale da camera, mantenendosi sempre entro schemi tradizionalisti, come confermarono anche le composizioni seguenti: tra queste, i due balletti *Leggenda scandinava*, presentato nella sala del Casino di San Remo nel 1933, e *L'amore delle tre melarance*, rappresentato al *Teatro alla Scala* di Milano l'1 febbraio 1936 nella realizzazione coreografica di Fokine e dimostratosi lavoro dalle "molteplici componenti stilistiche, da Stravinskij al tardo impressionismo, allo slavismo dei Cinque, fino ai richiami massenetiani e pucciniani" (ZANETTI, *Novecento*, p. 988, nota 230), che "forse proprio per tale eterogeneità ebbe successo addirittura entusiastico" (*ibid.*). Fu autore inoltre di una leggenda teatrale intitolata *Regina Uliva* (1949), di musiche di scena per *La leggenda di ognuno* di Hoffmannsthal, di una *Messa* per soli, coro e orchestra e di altre opere di musica cameristica (cfr. note biografiche nel programma generale della *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, Roma, 1937, pp. 100-101; inoltre ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 480).

<sup>91</sup> Per le altre composizioni premiate, tra le quali vi furono la suite per piccola orchestra *Balli* di Nino Rota (54.840 preferenze), i *Tre studi* per soprano e orchestra da camera di Luigi Dallapiccola (46.940 voti) e la suite per piccola orchestra *Maschere* del diciottenne Gino Gorini (46.660 voti), cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 616-617.

<sup>92</sup> Si noti ad esempio la presenza nell'organico orchestrale di un saxofono.

<sup>93</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 986.

<sup>94</sup> Pubblicata da Bongiovanni, Bologna, 1933, e divisa in quattro classici movimenti (un *Allegro vivace* in forma di sonata, una *Romanza* in Si b, un grazioso *Minuetto* in Sol, e un vivacissimo *Finale* in forma di rondò, nella regolare tonalità d'impianto). Longo ne dedicò "affettuosamente" a Franco Margola una copia.

<sup>95</sup> Eseguito per la prima volta a Roma dall'autore e dal *Quartetto Napoletano* il 4 aprile 1935 alla *Galleria della Quadriennale d'Arte Nazionale*, in occasione della *Terza Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*. Alla Rassegna anche Margola, come vedremo, aveva partecipato, con la *Tarantella-rondò* (dC 24) e la *Piccola rapsodia d'autunno* (dC 28) per pianoforte. Cfr. SCHMIDL, *Dizionario*, Suppl., p. 482; *Corriere della sera*, 30 marzo 1935.

<sup>96</sup> Le note biografiche riportate nel programma illustrativo della *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, svoltasi a Roma tra il 4 e il 10 aprile 1937, citavano "Fra la musica inedita e non ancora eseguita [...], una *Sinfonia* in 4 tempi, una *Messa* a 4 voci ed organo; una *Messa da requiem* per organo, archi, coro e solisti; un *Concerto* per violino e piccola orchestra, una *Sonatina* per oboe e pianoforte, etc." (cfr. *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, p. 59).

<sup>97</sup> Una versione per pianoforte fu pubblicata da Ricordi.

*requiem* per soli, coro e orchestra, una delle sue composizioni più fortunate. Possiamo supporre che i rapporti tra maestro ed allievo non fossero allora di carattere strettamente scolastico e dunque che questa intensa attività produttiva di Achille Longo rappresentasse per Margola un motivo di confronto particolarmente stimolante. La produzione stessa dei due musicisti in questi anni dimostra del resto la loro vicinanza spirituale, e riteniamo che non sia inappropriato parlare di un vero e proprio influsso stilistico da parte di Longo sul più giovane allievo. D'altra parte Longo non poteva considerare Margola come un semplice studente di conservatorio, ma doveva già stimarlo come collega, dal momento che il giovane musicista aveva in realtà già dato ottime prove di sé. Ciò, del resto, è dimostrato ad esempio dal tono usato nella dedica del *Concerto per pianoforte e orchestra* che abbiamo citato alla nota 89.

Quest'ultima considerazione ci conduce direttamente all'ultima e più importante parte di questo capitolo relativo al periodo di studi svolti da Margola al Conservatorio di Parma, quella cioè riguardante le prime composizioni del musicista. Prima di affrontare questo argomento è tuttavia opportuno cercare di trarre alcune considerazioni generali sull'influsso che l'ambiente di Parma e in particolare i tre citati insegnanti di composizione esercitarono sul giovane bresciano, così come abbiamo tentato di fare anche nel capitolo relativo ai primi anni di studio a Brescia.

### *Nuovi orizzonti*

Nello scritto che già abbiamo citato, uno dei primi che richiamasse l'attenzione sul giovane compositore bresciano, Alfredo Gatta teneva a sottolineare, "cosa della massima importanza", che "nessuno dei tre, per quanto musicisti di rispetto, massimamente Guido Guerrini per il suo *Quintetto* ch'è una buona e chiara pagina di musica moderna"<sup>98</sup>, nessuno dei tre riuscì a stampare nel Margola orme della propria personalità"<sup>99</sup>. E così continuava:

"Sono allievi che non sanno, che non possono sfuggire all'influenza artistica del maestro; e perciò si ingrossano le già fitte schiere dei pizzettiani, dei caselliani, o di quelli che tutto assimilano e fanno di tutte le maniere un bel pasticcio; e altri invece, e fra questi è appunto Franco Margola, cui il maestro serve solamente per apprendere 'il mestiere' o, se vi pare brutta la parola, la tecnica dell'arte, oppure, meglio ancora, la grammatica, la sintassi dei suoni. Con i maestri che il Nostro avvicinò, egli fece un vero e proprio ed esclusivo artigianato artistico"<sup>100</sup>.

È difficile confutare o sostenere con altrettanta sicurezza simili osservazioni. Lo studio con ciascuno dei tre maestri durò effettivamente un periodo troppo breve perché ne risultasse un evidente condizionamento della personalità, che, come abbiamo detto, doveva essere almeno in parte già formata. Inoltre è importante valutare anche l'ambientazione generale in cui l'apprendimento si svolse e non soltanto la personalità dei singoli insegnanti.

Tuttavia riteniamo per lo meno idealistico affermare, come fa Alfredo Gatta, che il periodo passato a Parma fosse di puro tirocinio tecnico, durante il quale il musicista abbia appreso solo un 'mestiere'. Ragioni di buon senso ne fanno dubitare, soprattutto se si pone in relazione il Margola compositore con l'ambiente musicale bresciano che gli diede la prima formazione: ambiente, come abbiamo visto, ricco di tradizioni, ma ben poco aperto alle correnti e ai movimenti più aggiornati e ben poco inserito in una vita culturale veramente moderna e di respiro nazionale, quale quella di cui senza dubbio necessitava un giovane artista ai suoi primi debutti. Qui, in anni in cui Stravinsky e Schönberg avevano ormai aperto nuovi orizzonti alla musica del Novecento, si faticava ancora a digerire Wagner e Debussy, si era ancora restii ad affrontare di petto il problema della crisi del linguaggio tonale. Margola non sarebbe riuscito ad inserirsi nel circuito di una cultura musicale nazionale moderna, se l'ambiente di Parma e in particolare i suoi insegnanti non avessero svolto un'importante funzione mediatrice nei confronti di essa. Questo non soltanto perché Brescia era divenuto un centro relativamente periferico, abbastanza congelato com'era in un inevitabile conservatorismo determinato dalla presenza di pochi, seppure eminenti, maestri che condizionavano ma anche rischiavano di sclerotizzare tutta la vita musicale cittadina - mentre Parma conosceva una ben più rigogliosa circolazione di persone e di cultura, causata anche soltanto dal semplice fatto che qui il *Conservatorio 'A. Boito'* aveva attivo un numero maggiore di corsi. Ciò che è chiaramente emerso nel tracciare i rapidi profili dei musicisti che impartirono un insegnamento a Margola, è che i tre docenti di Parma erano considerevolmente più giovani dei due (ma potremmo dire di tutto il corpo insegnante) attivi presso l'*Istituto Musicale 'Venturi'*. Era insomma anche una semplice questione anagrafica: Guerrini, Jachino e Longo appartenevano ad una generazione più giovane di Romanini e Capitanio e inevitabilmente il loro mondo, anche poetico, non poteva essere così profondamente radicato nell'Ottocento come quello dei loro più anziani colleghi bresciani. La loro partecipazione alla moderna vita musicale della nazione era attiva, vissuta da protagonisti e soprattutto non circoscritta a limitanti forme di regionalismo o, peggio, di campanilismo, che inevitabilmente si rendono percepibili non appena viene a mancare una vivace circolazione di cultura. Non si dimentichi che Capitanio, pur ottimo musicista, anche spregiudicatamente moderno

<sup>98</sup> Cfr. p. 43.

<sup>99</sup> GATTA, *Margola*, p. 38.

<sup>100</sup> *Ivi*, pp. 38-39. Già per il Natale 1931 Alfredo Gatta aveva fatto dono a Margola dello spartito de *I pastori* di Ildebrando Pizzetti, con una dedica il cui tono non richiede commenti: "A Franco Margola / musicista d'alto intelletto / compositore 'personale' / questa lirica... dell'...impersonale / Ildebrando da Parma / il personalissimo ... critico Alfredo Gatta / Natale del 1931".

per il suo punto di vista, rimase sempre un escluso dalla cultura ufficiale, quella per intenderci che ‘faceva la storia’<sup>101</sup>, e il fatto, proprio da Margola riferito<sup>102</sup>, che egli nemmeno possedesse un apparecchio radiofonico ci conferma il suo stato di isolamento culturale. Anche la quarantennale permanenza a Brescia di Romanini, pure musicista aperto alla vita musicale extra-cittadina, anzi senz’altro il meno provinciale dei musicisti attivi al ‘Venturi’, non poteva non risultare determinante in questo senso, nonostante gli sforzi compiuti per non permettere che Brescia rimanesse del tutto isolata.

Guerrini, Jachino, Longo e tutti gli altri musicisti operanti a Parma erano protagonisti di situazioni ben più aperte e meno stagnanti. Guido Guerrini proveniva, come si è detto, da studi compiuti a Bologna, era stato per un certo periodo discepolo di Ferruccio Busoni, ma soprattutto si era sempre meglio inserito nella vita culturale della nazione, tanto che di lì a poco ne sarebbe divenuto uno degli esponenti di maggiore spicco: abbiamo già ricordato la sua firma apposta al cosiddetto ‘manifesto dei Dieci’ e sintomatica è anche la sua protesta per l’esclusione dalla seconda edizione del *Festival Internazionale di Musica Contemporanea* di Venezia (3-15 settembre 1932)<sup>103</sup>. Evidentemente allora il compositore faentino, il cui carattere doveva essere ben diverso da quello schivo e distaccato di un Isidoro Capitanio o un Paolo Chimeri, si sentiva pienamente inserito nella vita musicale della nazione e se pure il periodo di insegnamento svolto a Parma precedeva di quattro o cinque anni questi avvenimenti, ciò nulla cambia ai fini del nostro discorso.

Carlo Jachino, da parte sua, nato a Sanremo, proveniva da studi svolti dapprima a Lucca, poi a Lipsia con Hugo Riemann: tornato in Italia, la sua attività di compositore si svolse toccando diverse città non solo della nazione ma anche straniere: Roma, Siena, Parigi, Torino, Milano, Filadelfia e proprio negli anni di insegnamento a Parma il suo nome figurava tra quelli degli autori di maggior spicco per la musica italiana.

Achille Longo, infine, figlio di un musicista il cui prestigio oltrepassava i confini della propria città, non solo proveniva dalla diversa realtà napoletana, ma soprattutto anagraficamente era molto vicino a Franco Margola (tra i due vi erano solo otto anni di differenza) e la sua presenza dovette essere importante per comunicare all’allievo modi e forme di estrinsecare quell’entusiasmo e quell’intraprendenza giovanile del debuttante che gli anni passati a Brescia non avevano certo favorito né indirizzato. Longo per Margola dovette essere un amico disposto, grazie alla maggiore esperienza, ad aiutarlo nei suoi primi passi di compositore, più che un accademico professore rigorosamente legato ai programmi ministeriali e ciò anche in considerazione della sua posizione di supplente e non di titolare della cattedra. Queste deduzioni trovano conferma nella citata dedica a Margola della partitura del *Concerto per pianoforte e orchestra*, secondo la quale si intuisce che Longo doveva considerare il giovane venticinquenne ben più che un semplice allievo<sup>104</sup>.

Nel complesso, se, come abbiamo detto, gli anni di studio a Brescia furono molto importanti per la formazione di un carattere, per l’assimilazione di una rigorosa preparazione musicale, per la consapevolezza di essere erede e continuatore di una ben radicata tradizione musicale<sup>105</sup>, i tre insegnanti di composizione a Parma ebbero una funzione fondamentale nell’educazione di Franco Margola, per avergli aperto gli orizzonti culturali, per averlo introdotto in una vita musicale aggiornata e moderna, per averlo salvaguardato da atteggiamenti provincialistici a cui altrimenti il giovane non sarebbe sfuggito. Parma fu il trampolino di lancio per Margola come compositore, il primo osservatorio da cui poté assistere alla vita musicale contemporanea senza troppo soffrire di quelle pesanti limitazioni che il provincialismo culturale sempre inevitabilmente impone<sup>106</sup>.

---

<sup>101</sup> A quanto ci risulta l’unico testo di storia della musica che esca dai ristretti orizzonti bresciani e che ne contempra, anche solo di sfuggita, il nome è quello di Roberto Zanetti, il quale però cita Capitanio solo in quanto membro del *Quintetto di Brescia*, partecipante alla prima *Mostra Nazionale di Musica Contemporanea* organizzata dal *Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti*, mostra fra l’altro definita “monca della testa”, per l’assenza dei compositori di maggior spicco, e “monca pure della coda, se si vuole, per l’assenza di svariate figure allora emergenti fra i giovani” (ZANETTI, *Novecento*, pp. 602-603. Il nome di Capitanio è riportato alla nota 26).

<sup>102</sup> Cfr. p. 65.

<sup>103</sup> Cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 614, nota 60.

<sup>104</sup> Cfr. nota 89.

<sup>105</sup> Margola di fatto non interruppe mai i rapporti con l’ambiente musicale bresciano, nemmeno durante il periodo di studi a Parma. Sappiamo ad esempio che egli collaborò all’esecuzione del “Primo saggio del Biennio 1931-32” organizzato dal *Civico Istituto Musicale ‘Venturi’* “la sera di giovedì 9 marzo 1933 - XI alle ore 21 nel Salone Pietro da Cemmo in corso Magenta”, dirigendo, in qualità di “ex allievo Emerito dell’Istituto” un’orchestra formata dagli “Allievi in corso di studio ed Emeriti delle diverse Scuole ad Arco”. I due brani presentati, rispettivamente di apertura e di chiusura della manifestazione, furono la *Fuga in sol minore per strumenti ad Arco ed Organo* di Girolamo Frescobaldi (trascrizione di G. Tebaldini) e la *Sinfonia dell’Opera ‘Il matrimonio segreto’ per orchestra* di Cimarosa. Ricordiamo brevemente anche gli altri brani presentati dai diversi allievi nel corso della serata, come ulteriore assaggio dell’atmosfera culturale che si respirava al ‘Venturi’ in quegli anni: E. Gillet, *Andante e Polacca Op. 3* per oboe con accompagnamento di pianoforte; F. Simandl, *Concert-Étude Op. 65* per contrabbasso con accompagnamento di pianoforte; I. Pleyel, *Variazioni sopra un tema popolare per quartetto d’archi*; G. S. Bach, *Gavotta della Suite Inglese in Sol M.* per piano; Chopin, *Polonese in Do diesis Minore* per piano; Pick Mangiagalli, *Mascarades* per piano; Demersseman, *Solo di Concerto Op. 13* per flauto con accompagnamento di pianoforte; Wieuxtemps, *Fantasia appassionata* per violino con accompagnamento di pianoforte (il programma è conservato presso l’Archivio Margola).

<sup>106</sup> Questo delicato problema emerge, in un modo o nell’altro, nella biografia di ogni artista - e più in generale di ogni persona di cultura - di ogni tempo, almeno fino all’avvento dei mezzi di comunicazione di massa, in particolare, per quanto riguarda i musicisti, fino alla diffusione di dischi, radio, televisione e altre forme di riproduzione sonora. Sarebbe interessante approfondire l’argomento, per meglio comprendere quale sia stata l’effettiva incidenza del provincialismo, o, al contrario, del suo superamento, nell’evoluzione della storia dell’arte. Certo il concetto stesso di ‘provincialismo’ è relativo, e soprattutto proporzionale alla grandezza e alle ambizioni di un artista: per autentici geni quali Wolfgang Amadeus Mozart o Ludwig van Beethoven perfino una capitale quale Vienna poteva ad un certo punto del loro cammino creativo divenire ‘provinciale’. Tuttavia la questione è più complessa, perché è anche vero che l’esclusione da vivaci punti di incrocio e di scambio culturale, almeno per quanto riguarda il momento formativo di alcuni artisti, non sempre ha rappresentato un fattore negativo per lo sviluppo dell’arte e ne è prova l’emergere ad esempio delle cosiddette ‘scuole nazionali’ tardo-romantiche, nate appunto alla periferia della cultura ufficialmente riconosciuta. Si provi solo ad immaginare quale musica avrebbe

D'altra parte altri aspetti ci inducono a considerare l'influenza su Franco Margola da parte dei tre insegnanti del corso di composizione a Parma e cioè il loro comune atteggiamento di moderazione, poco portato a scegliere soluzioni di rottura e tendente a conservare, pur nella modernità, elementi della tradizione tardo-romantica. Ancora una volta la partecipazione da parte di Guerrini all'appello espresso nel 'manifesto dei Dieci' è sintomatico di un modo di concepire la funzione e il linguaggio dell'arte musicale, ma in tutti e tre i compositori è comunque evidente un aspetto di moderazione linguistica ed espressiva che non poteva non influenzare il giovane Margola. Atteggiamenti tardo-romantici si trovano nel più giovane Longo, ma anche Jachino, che, come si è detto, fu poi uno dei primi ad introdurre la tecnica dodecafonica in Italia, mantenne sempre "un'istintiva natura musicale romanticheggiante"<sup>107</sup>, un atteggiamento prudente e mai sfacciatamente rivoluzionario, né portato allo sperimentalismo fine a se stesso, che trovò poi pieno riscontro in quello mostrato da Franco Margola in ogni periodo della sua vita.

Infine, un ultimo aspetto, non peculiare soltanto dei tre musicisti qui considerati ma certo ben presente nel loro modo di insegnare e di far musica, era il notevole magistero tecnico, la predilezione per costruzioni formali sempre controllate e mai totalmente istintive, l'atteggiamento sempre consapevole nella creazione musicale che, fra l'altro portava questi maestri ad avere un'alta considerazione dei grandi musicisti del passato. Grazie alla severa formazione ricevuta a Brescia, tutto questo doveva naturalmente trovare in Franco Margola piena corrispondenza, rendendolo così un ottimo allievo<sup>108</sup>.

Al termine degli studi, dunque, gli elementi essenziali della personalità artistica di Franco Margola erano già pienamente individuabili e riscontrabili poi effettivamente fino alle sue ultime composizioni: magistero tecnico, linguaggio moderatamente moderno, senso della forma, assenza di cerebralismo e di atteggiamenti deliberatamente provocatori, controllata espressività. Tutti aspetti riscontrabili fin dalle prime composizioni, che ci accingeremo ora a conoscere più da vicino.

### *Le prime composizioni di Franco Margola*

La prima composizione di Franco Margola<sup>109</sup> a noi giunta è una *Burlesca* per pianoforte (dC 1) datata "Marzo 1928" e risalente quindi ai primi tempi del soggiorno a Parma, quando ancora docente titolare della cattedra di composizione era Guido Guerrini.

Musicalmente già maturo, come abbiamo detto, per le passate esperienze di studio a Brescia, Margola già dimostra in questa piccola paginetta un piglio sicuro e deciso, una tendenza all'essenzialità del discorso che non lascia dubbi sulla presenza di un carattere davvero spiccato.

Il fatto stesso di cimentarsi con una *burlesca*, genere non certo nuovo ma nemmeno troppo sfruttato nel repertorio pianistico<sup>110</sup>, denota il desiderio di esprimere liberamente il proprio estro creativo, senza ricalcare schemi e forme che

composto Fryderyk Chopin se fosse nato a Parigi. Nel caso di Margola e di tutti i musicisti italiani suoi contemporanei, naturalmente, un superamento dei ristretti orizzonti locali era di vitale importanza e proprio l'aspetto che ne studi le occasioni e le possibilità andrebbe tenuto in debita considerazione: certamente, ad esempio, il fatto che Goffredo Petrassi fosse uno dei musicisti più all'avanguardia del suo tempo è dovuto non solo alle sue personali capacità e alla sua intelligenza, ma anche in buona parte al grado di apertura dei suoi orizzonti culturali al momento della sua formazione, per la quale non a caso fu ritenuta di fondamentale importanza la sua attività a Roma come commesso nel negozio di musica situato dapprima in via della Stelletta, poi trasferito in via del Corso, o l'ascolto di concerti all'*Augusteo*, al *Teatro Costanzi* o al *Teatro dell'Indipendente*, dove si eseguiva la musica più interessante dei compositori di maggior spicco, non solo italiani, ma anche stranieri (cfr. Petrassi, pp. 6-12).

<sup>107</sup> Cfr. p. 48.

<sup>108</sup> Riportiamo, a conferma del buon rendimento scolastico dell'alunno, il testo del diploma di licenza normale rilasciato dal *Regio Conservatorio di musica 'Arrigo Boito'* di Parma: "Visti gli art. 188-190-219-220-222 del Reg. generale per l'applicazione della legge 6 luglio 1912 N. 734 sugli Istituti di Belle Arti di Musica e d'arte drammatica. / Visti i verbali degli esami di Licenza di grado normale per l'anno scolastico 1929-30 / SI RILASCIAMO / all'alunno Margola Francesco di Alfredo / nato a Orzinuovi il 30 Novembre [sic] 1908 / il presente DIPLOMA DI LICENZA NORMALE e di promozione<sup>nc</sup> al Corso Sup.<sup>re</sup> / (Corso principale di Composizione) / Votazioni conseguite in ciascuna prova d'esame nella materia principale

prova a) = Fuga a quattro voci su tema dato	punti Dieci	Media
" b) = Romanza senza parole su tema dato	" Nove	} Nove e 50/100

Votazioni conseguite negli esami di licenza dalle materie complementari, tecniche e letterarie obbligatorie durante il corso normale

Pianoforte (anno scol. 1927-28) punti Dieci

Solfeggio	} dispensato dagli esami per avere presentato i titoli equipollenti
Violino	
Italiano	
Storia	
Geografia	

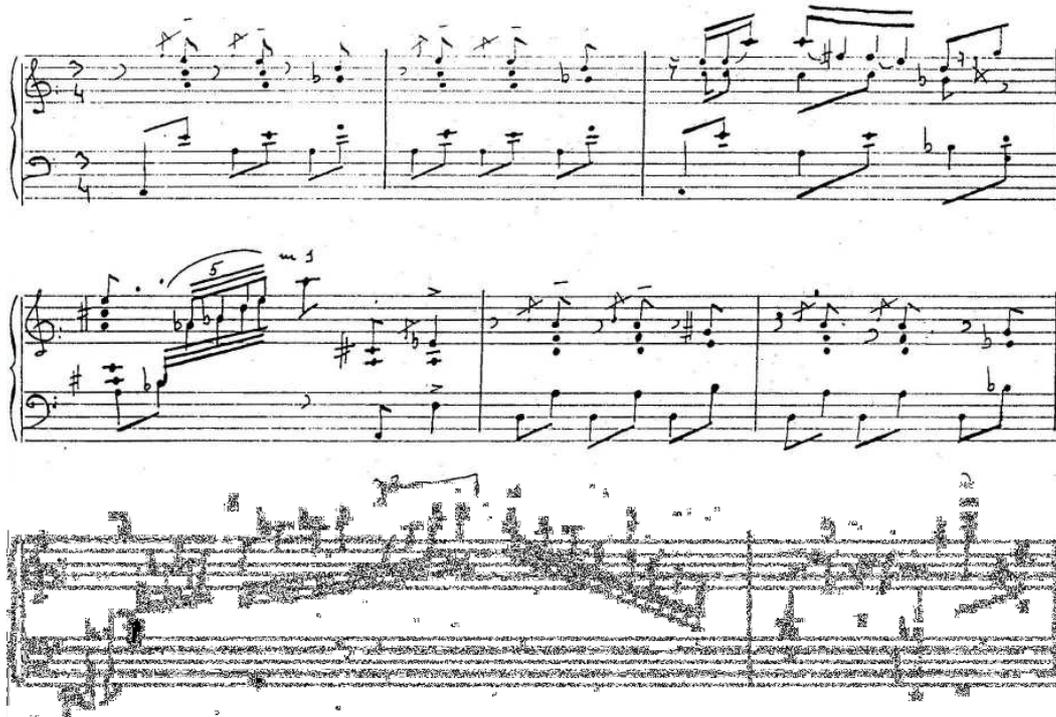
Parma, 1° luglio 1930 - VIII. Pagata tassa diplomi £. 25,10 - Boll. N° 7 in data 10-7-930 / Il Segretario [firma] Montagna / Il Direttore [firma] Luigi Ferrari Trecate".

<sup>109</sup> Per ogni dettagliata notizia sulle composizioni di Franco Margola si rimanda alle schede relative nella sezione del catalogo che costituisce la seconda parte del presente lavoro.

<sup>110</sup> Sebbene un tal genere di composizione potesse vantare origini almeno settecentesche (si pensi ai pezzi di François Couperin composti "dans le goût burlesque", come *Le gaillard-boiteux*, dal *XVIII<sup>e</sup> Ordre*, o *Les satires*, dal *XXIII<sup>e</sup> Ordre*, o si pensi alla *Burlesca* inclusa nella *Terza Partita* per cembalo solo in la minore BWV 827 di Johann Sebastian Bach), la *burlesca* non riscosse molta fortuna nel repertorio pianistico né in quello musicale in genere; tanto che, ad esempio, essa non viene neppure citata nell'elenco delle "Composizioni pianistiche" contenuto in FINIZIO, Luigi. *Quello che ogni pianista deve sapere, cit.*, pp. 167-196, piccolo dizionario che pure contiene più di un centinaio di voci. Forse la ragione di questo insuccesso sta nel fatto che l'Ottocento considerava il fatto artistico troppo seriamente per potersene, appunto, 'burlare' (pochi sono gli esempi in proposito e citiamo

ritenesse superati<sup>111</sup>.

È sintomatico il fatto che il compositore, in questo che fu il suo primo o comunque uno dei suoi primi lavori, abbia a nostro giudizio per certi versi preso a modello un'opera ai suoi occhi certamente moderna quale la citata *Burlesca* di Riccardo Pick-Mangiagalli<sup>112</sup>, della quale possedeva una copia, guarda caso datata proprio marzo 1928. Sebbene le due composizioni risultino di fatto sostanzialmente diverse, si noti come il tema della *Burlesca* di Pick-Mangiagalli, con il suo motivo basato su pungenti accordi staccati, in contrattempo rispetto al saltellante accompagnamento delle quinte vuote (tonica-dominante) alla mano sinistra, e arricchiti dalla caratteristica fioritura dell'acciaccatura sul sesto grado, trovi puntuale riscontro nel tema dell'omonimo brano di Margola (cfr. ess. 4 e 5).



Es. 4: Franco Margola, *Burlesca* per pianoforte (dC 1), batt. 1-8.

ad esempio la *Burla* tratta dagli *Albumblätter* op. 124 di Robert Schumann) e non a caso il genere iniziò a fiorire timidamente con l'inizio del nuovo secolo, quel Novecento che appunto dell'ironia fece uno dei propri temi predominanti. Citiamo la *Burlesque* op. 14 n. 4 di Ignaz Paderewski (1888), le *Három burleszk op. 8c* (1908-1911) di Béla Bartók, la *Burlesca* di Riccardo Pick-Mangiagalli (1917), le *Burlesken* op. 31 di Ernst Toch (1923), le *6 Burlesken* op. 58 per pianoforte a quattro mani di Max Reger (1901); e, per altro organico strumentale, la *Burleske* per piano e orchestra di Richard Strauss (1885), la *Burlesque* op. 2 per pianoforte e orchestra (1904) di Béla Bartók e di Alfredo Casella la *Siciliana e Burlesca* per flauto e pianoforte (1914, poi arrangiata per clarinetto, violino e violoncello nel 1917) nonché la *Burlesca* dalla *Partita* op. 42 per pianoforte e orchestra (cfr. SCHWANDT, Erich. *Voce Burlesque*, in: *New Grove*, III, pp. 472-473; *DEUMM*, Il Lessico, I, p. 421). È difficile stabilire se Franco Margola conoscesse queste composizioni: certamente conosceva la *Burlesca* di Riccardo Pick-Mangiagalli, della quale possedeva lo spartito, come si dice qui poco più avanti.

<sup>111</sup> Così ebbe a scrivere Hermann Abert: "Uno dei fatti più indicativi per riconoscere una grande personalità d'artista è offerto dal modo con cui egli fin dalle sue prime opere si pone di fronte alla tradizione, e ciò non tanto per le innovazioni che in tali opere sarebbero contenute (ché nella maggior parte dei casi o non ci sono affatto o si mantengono in limiti assai modesti), bensì per la critica che l'artista, coscientemente o no, esercita sulla tradizione stessa. Il termine 'critica' va inteso nel senso originario di 'scelta': nella moltitudine dei fenomeni che gli appaiono, fin dall'inizio ogni artista sceglie un ambito circoscritto che corrisponde più strettamente alle sue inclinazioni. 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.

Le modalità e la misura in cui questa critica si esercita variano molto da un artista all'altro. In alcuni, come per esempio Haydn, Schubert e Schumann, essa viene guidata quasi esclusivamente dalla giovanile irruenza del temperamento; è un prodotto del sentimento e della fantasia e si esprime quindi in modo particolarmente radicale. Sono i veri spiriti alla Sturm und Drang, che coscientemente ripudiano la tradizione, esordiscono come innovatori e, fatto ancora più sintomatico, intendono il nuovo che essi annunciano come un'intemperante avventura in un terreno ancora sconosciuto. Un'altra categoria di artisti, rappresentata specialmente da Bach e Beethoven, è estranea a questa specie di Sturm und Drang. Essa cerca, non di opporsi per puro impulso alla tradizione, bensì di appropriarsene con tutte le energie per poi superarla. È indicativo il fatto che sono proprio le grandi nature volitive della storia musicale a svilupparsi programmaticamente secondo tale orientamento, mettendo la propria fantasia e la propria coscienza artistica al servizio di un ideale estetico chiaramente concepito. Non si tratta per loro di esprimere il nuovo a tutti i costi; si tratta di esprimerlo con la più persuasiva chiarezza possibile, sia per quanto riguarda la forma che per il contenuto. La differenza tra le due categorie di artisti si rivela soprattutto in rapporto con le forme storicamente già acquisite; i primi vogliono infrangerle e distruggerle, i secondi modificarle e farle progredire dall'interno cosicché la frattura con la tradizione si manifesta solo molto più tardi" (ABERT, Hermann. *W. A. Mozart. Erster Teil 1756-1782*, Leipzig, Musikverlag, 1955, trad. italiana *Mozart. La giovinezza 1756-1782*, Milano, Il Saggiatore, 1984, pp. 97-98). Sotto questo punto di vista, e a giudicare da questa prima *burlesca*, si sarebbe tentati di considerare Margola nel primo gruppo di artisti: in realtà però la ricerca di forme nuove non sarà uno dei temi predominanti dell'opera del musicista bresciano.

<sup>112</sup> Edita da Ricordi, Milano 1917.

# BURLESCA

R. Pick - Mangiagalli

$\text{♩} = 108-120$   
Mosso

*p*

*mf*

*marcato*

*p*

*marcato* *mf*

*dim.*

Es. 5: Riccardo Pick-Mangiagalli, *Burlesca* per pianoforte (1917), batt. 1-18 e 94-102.

Certamente quest'ultimo è più regolarmente e classicamente costruito sulla tradizionale struttura delle '4 + 4' battute, oltre che tonalmente meglio definito, e ciò dimostra quanto il giovane compositore bresciano fosse ancora legato a stilemi ottocenteschi difficilmente superabili. Ciò è riscontrabile anche là dove la scrittura sembrerebbe voler indicare il contrario, dove cioè Margola si sforzava di apparire spregiudicatamente 'moderno': si consideri ad esempio ciò che avviene alla battuta 33, dove in ambito di evidente *Si b* compare improvvisamente un arpeggio di settima di prima specie costruita sul Fa #, seguita da un pronto rientro alla tonalità di *si b*. Ciò che l'occhio di primo acchito giudicherebbe un improvviso guizzo verso una tonalità lontana (modulazione a *Si?*) è in realtà, considerato enarmonicamente, un semplice spostamento al modo minore, compiuto attraverso un accordo di volta costruito sul primo rivolto della settima diminuita del quarto grado innalzato (il mi naturale), alterata dall'abbassamento del sesto grado della scala (il sol bemolle, scritto come Fa #): accordo che risolve poi regolarmente sulla settima di dominante della stessa tonalità (*cfr.* es. 6)<sup>113</sup>.

Es. 6: Franco Margola, *Burlesca* per pianoforte (dC 1), batt. 21-34.

Al di là delle intenzioni, dunque, il risultato è di una composizione non del tutto scontata per l'andamento estroso e pieno di brio che del resto il genere richiedeva, ma certamente per nulla rivoluzionaria dal punto di vista del linguaggio utilizzato. Vi sono anzi soluzioni armoniche e ambientazioni espressive che riferite a un compositore degli anni '20 di questo secolo non potevano che suonare come perfino ingenui: si pensi soltanto alle triadi aumentate alle battute 8, 14, 35 e 37, il cui colore rimanda inevitabilmente, anche se fugacemente, all'ormai trito mondo sonoro di Edvard Grieg; o si pensi all'episodio quasi di mazurka (ma scritto in tempo di 3/8) regolarmente cadenzato in tre frasi di 4 battute ciascuna (batt. 22-33), che sembra voler per un attimo rievocare il fantasma di Chopin; o, ancora, si ponga attenzione alla sfacciata - tanto da risultare perfino ironica - insistenza sulla scontata cadenza IV - V - I alle batt. 58-66; tutto ciò lascia trasparire

<sup>113</sup> Francamente non comprendiamo la ragione per la quale Margola abbia abbandonato in questa battuta la scrittura con i bemolli, tanto più che mi naturale, sol bemolle, si bemolle e re bemolle compaiono proprio nella battuta seguente, perfettamente integrati nella struttura tonale del pezzo. Forse ragione non vi fu, semplicemente gli venne spontaneo e gli sembrò più originale, e ciò farebbe pensare ad un modo prevalentemente istintivo di comporre del musicista.

l'emergere di una tradizione ottocentesca per Margola non ancora conclusa e superata.

D'altra parte va tenuto presente che questa breve pagina, nel suo svolgersi un po' discontinuo e qua e là perfino un po' goffo, era opera di un musicista che pianista non era e, a quel tempo, nemmeno compositore. La grafia stessa con cui il manoscritto venne redatto risulta impacciata e nella sua pesantezza di tratti quasi infantile, senz'altro espressione di una mano per nulla abituata a tracciare note sui pentagrammi<sup>114</sup>. Ma anche musicalmente la scrittura del brano risente di una disposizione pianistica piuttosto semplice, nella quale i passaggi di maggior effetto sono realizzati attraverso incroci delle mani di facile esecuzione, fra l'altro ingenuamente segnalati: evidentemente Margola non possedeva allora una solida tecnica pianistica - né probabilmente la ebbe mai -, ad esempio per quanto riguardava il passaggio del pollice, e si ingegnava quindi nelle sue composizioni a trovare soluzioni che non mettessero troppo in evidenza queste sue lacune. Ciò naturalmente gioca a favore della considerazione che bisogna avere della sua inventiva musicale, sempre fresca e briosa, anche se solidamente radicata in strutture formali tradizionali. Duplice aspetto, questo, che costituirà una costante della musica di Margola e che qui è già pienamente presente; infine, lo anticipiamo fin da ora, duplice aspetto che costituirà a nostro parere la ragione prima della fortuna di Margola in campo didattico. In fondo questa piccola *Burlesca* (74 battute in tutto), con il suo pianismo facilmente accessibile, con le soluzioni di un'armonia pienamente tonale ma al tempo stesso allegramente disinvolta, con quell'andamento discontinuo e scanzonato che richiede scioltezza di esecuzione e prontezza di risposta ai mutamenti di umore, si presterebbe molto bene, a nostro parere, ad essere utilizzata in sede di insegnamento, come primo approccio per i giovani pianisti a una musica del Novecento troppo spesso ritenuta ostica e cerebrale.

Es. 7: Franco Margola, *Burlesca* per pianoforte (dC 1), batt. 61-74.

Frutto di pretese ben più elevate sembra voler essere la successiva composizione pianistica di Margola, la *Danza a Notturmo* (dC 3) che porta la data del 10 novembre di quello stesso anno 1928. I progressi dovuti allo studio con Guerrini

<sup>114</sup> Cfr. es. 7. È curioso notare come queste caratteristiche grafiche, quasi assenti in principio della composizione, compaiano a partire dalla batt. 21, dove è proprio abbastanza evidente un improvviso mutamento di grafia (e dove anche musicalmente il discorso compie una notevole svolta) e aumentino via via sempre più con il procedere del pezzo, fino a divenire marcatissime nelle battute conclusive, tracciate veramente con il tratto grosso e pesante tipico dei principianti. Evidentemente la *Burlesca* venne composta almeno in due momenti diversi, ma ciò che risulta quanto meno strano è che l'esame della grafia porterebbe a dedurre che la seconda parte del pezzo fosse precedente alla prima, il che per altre ragioni sarebbe molto difficile da ipotizzare. Questo aspetto riguardante la grafia dei manoscritti è di importanza non indifferente per la loro datazione.

risultano evidenti, ma soprattutto traspare il naturale autocompiacimento di un giovane che si sente davvero compositore realizzato: questo, assieme a pochi altri, è uno dei suoi manoscritti più curati, uno dei pochi autografi compilati con l'attenzione, la precisione e l'ordine di chi veramente si sente orgoglioso dell'opera ideata. Accuratamente rilegato con un'elegante copertina di color viola, *Danza a Notturmo* colpisce innanzitutto per la grafia precisa e ordinata (ormai quella inconfondibile del musicista), ricca di indicazioni sottolineate perfino con inchiostro rosso. Ma oltre all'aspetto esteriore, la composizione esprime maggiori ambizioni anche e soprattutto dal punto di vista musicale. Se la *Burlesca* esprimeva tutto sommato un mondo tardo-romantico, quello dei piccoli pezzi caratteristici e delle pagine d'album, se insomma partecipava a quel microcosmo fantastico che aveva trovato il suo miglior paladino in Edvard Grieg, *Danza a Notturmo* rappresenta la scoperta dell'impressionismo francese, del linguaggio musicale inteso come gioco di luci ed ombre, di chiazze di colore e di atmosfere sonore, di allusioni sottili e velate. In questa composizione Margola sperimenta e fa propria la rappresentazione di quel mondo misterioso, percepito attraverso l'istinto più che attraverso la ragione, che era stata all'origine dell'arte di Claude Debussy. Egli scopre quello che potremmo chiamare il 'contrappunto timbrico', quel gioco cioè di differenti piani sonori il cui valore è essenzialmente di differenziazione timbrica, che lungi dall'essere accessoria, costituisce uno degli elementi portanti della composizione: un contrappunto, in altre parole, costruito attraverso l'intreccio non tanto di 'linee', ma soprattutto di 'timbri'. È un linguaggio musicale che punta in un certo senso al dissolvimento, più che alla costruzione, e lascia l'impressione di trasmettere suggerimenti inconclusi, più che definite affermazioni, quasi volesse lasciare spazio a inesprese e segrete associazioni. Movimento lento ed evanescente, grande abbondanza di quinte vuote, senso di allucinata fissità attraverso l'ostinato ripetersi della linea del basso nel tema della danza, dissolvimento del ritmo attraverso l'andamento lento, uso diffusissimo delle sincopi, frequente sovrapposizioni di terzine e duine, apparenti sospensioni del fluire musicale, tutto questo fa della *Danza a notturmo* non una danza reale, ma una sorta di 'sogno', di evocazione misteriosa di una danza lontana che ha perduto la propria forza dinamica e che presto ricade tra le nebbie evanescenti di un indolente torpore. Si osservi, solo per considerare un particolare come esempio eloquente, l'accordo finale della composizione, una semplice triade di *Fa* 'sporcata' dalla presenza della nona, un *Sol* che all'orecchio risulta di fatto in quella situazione come una nota estranea all'accordo e che crea una sorta di *cluster* armonico irrisolto e irrisolvibile (cfr. es. 8).



Es. 8: Franco Margola, *Danza a Notturmo* (dC 3), batt. 38-43.

Certamente non si può non pensare al Debussy dei *Preludi* o di altre pagine, quali ad esempio *Soirée dans Grenades* tratta da *Estampes*: ma qui Margola non evoca immagini extra-musicali e si limita soltanto a sperimentare un nuovo

linguaggio, basato non più sulle tensioni create dai rapporti tonali, ma, come s'è detto, sul colore e sulle atmosfere sonore: ciò lo libera da quelle dipendenze espressive nei confronti dell'Ottocento che abbiamo riscontrato nella *Burlesca* e gli permette una maggiore libertà di scrittura.

In questo senso più propriamente impressionista, cioè nata da suggestioni extra-musicali ed evocatrice delle 'impressioni' da esse suscitate, è la composizione intitolata *Il cieco di Korolenko* (dC 7) anch'essa per pianoforte, scritta nell'aprile del 1929 e quindi più tarda di qualche mese rispetto alla precedente. Essa porta come esplicito sottotitolo la dicitura *Impressioni dalla lettura del 'Musicante cieco' di Wladimiro Korolenko* e rappresenta quindi una vera e propria trasposizione musicale di immagini evocate da esperienze diverse, in questo caso letterarie.

Questo "lavoretto dimenticato"<sup>115</sup> non rappresenta però affatto il cieco che "viene da lontano, s'avvicina, passa sulla strada bianca e perigliosa e si perde nella lontananza sempre faticosamente camminando con passo grave e stanco"<sup>116</sup>, come ha affermato il critico Alfredo Gatta, al quale il pezzo venne poi dedicato<sup>117</sup>. Se egli avesse letto il racconto, non avrebbe certo parlato di "passo grave e stanco", dal momento che il protagonista cieco è un vispo ragazzino che "vedendolo nella casa non si sarebbe detto che era un infermo; egli andava e veniva dappertutto, pieno di sicurezza e si occupava dei suoi giocattoli come qualsiasi altro fanciullo"<sup>118</sup>; un ragazzino che diviene poi "un giovane bellissimo, con dei grandi occhi in un viso pallido"<sup>119</sup>, ed infine "un uomo forte"<sup>120</sup>, un musicista di successo capace di attirare su di sé le attenzioni di un pubblico delirante. A parte questo, va subito chiarito che *Il cieco di Korolenko* non è un brano così banalmente descrittivo, come vorrebbe farci credere Alfredo Gatta: l'associazione con il racconto russo è di carattere più sottilmente psicologico e riguarda più delle situazioni interiori che non la rappresentazione "di gusto un po' primitivo"<sup>121</sup> di un romantico quadretto di genere. *Slepoj muzykant (Il musicista cieco)* di Vladimir Korolenko<sup>122</sup> è del resto un delicato racconto tutto incentrato su situazioni psicologiche, non una narrazione di avvenimenti esteriori. Tema principale è infatti la storia dello sviluppo dell'anima di un nato cieco, il suo graduale adattamento alla vita, le indefinibili sensazioni da lui provate a contatto con una realtà che faticosamente gli si schiude attraverso i rimanenti sensi, l'udito, il tatto, l'olfatto<sup>123</sup>. Particolare intensità raggiungono le pagine in cui è descritta la rivelazione della musica, prima passiva da bambino, poi in senso creativo da ragazzo, poiché è proprio attraverso l'esperienza musicale che lo zio Massimo, vecchio ucraino, riesce a formare l'anima del nipote, a fare di un ragazzino minorato un uomo completo. Korolenko stesso definì il racconto "lo

<sup>115</sup> GATTA, Margola, p. 39.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> Non sappiamo da dove Alfredo Gatta abbia tratto questa immagine che nulla ha a che vedere con il racconto di Korolenko. Probabilmente dalla sua stessa fantasia, prendendo spunto dal semplice titolo dell'opera. Sennonché un curioso dubbio ci ha colto nel constatare la data riportata da Margola sulla copertina del libro da lui posseduto: "Giugno 1930 - VIII": se la composizione pianistica risale all'aprile 1929 e il racconto venne acquistato più di un anno dopo, come aveva fatto ad ispirarsi ad esso? L'aveva letto prendendolo in prestito da qualcuno? O ne aveva semplicemente sentito parlare, per cui fu egli stesso a fornire a Gatta, al momento della dedica, indicazioni non perfettamente rispondenti all'effettivo argomento del racconto? O, ancora, le date riportate sul libro e sul manoscritto dello spartito sono errate? O, infine, Margola scrisse prima il pezzo, per dargli poi, più di un anno dopo, il titolo definitivo? Ci sembra altamente improbabile che Margola abbia potuto riferirsi così precisamente ad un racconto senza prima averlo letto. Personalmente siamo propensi a pensare che il musicista avesse avuto il libro in prestito da qualcuno, ne abbia scritto in seguito il pezzo musicale e l'abbia dedicato ad Alfredo Gatta senza dargli particolari spiegazioni in merito. Avutane l'occasione, comprò poi una copia del racconto, mentre il critico, che non l'aveva letto, se ne fece un'immagine basata forse esclusivamente sulla musica che aveva ascoltato.

<sup>118</sup> KOROLENKO, Vladimir Galaktionovič. *Slepoj muzykant*, trad. italiana *Il musicante cieco*, Milano, Sonzogno, s.d., (Biblioteca Universale n. 269), cap. III, p. 31. La traduzione di *muzykant* in realtà dovrebbe suonare meglio come 'musicista' e tale infatti è il termine usato da Ettore Lo Gatto (cfr. nota 122): 'musicante' ha un'accezione sempre vagamente dispregiativa e ciò forse trasse in inganno Alfredo Gatta, che si immaginò un povero mendicante dedito all'accattonaggio. Qui il protagonista è invece un 'musicista' di tutto rispetto, come diremo poco oltre.

<sup>119</sup> *Ivi*, cap. VII, p. 84.

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>121</sup> GATTA, Margola, p. 39.

<sup>122</sup> Vladimir Galaktionovič Korolenko (Žitomir [Volinia], 1853 - Poltava, 1921), scrittore russo, fu un importante esponente del movimento populista e come tale profondamente impegnato nella battaglia progressista. Iscritto alla *Accademia Petrovskaja* di Pietroburgo, ne venne espulso nel 1874 perché compromesso in una dimostrazione politica e quindi mandato al confino dapprima a Kronštadt, poi, nuovamente arrestato nel 1879, a Glazov, quindi a Berezovskie Počinki ("all'estremo limite del mondo") e a Perm. Due anni dopo, in quanto membro di un'associazione politica segreta e per aver rifiutato di giurare fedeltà al nuovo zar Alessandro III, fu deportato nella Siberia nord-orientale, dove rimase a lavorare come semplice manovale. Rilasciato nel 1885, si stabilì a Niznij-Novgorod, dove scrisse la maggior parte dei suoi racconti: *Il sogno di Makar*, *Il musicista cieco*, *In cattiva compagnia*, *La foresta mormora*, ecc. Col passare degli anni il suo impegno sociale non diminuì, anzi si fece sempre più convinto. Nel 1891, in occasione della grande carestia nella Russia meridionale, scrisse *Nell'anno della fame*, mentre del 1917 è *La caduta del potere zarista*. Morì mentre lavorava alla sua opera principale *Storia di un mio contemporaneo*, memorie autobiografiche che aveva già iniziato a scrivere nel 1909. Il racconto *Slepoj muzykant (Il musicista cieco)* venne pubblicato nel 1886 (la prima traduzione italiana comparve nel 1897) ed è caratteristico dell'autore per la finezza del modo di raccontare. Cfr. COMTET, M. *Vladimir Galaktionovič Korolenko. L'homme et l'oeuvre*, Parigi, 1975; MAVER LO GATTO, Anna. *Voce Korolenko, Vladimir Galaktionovič*, in: *Dizionario della Letteratura mondiale del 900*, a cura di Francesco Licinio Galati, Roma, Paoline, 1980, pp. 1670-1672; LO GATTO, Ettore. *Profilo della letteratura russa dalle origini a Solženicyn*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 246-247; ID. *Storia della letteratura russa*, Firenze, Sansoni, 1979, pp. 498-501; ID. *Voce Korolenko, Vladimir Galaktionovič*, in: *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 1202-1203.

<sup>123</sup> "La testa del fanciullo si popolava ogni giorno di nuove concezioni e il suo essere, per mezzo dell'udito, che diventava sempre più sottile, si penetrava a poco a poco della natura ambiente. Attorno a lui erano sempre le tenebre implacabili e pesavano sul suo cervello come una nube opaca. Egli avrebbe potuto, per la sua età, abituarsi a questa lugubre condizione, abbandonarsi ad una molle rassegnazione; invece lavorava a squarciare la nube, era tutto pieno di aspirazioni ferventi verso l'ignoto che il suo istinto gli faceva presentire al di là di quel pesante velo. Questi sforzi si traducevano chiaramente nelle espressioni della sua fisionomia che era, per così dire, tutta di tensione intellettuale..." (KOROLENKO, Vladimir Galaktionovič, *Op. cit.*, cap. II, p. 17).

slancio di un'anima verso la luce"<sup>124</sup> ed è proprio la musica a liberare quell'anima dall'assoluta oscurità, non solo fisica ma anche e soprattutto spirituale, che lo opprime.

La composizione pianistica di Franco Margola non mira dunque a descrivere alcun "passo grave e stanco", ma semmai la graduale e faticosa liberazione dal mondo delle tenebre, per raggiungere zone più luminose dell'esistenza: tutta la composizione è dunque incentrata sul conflitto tra luci ed ombre, ovvero tra piani contrastanti che musicalmente sono espressi in senso timbrico, per mezzo di quel contrappunto di atmosfere sonore che era tipico, lo si è già ricordato, del linguaggio impressionista<sup>125</sup>.

Il racconto stesso suggeriva il richiamo alle forti impressioni suscitate dal contrasto tra piani sonori differenti, come dimostra il passo seguente:

"...Le sue dita caddero sui tasti e un suono grave e tremolante ne uscì. Il fanciullo, immobile, lo ascoltò a lungo con una visibile emozione e il suo udito seguiva ancora nell'aria le ultime vibrazioni, quando già la madre non le distingueva più. Toccò ancora lo stesso tasto, ma più forte, poi strisciando la mano su tutta la tastiera, appoggiò su una nota acuta. Egli lasciava ad ogni suono il tempo di espandersi, di tremare e di morire nell'aria, e la sua fisionomia svelava la tensione del suo spirito e insieme un senso di completa soddisfazione. [...] Se la sua mano cadeva sopra una nota chiara e gaja, egli alzava il volto animatosi all'improvviso, come se con uno sguardo interno avesse accompagnata l'ascensione delle onde sonore verso gli strati superiori dell'atmosfera. Se svegliava il confuso borbottio di una nota grave e cupa, aveva l'aria di cercare in qual punto del pavimento era affondata quella nota spargendo i suoi ultimi palpiti ai quattro angoli della camera"<sup>126</sup>.

Questa sensibilità per i suoni diversi si affina via via nel giovane cieco fino a che, nel capitolo VI, il vecchio zio è in grado di descrivergli, attraverso le sensazioni prodotte dai timbri musicali, tutti i colori e le loro sfumature, dal bianco al rosso, al verde, all'azzurro, al nero.

È evidente come tutto questo potesse trovare piena corrispondenza in una concezione impressionistica della musica, alla quale perfettamente soggiace il pezzo di Margola. Disposta per alcune battute anche su tre righe, la composizione risente visibilmente dello stile debussiano, in particolare di quella scrittura accordale tipica ad esempio de *La Cathédrale engloutie*, dove il contrappunto di linee cede il posto a quello di fasce sonore timbricamente caratterizzate e chiaramente differenziate anche là dove melodicamente si sovrappongono; senza dire, a completamento del paragone tra i due brani, dei ripetuti rintocchi che in Margola evocano come in Debussy lontane atmosfere udite attraverso un orecchio più interiore che realmente fisico (cfr. es. 9).

Composto nel gennaio 1930 su ispirazione, sembra, di un quadro visto in un'esposizione a Parma, il brano fruttò poi all'autore, nel maggio 1934, un premio al *Concorso della Camerata musicale* di Napoli. Del quadro in questione non sappiamo purtroppo nulla, se non che doveva rappresentare, appunto, la riunione di un gruppo di streghe in un campielo, con la conseguente danza e baccanale: ma ciò non costituisce un particolare ostacolo alla valutazione del pezzo che, come ogni composizione a programma qualitativamente riuscita, risulta in definitiva musicalmente autonoma. Per dirla con le parole di Alfredo Gatta, che non vedeva di buon grado composizioni di questo genere, "il Margola non fa, d'accordo, [...] musica pura; ma il 'pretesto' è buono per provarci la bontà della sua tavolozza orchestrale"<sup>127</sup>. Oltre a notare "com'egli aduni il quintetto degli archi e come impieghi gli ottoni e i legni e come si valga con essi degli strumenti a percussione per ottenere combinazioni, impasti timbrici, vaporosità armoniche"<sup>128</sup>, è importante sottolineare anche "la saldezza ed il senso costruttivo, i quali sono palesi in tutta la musica del Nostro"<sup>129</sup>. È proprio il gioco delle ambientazioni espressive a creare in questa composizione il senso della forma, così che ci sembra azzeccato il commento che un critico ebbe a scrivere in proposito: "Margola afferma in questa 'macchia' sinfonica di bella architettura, a tavolozza sagacemente mutevole, un temperamento musicale che ha spiccato il senso dell'atmosfera, sagace la scelta del colore nel rappresentarci gli esorcismi delle maliarde, provvida la trasformazione della scena dal pittoresco al drammatico"<sup>130</sup>.

Altrettanto legata all'idea di ricreare suggestive atmosfere sonore è la prima composizione orchestrale di Margola, quel poemetto sinfonico intitolato *Il campielo delle streghe* la cui partitura, considerata perduta<sup>131</sup>, è stata ritrovata dallo scrivente tra le carte del Maestro.

---

<sup>124</sup> Il racconto implicava in questo senso anche un significato simbolico, fondato sulla filosofia sociale di Korolenko: la necessità cioè per la Russia di una 'luce', raggiunta attraverso la pietà che libera il pensiero.

<sup>125</sup> L'aspetto impressionistico del pezzo si manifesta anche in uno scioglimento della quadratura ritmica dell'andamento musicale, che permette al tempo ordinario di 4/4, segnato in testa alla composizione, di dilatarsi al 6/4 (batt. 11 e 15) e al più irregolare 5/4 (batt. 12-14, 29 e 33), e di contrarsi al 2/4 (batt. 25, 27 e 35) senza che tali mutamenti vengano neppure indicati (complice l'andamento estremamente lento del brano che li rende effettivamente poco percepibili).

<sup>126</sup> *Ivi*, pp. 28-29.

<sup>127</sup> GATTA, *Margola*, p. 39.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>129</sup> *Ibid.*

<sup>130</sup> La critica, a firma di un certo "S.P.", è tratta da un articolo ritagliato da un quotidiano purtroppo non identificato, datato 30 maggio 1934.

<sup>131</sup> Cfr. UGOLINI, Giovanni. 'Franco Margola' in: *Il Bruttanome*, II/3, Brescia, autunno 1963, p. 467. Fu probabilmente lo stesso Margola a considerare l'opera perduta.

The image shows two systems of handwritten musical notation for piano. The first system consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many notes, some slurs, and accents. The middle staff has a treble clef and contains a similar complex melodic line. The bottom staff has a bass clef and contains a simpler line with some notes and rests. The second system consists of four staves. The top staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many notes, some slurs, and accents. The second staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many notes, some slurs, and accents. The third staff has a bass clef and contains a complex melodic line with many notes, some slurs, and accents. The bottom staff has a bass clef and contains a complex melodic line with many notes, some slurs, and accents. There are dynamic markings like 'mf' and 'p', and performance instructions like 'dim e rit' and 'm.p. cresc. a poco a poco'.

Es. 9: Franco Margola, *Il cieco di Korolenko* (dC 7), batt. 8-25.

Il breve poema sinfonico si apre con un misterioso<sup>132</sup> ed inquietante motivo eseguito da fagotti, violoncelli e contrabbassi, che muovendosi su una sinuosa linea in tempo di 9/8 ostinatamente ripetuta dapprima entro un ambito di una quinta aumentata poi disposta su intervalli impercettibilmente più ampi, giungono in breve a toccare il totale cromatico (cfr. es. 10).



Es. 10: Franco Margola, *Il Campiello delle streghe* (dC 9), batt. 1-5.

Animandosi sempre più, e creando nell'arco di una dozzina di battute un bellissimo effetto di tensione espressiva culminante in un violento *sforzato*, il motivo lascia poi spazio ad una demoniaca danza (*Mosso*), dove il martellante accompagnamento di timpani, violoncelli e contrabbassi fa da sottofondo agli improvvisi guizzi degli altri strumenti che con ossessione ripetono brevi frammenti melodicamente quasi primitivi e ritmicamente molto marcati: è dapprima il sinistro impasto di fagotti e viole, a cui rispondono flauti ed oboi, a farsi sentire, ma ben presto tutti gli strumenti entrano in una vorticoso e travolgente girandola, contrappuntisticamente sempre più ricca ed espressivamente sempre più allucinata; giunta ad una tensione quasi spasmodica, la danza si dissolve in un violentissimo trillo di tutta l'orchestra in fortissimo, nettamente troncato da un improvviso silenzio (pausa, con corona, della durata di un'intera battuta) che sembra rappresentare la brusca rottura di un incantesimo. E proprio come se tutta la magia dovesse essere ricominciata da capo, la musica ritorna su atmosfere misteriose, tra i fumi ipnotizzanti delle pozioni e le formule evocatrici delle streghe. Questa volta però le maliarde si servono di mezzi più efficaci, e l'incantesimo si realizza non più su uno scorrevole e forse incontrollabile *Andante* in 9/8, ma su un più misurato *Lento* in 3/4, dominato da un motivo più semplice, richiamato con più attenta consapevolezza anche se più faticosamente evocato: presentato in pianissimo ancora dal sinistro impasto di viole e fagotti, esso sembra morire più volte prima di muoversi con energia propria (i lunghi respiri con corona alle battute 45, 47 e 51) ma non per questo è meno inquietante, strutturato com'è su un eloquente intervallo di quinta diminuita, il tradizionale *diabolus in musica*. Presto tutta l'orchestra si appropria di questo motivo<sup>133</sup>, implicandolo in un gioco contrappuntistico e soprattutto, ancora una volta, in un crescendo espressivo che sfocia direttamente in un vorticoso *Allegro* travolgente e pieno di slancio ma non così incontrollato come la danza precedente: questa volta la tensione quasi spasmodica creata dal turbinoso movimento sfocia ancora in un fortissimo, ma non più su un ingovernabile trillo, bensì su un ritorno del tema iniziale, pienamente annunciato e ormai privo di quella tensione misteriosa che l'aveva caratterizzato. Da questo punto alla fine è solo un graduale dissolvimento della stregata atmosfera: il *Poco sostenuto* in fortissimo diminuisce e diviene un *Quasi lento* in pianissimo, dove un tentato ritorno ai motivi del *Mosso*, ormai solo lontana ed inefficace reminiscenza, non impedisce al quadro musicale di svanire inesorabilmente, chiudendosi definitivamente su un lunghissimo bicordo di quinta vuota, notoriamente efficace per creare ottimi effetti di inconsistenza sonora.

Pagina espressamente programmatica, *Il campiello delle streghe* risulta tuttavia equilibrata anche dal punto di vista strettamente musicale, sia per l'efficace dinamismo espressivo, sia per la concisione con cui si presenta: in meno di 150 battute essa riesce a svolgere cinque sezioni principali di carattere abbastanza contrastante (*Andante misterioso*, *Mosso*, *Lento*, *Allegro*, *Poco sostenuto*), senza per questo scadere in un disorganico insieme di episodi frettolosamente collegati. C'è in altre parole, qui come nelle future migliori opere di Franco Margola, un classico senso della forma che da una parte controbilancia una certa mancanza di quell'ampiezza di respiro che il genere richiederebbe (si pensi ad esempio a *Una notte sul monte Calvo* di Modest Musorgsky), dall'altra garantisce un equilibrio in verità non molto comune tra le coeve composizioni dello stesso genere di altri autori. A parte l'evidente architettura simmetrica grossolanamente rappresentabile come 'Lento-Allegro-Lento-Allegro-Lento', se proviamo a considerare il motivo A dell'*Andante misterioso* come sorta di 'primo tema', il motivo B del *Mosso* come ipotetico 'secondo tema', il *Lento* con il suo tema derivato dal motivo A assieme al seguente *Allegro* come sezione di sviluppo, il *Poco sostenuto* come una specie di ripresa del 'primo tema' e il

<sup>132</sup> *Andante misterioso* indica espressamente la partitura.

<sup>133</sup> In realtà esso altro non è che una leggera variante delle prime note dell'*Andante misterioso*, ma solo verso la fine della composizione ciò appare evidente. Per il caratteristico intervallo di tritono, anche i sinistri bagliori di clarinetti e flauti alle battute 57 e 58 (poi ripresi da flauti e oboi alle battute 65-67) sono accomunati a questo motivo.

*Quasi lento* come ripresa del ‘secondo tema’, risulterà più evidente la derivazione, seppur lontana, della musica di Margola dal linguaggio classico, in questo caso dalla collaudata struttura della forma-Sonata<sup>134</sup>: derivazione che non mancheremo di notare anche in composizioni più tarde, e che rappresenta, a nostro parere, uno degli elementi caratteristici del modo di comporre del musicista bresciano.

Dopo *Il campiello delle streghe* Margola compose in questo periodo scolastico un altro poema sinfonico, che tuttavia, assieme a quel primo riuscito esperimento, può già essere annoverato “fra i lavori della maturità artistica”<sup>135</sup>. *Espressioni eroiche* (dC 16), ispirato ad un’immagine classica (“quali sentimenti di fierezza, di ieratica solennità può suscitare la contemplazione d’una tomba greca d’eroe”<sup>136</sup>) non nacque in realtà con questo titolo e anzi Margola pare abbia faticato a trovare una soddisfacente intestazione definitiva: originariamente intitolato, invero piuttosto enigmaticamente, *Sinfonia di pace ovvero Regime secco*, il brano venne poi chiamato *Poema di Vittoria*, quindi *Visioni* ed infine *Espressioni eroiche*, titolo che però evidentemente non soddisfece totalmente l’autore, dal momento che il programma della prima esecuzione del poema, avvenuta a Parma nel maggio 1933, riportava il titolo *Presso una tomba greca*, mentre le note biografiche su Franco Margola riportate nel programma illustrativo della *Quarta Mostra Belle Arti - Prima Mostra Musicisti* svoltasi a Cagliari nello stesso anno citava tra le composizioni il poema sinfonico *Visioni eroiche*<sup>137</sup>. In realtà quello riguardante il titolo non rappresentava un aspetto importante di questa composizione, almeno per la comprensione musicale di essa, dal momento che, come spiegavano le anonime note di sala del concerto tenuto a Cagliari presso il *Teatro Civico* il 5 giugno 1941<sup>138</sup>, “non vi sono intendimenti programmatici, sebbene, attraverso lo svolgimento, vi si palesino quelle che possono essere le fasi progressive di un’azione epica che, partendo dai primi sinistri suoni di guerra, passando poi al fragore delle armi nella battaglia ed al canto doloroso dei superstiti, si conclude con la finale vittoria”. Riferimenti generici di questo tipo sono evidentemente soggettivi e tutt’al più si può concordare sul carattere complessivamente epico della composizione, senza voler addentrarsi in descrizioni più dettagliate. Il poema sinfonico si apre con un ‘a solo’ dell’oboe che presenta un sinuoso tema di otto battute, poi svolto dal clarinetto ed infine, con l’ingresso del ‘tutti’ orchestrale, dai violini primi; tema che è stato identificato con “i primi sinistri suoni di guerra” forse per il fatto che tocca ben dieci suoni della scala cromatica e si caratterizza per l’insistente presenza di intervalli di quarta e di quinta (cfr. es. 11).



Es. 11: Franco Margola, *Espressioni eroiche* per orchestra (dC 16). Batt. 1-9.

Pur senza introdurre nuove indicazioni di movimento, l’atmosfera diviene sempre più concitata, fino a sfociare in quella “finale vittoria” (*Sostenuto*) che in realtà è la rielaborazione del finale di un *Poemetto* per pianoforte a quattro mani composto nel 1932 e intitolato appunto *Presso le rovine di un piccolo tempio greco* (dC 15)<sup>139</sup>. Il nuovo tema, non più cromaticamente tormentato, ma anzi di sapore arcaico nella sua elementare struttura modale, risuona come una conquista inalienabile e conclude positivamente, appunto ‘eroicamente’, il brano sinfonico. In questo senso ci sembra però stilisticamente più coerente la precedente composizione per pianoforte a quattro mani, tutta incentrata sullo stesso tema e nel complesso più omogenea: in essa, pur risentendo ancora di una certa influenza impressionista, cominciano ad apparire alcuni elementi di quello stile pizzettiano che diverrà sempre più evidente con le successive composizioni di Margola. Lavoro di proporzioni abbastanza ampie (quasi duecento battute), *Presso le rovine di un piccolo tempio greco* esprime già quell’avvicinamento ad un mondo classico che affascinerà Margola per tutta la vita, e sebbene non figuri tra le sue opere più personali né più conosciute<sup>140</sup>, può sotto questo aspetto essere considerata come una sorta di manifesto idealmente programmatico degli intendimenti artistici del musicista.

La composizione era certamente frutto di effettivi interessi umanistici che il compositore dimostrò di possedere nell’arco di tutta la sua vita e che manifestò attraverso altre sue opere (si pensi alla *Preghiera d’un clefta* [dC 21], ai *Tre epigrammi greci* [dC 126], o al *Concerto per la candida pace* [dC 128]): la biblioteca posseduta dal Maestro testimonia visibilmente questi interessi. Fu forse Isidoro Capitanio ad infondergli questa passione per le materie umanistiche e a stimolarlo nella lettura dei classici. Ma non bisogna dimenticare che tutta la cultura italiana di quegli anni contribuiva non

<sup>134</sup> Con ciò, sia chiaro, non si vuole intendere che *Il campiello delle streghe* sia in classica forma di Sonata: di questa mancano gli aspetti essenziali, in particolare il carattere dialetticamente contrapposto dei due temi e la funzione strutturale dell’armonia.

<sup>135</sup> GATTA, *Margola*, p. 39.

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> *Quarta Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti della Sardegna - Prima Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Musicisti della Sardegna*, Galleria Comunale d’Arte, Programma illustrativo, Cagliari, Stab. Tipografico Società Editoriale Italiana, 1933, p. 178. La Mostra si svolse nel dicembre di quell’anno (in quell’occasione Margola partecipò con il suo *Quintetto*, di cui si dirà più avanti).

<sup>138</sup> Direttore fu in quell’occasione Roberto Lupi.

<sup>139</sup> Le ultime 39 battute di *Espressioni Eroiche* sono addirittura la pura trascrizione orchestrale delle ultime 39 battute del pezzo per pianoforte a quattro mani.

<sup>140</sup> L’opera, rimasta inedita, non risulta essere mai stata pubblicamente eseguita.

poco a suscitare questi ideali di classicità, tanto che essi vennero poi alimentati e sfruttati a scopo politico e demagogico dallo stesso fascismo.

Non è questa naturalmente la sede per affrontare un così ampio argomento, che conobbe aspetti molteplici e complessi: si potrebbe ad esempio affermare che il ritorno ai miti della ‘grecoità’ e della ‘romanità’, non conoscendo nella cultura musicale precisi modelli originali a cui fare riferimento, trovò riscontro in un più generico ‘neo-classicismo’ che naturalmente ebbe anche altre ragioni d’essere, non da ultimo di ordine strettamente musicale. Comunque sia, questi semplici accenni sono sufficienti per meglio inserire la figura del compositore bresciano nel contesto culturale del suo tempo e valutarne le scelte artistiche in base non solo a personali inclinazioni, ma anche a sollecitazioni e condizionamenti esterni. Qualunque fosse infatti il grado di aggiornamento culturale raggiunto dal giovane Margola al termine degli studi compiuti a Brescia, certo durante il periodo trascorso a Parma egli ebbe modo di mettersi al passo con i tempi e conoscere più a fondo le moderne tendenze della cultura musicale italiana, tra le quali anche quella appunto predominante del ‘neo-classicismo’, alla quale il giovane musicista aderì prontamente.

Pur non spingendoci ad abbracciare un’ampia panoramica della situazione musicale italiana del momento - la vastità del tema porterebbe il discorso ben oltre i limiti che qui si intendono rispettare -, è necessario allontanare momentaneamente lo sguardo dalla singola figura di Franco Margola per offrire riguardo all’argomento nella maniera più sintetica possibile almeno qualche breve spunto.

### *Il neoclassicismo*

Il fenomeno del cosiddetto ‘neo-classicismo’ non fu esclusivamente italiano: basti considerare che uno dei principali apostoli di questa tendenza non solo musicale, ma culturale in senso più ampio, qualunque sia la definizione che di essa si vuole dare, fu quel campione di internazionalismo che rispondeva al nome di Igor Stravinsky<sup>141</sup>. Ciò premesso e senza dunque voler abbracciare orizzonti così vasti, converrà ricordare che in Italia, tendendo ad identificarsi con alcuni aspetti di un nascente e consapevole nazionalismo nonché di un volontario recupero di una tradizione strumentale caduta in oblio, esso giunse ad assumere caratteristiche abbastanza proprie, sintetizzabili in un comune riferimento alla tradizione strumentale italiana dei ‘secoli d’oro’.

Per la cultura musicale italiana, neo-classicismo non era soltanto “reagire all’exasperazione cromatica post-wagneriana [...], purificare, semplificare la forma [...], sfuggire al soggettivismo ottocentesco e romantico e creare delle musiche nitide e chiare, indipendenti da influssi pittorici e letterari”<sup>142</sup>, ma ricostruire una vera e propria tradizione strumentale che permettesse alla nazione italiana di ritrovare un’identità culturale capace di riscattarla degnamente da quello stato di stagnante provincialismo in cui il melodramma l’aveva sprofondata. Scrivere Sonate e Sinfonie, Quartetti e Quintetti, Toccate e Partite significava per gli italiani non solo tentare di risolvere problemi di rinnovamento di linguaggio, cioè compiere delle scelte di carattere esclusivamente stilistico, ma anche e soprattutto sottolineare che la tradizione ‘italiana’, dominatrice incontrastata fino all’avvento del sinfonismo tedesco e del romanticismo d’oltralpe, non aveva per nulla esaurito la propria funzione storica e poteva svolgere ancora nel panorama europeo un ruolo per lo meno paritetico a quello tenuto dalla musica tedesca e francese<sup>143</sup>. Tra i paladini di questo rinascimento musicale vi fu, come si sa, Alfredo Casella, che con toni appassionati decretava:

“Alla piccola Italia borghese dell’epoca umbertina, rappresentata a perfezione dal melodramma verista, dalla pittura di Sartorio, dalla scultura di Bistolfi e dalla poesia di Guido Mazzoni, la gioventù italiana sorta dal fronte e dalla marcia su Roma intende opporre un nuovo pensiero italiano, ed una nuova arte che non sia più l’espressione di un povero provincialismo cafone e municipale, ma che sia veramente arte italiana nel senso della più grande tradizione, e perciò anche europea. Si tratta insomma di creare una musica, una pittura, una poesia nelle quali il *cosmico dell’arte sia veduto italianamente*. E la grandezza e la forza di quell’arte saranno allora sicure garanti del suo ‘europeismo’”<sup>144</sup>.

<sup>141</sup> Cfr. VINAY, Gianfranco. *Stravinsky neoclassico*, Venezia, Marsilio, 1987.

<sup>142</sup> CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. ‘Neoclassicismo musicale’, in: *Pegaso*, I/2, 1929, p. 202.

<sup>143</sup> Si trattava, naturalmente, di un’interpretazione storica di situazioni e di sviluppi compiuta da chi se ne trovava diretto protagonista, o da chi comunque si trovava ad operare nello stesso clima culturale, e che la storiografia seguente ha fatto propria dandola per scontata; in realtà oggi, potendo valutare secondo una più distante e quindi più obiettiva prospettiva storica, la lettura dei fatti appare meno scontata e univoca, ben più complessa e anzi perfino ricca di paradossali contraddizioni. Grazie soprattutto all’arte di Puccini, anche il melodramma italiano seppe rinnovarsi e aggiornarsi facendo proprie le soluzioni più moderne (vedi in proposito l’articolo di WATERHOUSE, John C. G.. ‘Ciò che Puccini deve a Casella’, in: *Rassegna Musicale Curci*, XIX/4, dicembre 1965, pp. 8-13), e basti dire che più di una voce si è addirittura levata a rivendicare la maggiore modernità del linguaggio pucciniano rispetto a quello dei musicisti della generazione dell’Ottanta. Mario Bortolotto è giunto perfino a sostenere che fu proprio Puccini ad introdurre la modernità in Italia mentre Casella si affrettava a “virare verso la Borbonia delle tarantelle” (cfr. VLAD, Roman. ‘Situazione storica della generazione dell’80’, in: *Generazione dell’80*, p. 7). E sembra apparentemente contraddittorio anche il fatto che dei musicisti della ‘generazione dell’80’, il più apprezzato all’estero fosse il più tradizionalista di essi e cioè Ottorino Respighi, l’unico ad esser divenuto popolare in tutto il mondo. Sull’emergente nazionalismo musicale di questo periodo cfr. anche DEGRADA, Francesco. ‘La generazione dell’80 e il mito della musica italiana’, in: *Generazione dell’80*, pp. 83-96; inoltre SANTI, Piero ‘Passato prossimo e remoto nel rinnovamento musicale italiano del Novecento’ in: *Studi musicali*, I, 1972, pp. 161-186.

<sup>144</sup> CASELLA, Alfredo. ‘Della nostra attuale «posizione» musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea’, in: *21 + 26*, Roma - Milano, Augustea, 1931, pp. 44-45; lo scritto porta la data del febbraio 1930. Si tenga presente che la frase non era

L'obiettivo poteva dirsi raggiunto, se nel 1928 André Coeuroy prendeva atto del mutamento avvenuto nel giro di un breve quarto di secolo<sup>145</sup> e se effettivamente le nuove leve, anche quelle più impegnate sul fronte di un rinnovamento radicale, non sentivano più l'impellente esigenza di trascorrere all'estero i cosiddetti *Lehrjahre*, esigenza sentita ancora dai musicisti della 'generazione dell'Ottanta'<sup>146</sup>.

Proprio in questa consapevole ricerca di un'identità nazionale dal punto di vista della cultura musicale stava la sostanziale differenza tra i musicisti della generazione di Giuseppe Martucci, Marco Enrico Bossi, Leone Sinigaglia, e Giovanni Sgambati, musicisti che si limitarono infatti a far proprie le conquiste d'oltralpe, e i compositori delle generazioni seguenti, dalla cosiddetta 'generazione dell'Ottanta' ai loro più giovani successori.

La presa di coscienza fu graduale<sup>147</sup> e coinvolse tutta la cultura italiana dei primi anni del secolo: una storia di questo rivolgimento sarebbe qui fuori luogo<sup>148</sup> e qui ci limiteremo quindi a prendere atto del fatto che si precisarono via via sempre più "i contorni di una riforma che, indipendentemente e in vario modo perseguita, si atteggiava a *koiné* nazionale"<sup>149</sup>: riforma che, appunto, vide come uno degli elementi caratteristici quello del recupero di forme e stilemi di un passato glorioso<sup>150</sup>, così che "la produzione (poi inflazionatissima) di ricercari, toccate, sonate, sonatine, partite creava il tessuto connettivo su cui avrebbero declinato le loro preferenze padri e figli nell'arco di almeno due generazioni"<sup>151</sup>.

Fin dai primi anni del secolo si era potuto assistere ad una rigogliosa fioritura di musicisti, autori ed esecutori, dediti a forme di musica strumentale da camera che in quanto tale aveva preparato il terreno per la successiva affermazione di un effettivo e consapevole neoclassicismo in Italia. Pur trattandosi di una produzione qualitativamente non eccelsa, in altre parole "di lavori ben fatti, curati in quanto a forma e veste strumentale, ma senza speciali qualità d'invenzione e, almeno per parecchio tempo, senza che si manifestino individualità spiccate"<sup>152</sup>, si trattò di un fermento non trascurabile, anche perché "ha dell'incredibile la quantità di autori italiani che si dedicarono al trio, al quartetto, al quintetto con o senza

---

frutto di opportunismo politico, dal momento che il "provincialismo cafone e municipale", tanto condannato da Casella, era perfettamente legittimato dall'integralismo fascista; e il regime procurò al musicista anche molte rivalità e amarezze (cfr. SALVETTI, Guido. 'La generazione dell'80 tra critica e mito', in: *Generazione dell'80*, pp. 45-62).

<sup>145</sup> "La musique italienne était hydropique: elle avait trop bu de théâtre. La musique de chambre est venue lui faire une ponction" (COEUROY, André. *Panorama de la musique contemporaine*, Parigi, Simon Kra, 1928, pp. 77 e segg.).

<sup>146</sup> A parte il caso più vistoso di Alfredo Casella (1883-1947), che, come è noto, visse a Parigi dal 1896 fino al 1915 e che per questo fu addirittura considerato 'straniero' (nel 1912 in Italia era ancora "totalmente sconosciuto", come scrisse egli stesso ne *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 143), ricordiamo che Franco Alfano (1876-1954), poco più che ventenne, si recò a Lipsia, dove prese lezioni da Salomon Jadassohn, poi a Berlino, per stabilirsi infine nei primi anni del secolo a Parigi, da dove intraprese molti viaggi; Ottorino Respighi (1879-1936) in quegli stessi anni fu dapprima in Russia per studiare con Rimsky-Korsakov e poi a Berlino; anche Guido Alberto Fano (1875-1961) andò a Berlino, mentre Carlo Perinello (1877-1942) studiò, come Alfano, al Conservatorio di Lipsia sotto la guida di Jadassohn fino al 1904; Renzo Bossi (1883-1965) studiò dal 1902 al 1904 a Lipsia con Arthur Nikisch; Riccardo Pick-Mangiagalli (1882-1949) fu in quel primo decennio del secolo per qualche tempo a Vienna, come pure Luigi Perrachio (1883-1966), che nel 1906-1907 fu nella capitale austriaca per studiare pianoforte e composizione con Ignaz Brüll; Gian Francesco Malipiero (1882-1973) fu da ragazzo a Berlino e Vienna, poi a ancora a Berlino nel 1908 per studiare con Max Bruch, quindi a Parigi nel 1913, dove assistette alla famosa prima rappresentazione de *Le Sacre du Printemps* di Igor Stravinsky, alla quale fu presente anche Ildebrando Pizzetti (1880-1968), l'unico dei cinque principali compositori della sua generazione a non trascorrere periodi di studio all'estero. Anche alcuni musicisti della cosiddetta 'generazione di mezzo' (o 'di rincalzo' che dir si voglia), nati un decennio più tardi rispetto a quelli qui considerati, mantennero questa prassi: tra questi, come si è già ricordato, Carlo Jachino, che andò a Lipsia nel 1910 per studiare con Hugo Riemann (cfr. p. 47) e il coetaneo Vincenzo Davico (1889-1969), che si recò nella stessa città tedesca un anno più tardi per perfezionarsi sotto la guida di Max Reger (cfr. nota 155). Su questo fenomeno di una generalizzata evasione all'estero dei musicisti italiani negli anni a cavallo tra i due secoli, cfr. anche MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 524-525.

<sup>147</sup> Proprio le giovanili esperienze di studio all'estero dei compositori della 'generazione dell'Ottanta' - Pizzetti escluso, come s'è detto - costituirono un aspetto chiave per la gradualità del rinnovamento: la strada inizialmente percorsa non era infatti differente da quella intrapresa dai pionieri della generazione precedente (i Martucci e gli Sgambati, per intendersi) e ciò non poteva non trovare riflesso anche nei loro primi tentativi compositivi. Su questo argomento cfr. NICOLodi, Fiamma. 'Inizi prestigiosi', in: *Petrassi*, pp. 65-67.

<sup>148</sup> Sull'argomento, oltre ai saggi già citati, cfr. CASELLA, Alfredo. 'Il neoclassicismo mio e altrui', in: *Pegaso*, I/1, 1929, pp. 576-583; PIZZETTI, Ildebrando. 'Interpretare la musica', in: *Pegaso*, I/6, 1929, p. 712; PANNAIN, Guido. 'L'idea di classicismo nella musica contemporanea', in: *La Rassegna Musicale*, IV/4, luglio e settembre 1931, pp. 193-204 e 263-271; VLAD, Roman. 'Rivediamo il neoclassicismo', in: *Musica*, I/3-4, giugno 1946, pp. 127-130; SALVETTI, Guido. 'Del «ritorno all'ordine». Le diverse ragioni', in: *Novecento Musicale Italiano*, pp. 67-75; VINAY, Gianfranco. 'Ricognizione del neoclassicismo musicale', *Ivi*, pp. 77-83; NICOLodi, Fiamma. 'Inizi prestigiosi' cit., pp. 64-73.

<sup>149</sup> NICOLodi, Fiamma. 'Inizi prestigiosi' cit., pp. 65-66.

<sup>150</sup> Nel gennaio 1930 Alfredo Casella scriveva: "il fervore nazionalistico anche dei peggiori orecchianti nostrani aveva - quindici anni fa - buone ragioni da accampare. Dove però il dissidio fra italiani intelligenti ed analfabeti diventava insanabile - come lo sarebbe ancor maggiormente oggi - stava nel fatto che, per tutta quella brava gente, *italianità* si intendeva unicamente nel senso 'passionale-melodrammatico', mentre invece i nuovi italiani volevano una musica ricca è vero di tutte le qualità da lunghi secoli costituenti le più nobili caratteristiche del nostro spirito musicale, ma altresì liberata dai difetti inerenti ad un'epoca a noi vicina nel tempo, ma più di ogni altra remota come sensibilità: il *romanticismo*. Vi era insomma - in tutta quella agitazione sedicente patriottica, in tutto quell'imperversare di stroncature, di calunnie e di stupidaggini - una verità profonda: che gli italiani avevano altissimi doveri verso il loro passato, e che era ormai giunta l'ora di procedere ad un sereno ed obiettivo e definitivo inventario delle nuove ricchezze oltr'alpe acquisite, e di dar a talune di queste il suono 'nostro'" (CASELLA, Alfredo. *21 + 26*, Roma - Milano, Augustea, 1931, p. 22). Su questo che è uno dei temi centrali della storia della musica italiana del primo Novecento si è detto e scritto molto; oltre ai contributi già ricordati, citiamo qualche altro saggio in proposito: NICOLodi, Fiamma. 'Per una ricognizione della musica', in: *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 67-118; ID.. 'Restauri in stile moderno', in: *ivi*, pp. 119-162; ID.. 'La riscoperta di Vivaldi nel Novecento', in: *ivi*, pp. 164-204; BRYANT, David. 'Il ricorso al Rinascimento: episodi', in: *Novecento Musicale Italiano*, pp. 119-135.

<sup>151</sup> NICOLodi, Fiamma. 'Inizi prestigiosi' cit., p. 66.

<sup>152</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 150.

pianoforte”<sup>153</sup>, cioè alle forme tra le più ‘classiche’ di musica strumentale; ciò contribuì non poco alla trasformazione sia della vita concertistica italiana, che vide l’abbandono delle antiche e dispersive accademie di musica per i più omogenei e razionali concerti moderni, sia del gusto musicale, che venne gradualmente emancipato da quella quasi maniacale propensione al melodramma, nella musica strumentale espressa vistosamente attraverso l’ormai consolidata abitudine delle trascrizioni e delle fantasie su temi d’opera e più sottilmente attraverso l’uso di un melodizzare sempre desunto dal linguaggio operistico. Senza soffermare eccessivamente l’attenzione su un repertorio tanto vasto e limitandosi alle composizioni antecedenti al conflitto mondiale, basterà ricordare i *Trio* di Marco Enrico Bossi (op. 107, 1896; op. 123, 1901), di Amilcare Zanella (op. 23, 1899), di Mezio Agostini (1904)<sup>154</sup>, di Vincenzo Davico (in *fa min.*, 1911)<sup>155</sup>, di Giacomo Orefice (1912)<sup>156</sup>, di Carlo Cordara (1914)<sup>157</sup>; i *Quartetti* di Antonio Scontrino (in *sol*, 1901; in *Do magg.*, 1903; in *la min.*, 1905; in *Fa magg.*, 1918)<sup>158</sup>, di Leone Sinigaglia (in *Re magg.* op. 27, 1902), di Francesco Mantica (in *do min.*, 1905)<sup>159</sup>, di Ildebrando Pizzetti (in *La magg.*, 1906), di Ottorino Respighi (1906-1907), di Mario Tarenghi (in *re min.*,

<sup>153</sup> *Ivi*, p. 154.

<sup>154</sup> Mezio Agostini (Fano, 1875 - Venezia, 1944). Formatosi al *Liceo Musicale* di Pesaro come allievo di Mario Vitali e Carlo Pedrotti, vi svolse in seguito (dal 1900 al 1909) attività di insegnante, divenendo poi direttore del *Liceo Musicale* di Venezia. Pianista e direttore d’orchestra, si dedicò anche alla composizione e fu autore di varie opere teatrali, delle quali solo due andarono in scena (*Il cavaliere del sogno*, Fano, 1897; e *La figlia del Navarca*, Fano, 1938; altre sue opere furono *Jovo e Maria*, *La penna d’Airone*, *Alcibiade*, *America*, *Ombra*), e di molta musica strumentale (una *Sinfonia*, 4 *suites* per orchestra, due *Quartetti* per archi, un *Concerto* per pianoforte e orchestra, numerose pagine pianistiche, ecc.). Il *Trio* con pianoforte qui ricordato vinse nel 1904 il primo premio al concorso internazionale indetto dal periodico *Musica*, scelto da una commissione in cui figuravano Claude Debussy, Paul Dukas e Nikolai Miaskovskij, ed entrò nel repertorio concertistico in Italia e all’estero, come pure il suo *Concerto* per pianoforte e orchestra, che ebbe discreta fortuna. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 136; ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 5; DEUMM, *Le Biografie*, I, p. 28.

<sup>155</sup> Vincenzo Davico (Principato di Monaco, 1889 - Roma, 1969), monegasco di nascita ma italiano di estrazione, dopo i primi studi a Torino si recò a Lipsia nel 1911 per perfezionarsi con Max Reger, quando già aveva debuttato come compositore di musica vocale (*Impressioni liriche*, 1908) e strumentale (*Sonata in re* per violoncello e pianoforte, 1909; poema sinfonico *Polifemo*, 1910; suite orchestrale *La principessa lontana*, 1911, eseguita all’*Augusteo* di Roma). Mentre nei lavori cameristici, tra i quali il citato *Trio*, si manifestò come “acuto conoscitore della letteratura strumentale classico-romantica, che ripensa in modo libero, senza risentire le costrizioni di natura formale che molti altri autori denunziavano” (ZANETTI, *Novecento*, p. 260), e nelle numerose pagine pianistiche mostrò un gusto spiccatamente crepuscolare, nei successivi lavori sinfonici (*Impressioni pagane*, 1912, eseguite nel 1922 all’*Augusteo*; *Poema erotico*, 1912, eseguito all’*Augusteo* nel 1913; *Impressioni romane*, 1913) si rivelò “un tipico esponente del decadentismo sensuale e paganeggiante che ammannisce fastosità sonore e turgori coloristici speciali” (*Ivi*, p. 143). Anche nella musica vocale Davico si dimostrò “essenzialmente un lirico [...], forse il più spiccato esponente del decadentismo tra gli italiani” (*Ivi*, p. 311) e in definitiva un assertore del post-debussismo francese: non a caso nel 1918 si stabilì a Parigi, dove rimase fino al 1940, periodo al quale risalgono molte delle sue numerosissime liriche (oltre duecento). Ritornato in Italia, fu attivo a Roma come collaboratore dell’Ente radiofonico. Cfr. note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 1937, pp. 80-81; ZANETTI, *Novecento*, pp. 143 e *passim*; inoltre WATERHOUSE, John C. G. Voce *Davico, Vincenzo*, in: *New Grove*, V, pp. 260-261; SANTARELLI, Cristina. Voce *Davico, Vincenzo*, in: *DEUMM, Le Biografie*, II, p. 410.

<sup>156</sup> Giacomo Orefice (Vicenza, 1865 - Milano, 1922), allievo a Bologna di Luigi Mancinelli, e laureatosi in legge, fu dal 1909 alla morte professore di composizione al Conservatorio di Milano, dove ebbe come allievi, tra gli altri, Nino Rota e Victor De Sabata, e dal 1920 anche critico musicale de *Il Secolo*. Autore di dieci opere teatrali di impostazione verista, tra cui *L’Oasi* (1885), *Il gladiatore* (1896, terzo premio al *Concorso ‘Steiner’* di Vienna), *Chopin* (su melodie del grande polacco, Milano, 1901), *Cecilia*, *Il Castello del sogno*, *Mosè* (Genova, 1905), *Pane altrui* (Venezia, 1907), *Radda* (Milano, 1913), scrisse anche due *Sinfonie* (in *do*, 1892, e in *re*, 1911) e altra musica sinfonica (le *suites Sinfonia del bosco*, 1898, premiata all’*Esposizione di Torino*; *Anacreontiche*, 1917; *Laudi francescane*, 1920), rivelandosi “compositore dai modi eleganti e dalla scaltrita tecnica d’orchestratore” (ZANETTI, *Novecento*, p. 134), nonché altra musica da camera vocale (*12 Liriche*, 1901; *7 Canti* da Tagore; *Liriche giapponesi*) e strumentale (*Sonata* per violino e pianoforte, 1911; *Sonata* per violoncello e pianoforte, 1913; *Crepuscoli*, 1904-13, e *Miraggi* per pianoforte) di impostazione tardo-romantica ma non esente da una pronunciata ricerca armonica. Il *Trio* qui citato fu poi scelto da una commissione formata da Ildebrando Pizzetti, Bernardino Molinari e Alfredo Casella, tra le composizioni da eseguirsi nella stagione concertistica del 1918 organizzata dalla *Società Italiana di Musica Moderna* (SIMM). Orefice fu attivo anche come revisore e a lui si dovette l’importante riesumazione in forma concertistica dell’*Orfeo* di Claudio Monteverdi nel 1909, al Conservatorio di Milano per conto dell’*Associazione degli Amici della Musica*, che aveva fondato nel 1904. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 409 e *passim*; LANZA, Andrea. Voce *Orefice, Giacomo*, in: *New Grove*, XIII, p. 704; MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 516; COGNAZZO, Roberto. Voce *Orefice, Giacomo*, in: *DEUMM, Le Biografie*, V, p. 455.

<sup>157</sup> Carlo Cordara (Torino, 1866 - Firenze, 1930), formatosi nella città natale, fu musicista laureato in giurisprudenza, attivo dal 1909 come critico musicale de *La Stampa* e redattore del *Marzocco*. Dal 1905 diresse la *Società del Quartetto* di Firenze. Autore di un mistero lirico intitolato *Le tentazioni di Gesù* (1902) che ebbe grande successo, si dedicò poi anche alla musica da camera strumentale (due *Sonate* per pianoforte, in *do*, 1914, e in *re b*, 1915) e vocale (*Album delle memorie*; *Leopardiane*, in cui si cimentò nientemeno che con *L’infinito* e *A se stesso*). Cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 152 e *passim*.

<sup>158</sup> Antonio Scontrino (Trapani, 1850 - Firenze, 1922), virtuoso di contrabbasso, studiò al Conservatorio di Palermo, i cui corsi terminò nel 1870. Vincitore di una borsa di studio, nel 1871 si trasferì a perfezionarsi in Germania, iniziando così una brillante carriera che lo portò nel 1874 anche in Inghilterra. Trasferitosi a Milano, fu chiamato nel 1891 ad insegnare contrappunto e composizione al Conservatorio di Palermo e l’anno dopo al *Reale Istituto Musicale* (poi *Conservatorio ‘L. Cherubini’*) di Firenze. Fu autore di alcune opere (*Matelda*, 1879; *Il progettista*, 1882; *Sortilegio*, 1882; *Gringoire*, 1890; *Cortigiana*, 1896), di alcune composizioni sinfoniche, tra le quali vanno citate la *Sinfonia marinaresca* (1897), “ricca di maestria coloristica ed anticipatrice di soluzioni impressionistiche” (MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 518), il *Concerto* per contrabbasso e orchestra (1908), la *Sinfonia romantica* (1914), diretta a Berlino da Richard Strauss, il *Preludio religioso* (1919) e soprattutto di interessanti pagine di musica da camera, dove si rinviene “forse la dimensione artistica più alta di Scontrino” (*ibid.*). Scrisse anche le musiche di scena per la *Francesca da Rimini* di Gabriele D’Annunzio (1901). Su questo autore, ed in particolare sui suoi quartetti, cfr. MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 517-518; inoltre FULLER MAITLAND, J. A.. Voce *Scontrino, Antonio*, in: *New Grove*, XVII, pp. 55-56; RESCIGNO, Eduardo. Voce *Scontrino, Antonio*, in: *DEUMM, Le Biografie*, VII, p. 203.

<sup>159</sup> Francesco Mantica (Reggio Calabria, 1875 - Roma, 1970). Dopo gli studi svolti a Roma, vi divenne direttore della *Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia* e docente presso l’*Istituto Nazionale di Musica*. Fu autore di musica teatrale (ma le sue opere non andarono mai in scena), sinfonica e da camera. Si dedicò soprattutto alla ricerca musicologica. Iniziò la collezione *Prime fioriture del melodramma italiano*. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, p.

1907)<sup>160</sup>, di Gian Francesco Malipiero (1907-1910), di Carlo Perinello (in *Do magg.* op. 10, 1908-1909)<sup>161</sup>, di Riccardo Pick-Mangiagalli (in *sol min.*, op. 18, 1909)<sup>162</sup>, di Luigi Perrachio (1910)<sup>163</sup>, di Giacomo Setaccioli (in *sol min.*, 1913)<sup>164</sup>; i *Quintetti* del citato Zanella (ca. 1905), di Francesco Paolo Neglia (1905)<sup>165</sup>, di Perinello (in *si min.*, 1905)<sup>166</sup>, di Guido Alberto Fano (1915)<sup>167</sup>, e così via si potrebbe proseguire.

---

154; ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 275; *DEUMM*, Le Biografie, IV, p. 621.

<sup>160</sup> Mario Tarengi (Bergamo, 1870 - Milano, 1938), si formò come pianista al Conservatorio di Milano sotto la Guida di Fumagalli, Saladino e Catalani, cimentandosi anche nella composizione, attività che gli riuscì naturale, grazie ad una “vena facile e scorrevole” (ZANETTI, *Novecento*, p. 289). Scrisse alcune opere teatrali (*Marcella*, 1901; *Gara antica*, 1907), il poema sinfonico-vocale *La notte di Quarto*, uno *Stabat Mater* e soprattutto molta musica pianistica, oltre a liriche e altre composizioni da camera. Con il *Quartetto* qui citato vinse nel 1907 il concorso indetto dalla società milanese *Amici della Musica*. Cfr. ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 505; MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 481; *DEUMM*, Le Biografie, VII, p. 639.

<sup>161</sup> Carlo Perinello (Trieste, 1877 - Roma, 1942), dopo gli studi nella città natale, si trasferì a Lipsia dove fu allievo fino al 1904 di Salomon Jadassohn, divenendo così “uno dei più sensibili continuatori, all’inizio, della tradizione cameristica romantica tedesca, dalla quale poi seppe emanciparsi aprendo il suo mondo ad altri stimoli” (ZANETTI, *Novecento*, p. 256). Compì infatti le prime mosse partendo da posizioni brahmsiane, dimostrando una considerevole abilità tecnica e una “chiarezza e sicurezza di linguaggio e di forma come non era comune fra i musicisti dell’epoca. Tali doti, unite a un’innegabile immediatezza di invenzione e alla padronanza stilistica”, gli assicurarono una discreta fortuna di pubblico e di critica, facendone uno dei “più interessanti giovani del primo decennio del secolo” (*ibid.*). Rientrato in patria, divenne insegnante di composizione dapprima presso la propria città di origine, poi, nel 1914, presso il Conservatorio di Milano. Si trasferì infine a Roma, dove fu direttore della sezione musicale dell’*Istituto Editoriale Italiano*. Dotato di una profonda cultura letteraria, fu attivo anche come saggista, collaborando anche con la *Rivista Musicale Italiana* e altri periodici, nonché svolgendo attività di revisore di musiche antiche (tra cui l’*Euridice* di Jacopo Peri, l’*Anfiparnaso* di Orazio Vecchi, *Il cicalamento delle donne al bucato* di Alessandro Striggio, *Nina, la pazza per amore* di Giovanni Paisiello ed altre). Fu inoltre autore di alcuni poemi sinfonici tra i quali *Turbini di primavera*, *Il beato regno*, *Il cigno morente*, e di un’opera teatrale, *Rosamunda*, che però non andò mai in scena (cfr. *DEUMM*, Le Biografie, V, p. 644). Sul *Quartetto* citato, “opera di notevole impegno concettuale e elaborativo, tale da far stimare Perinello come uno dei più avanzati ricercatori dell’Italia intorno al 1910”, cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 256-258.

<sup>162</sup> Cfr. nota 51

<sup>163</sup> Luigi Perrachio (Torino, 1883 - Ivi, 1966) si dedicò contemporaneamente agli studi musicali (pianoforte con Cesare Boerio) e a quelli giuridici, conseguendo, dopo un soggiorno a Vienna nel 1906-1907 per studiare pianoforte e composizione con Ignaz Brüll (allievo a sua volta di Anton Rubinstein), la laurea in giurisprudenza nel 1908 e i diplomi di pianoforte e composizione nel 1913 presso il *Liceo Musicale* di Bologna. Amico di Guido M. Gatti e Alfredo Casella (di cui era coetaneo e concittadino), svolse attività concertistica e culturale in senso più ampio, impegnandosi per la diffusione della musica contemporanea. Fu insegnante al *Liceo Musicale* di Torino, dapprima, dal 1925 al 1940, di pianoforte, poi, fino al 1953, di composizione. La sua attività compositiva si svolse soprattutto in ambito cameristico, dove mostrò idee chiare e spontanee, con un linguaggio moderno ma “senza mai far risentire lo sforzo dell’aggiornamento o l’impegno evidente della ricerca” (ZANETTI, *Novecento*, p. 260). Autore poco conosciuto per la scarsa diffusione delle sue opere (poche di esse vennero pubblicate), Perrachio mantenne con gli anni la sua propensione per la musica da camera di impostazione vagamente raveliana, dando il meglio di sé nel periodo tra la guerra e i primi anni Trenta: di questa produzione citiamo i *Nove poemetti* per pianoforte (1917-1920), il *Quintetto* con pianoforte (1921), *Quattro autunnali* (1921), le cinque *Sonate popolaristiche italiane* (1925-1930), le *Silhouettes* (1925) e i *25 Preludi* per pianoforte (1927), “tutte pagine che possono aspirare a rappresentare al meglio il pianismo italiano di quegli anni” (Ivi, p. 833). Della produzione orchestrale, vanno ricordati i tre *Notturmi a Giuseppe Verdi* (1929), una *Piccola suite* (1930) e i due *Concerti* per pianoforte e per violino del 1932. Fu anche autore di saggi critici su Bach, sulle sonate di Beethoven e sull’opera pianistica di Debussy. Cfr. note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, p. 108; ZANETTI, *Novecento*, pp. 259 e *passim*; WATERHOUSE, John C. G., Voce *Perrachio, Luigi*, in: *New Grove*, XIV, p. 544; *DEUMM*, Le Biografie, V, p. 650.

<sup>164</sup> Giacomo Setaccioli (Corneto [Tarquinia], 1868 - Siena, 1925) studiò flauto al Conservatorio ‘S. Cecilia’ di Roma, per dedicarsi poi all’insegnamento, prima di armonia e contrappunto, poi di composizione (tra i suoi allievi si annovera Vittorio Gui). Nel 1925 assunse la direzione del Conservatorio di Firenze, come successore di Pizzetti, ma morì pochi mesi dopo. Autore di opere teatrali (*La sorella di Mark*, *Adriana Lecouvreur*, 1904; *Il mantellaccio*, 1923), si distinse anche per una robusta *Sinfonia in La* (1916, eseguita all’*Augusteo* di Roma nel gennaio 1918) che ottenne un ottimo consenso di critica, un *Concerto* per pianoforte e orchestra, una *Cantica* per soli, coro e orchestra, una *Messa di requiem* (dedicata alla Regina Madre ed eseguita nel marzo 1914 in occasione dell’annuale commemorazione di Umberto I al *Pantheon*) e numerose composizioni da camera, tra le quali una *Sonata* per clarinetto e pianoforte. Pubblicò anche alcuni scritti, tra i quali la traduzione italiana del *Manuale di armonia* di Hugo Riemann. Cfr. ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 466; ZANETTI, *Novecento*, p. 334, 407-408; COGNAZZO, Roberto. Voce *Setaccioli, Giacomo*, in: *DEUMM*, Le Biografie, VII, pp. 242-243.

<sup>165</sup> Francesco Paolo Neglia (Enna, 1847 - Verbania, 1932), violinista e compositore, si dedicò in seguito alla direzione d’orchestra, dedicandosi alla vita concertistica e stabilendosi poi nel 1901 ad Amburgo dove fondò e diresse un istituto musicale. Nel 1914 ritornò in Italia, dove si impiegò come maestro elementare a Vanzago, in provincia di Milano. Nel 1929 fondò un istituto musicale a Legnano, che diresse fino alla morte. Fu autore di molta musica sinfonica di impostazione descrittivista, tutta composta negli anni compresi tra il 1900 e il 1912: ricordiamo due *Sinfonie in re* (1900 e 1912), la seconda con partecipazione del coro e perciò detta *Italo-tedesca*, una *Fantasia sinfonica* (1910) e la suite sinfonica *Tre quadri di vita veneziana* (1913); la sua produzione comprende anche musica vocale, da camera strumentale, e un’opera, *Zelia* (1914-21), eseguita postuma a Catania solo nel 1950. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 135; MARTINOTTI, Sergio. Voce *Neglia, Francesco Paolo*, in: *New Grove*, XIII, p. 93; *DEUMM*, Le Biografie, V, p. 341.

<sup>166</sup> Cfr. nota 161. Sul *Quintetto* citato, cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 256.

<sup>167</sup> Guido Alberto Fano (Padova, 1875 - Tauriana di Spilimbergo [Udine], 1961), allievo di Cesare Pollini e Vittorio Orefice presso l’*Istituto Musicale* di Padova, dal 1894 si perfezionò a Bologna con Giuseppe Martucci, conseguendo nel 1897 il diploma e divenendo “massimo seguace dello stile e della norma artistica martucciana” (MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, p. 513); nel 1901 conseguì anche una laurea in giurisprudenza. Dal 1900 insegnò al *Liceo Musicale* di Bologna e diresse in seguito i conservatori di Parma (1905-12), Napoli (1912-16) e Palermo (1916-22); infine si trasferì al Conservatorio di Milano (1922-38 e 1945-47). Fu autore di musica sinfonica (*Pezzo da concerto* per pianoforte e orchestra, premiato al *Concorso ‘Rubinstein’* di Vienna nel 1900; poema sinfonico *Gesu di Nazareth*, 1909; *Preludio sinfonico*) e da camera (*Sonata classica* per violoncello, premiata nel 1898 dalla *Società del Quartetto* di Milano; una *Sonatina* op. 5 e 4 *Fantasie* op. 6 per pianoforte del 1906, *Sonata in Mi* per pianoforte, 1920; *Sonate* per violino, ecc.), nonché di opere didattiche, mentre in campo teatrale musicò il prologo (*Astrea*, op. 18) di quella che avrebbe dovuto essere una trilogia che glorificasse le origini eroiche della stirpe latina. Sebbene avesse “l’anima aperta a spiriti di modernità”, in lui la ricerca di vie nuove “si connetteva ad entusiasmo per opere del più autentico classicismo, e, in particolare, ad acuto interesse per quelle che i recenti studi storiografici andavano mettendo in luce, specie di un passato italiano ancora oggi in buona parte da riscoprire o da ristudiare: non solo della polifonia

Si trattava di un fermento che, lo ripetiamo, creò il terreno nel quale affondò le proprie radici quel rinascimento della musica strumentale italiana che segnò la storia culturale della nazione nel primo Novecento e che sempre più vistosamente imboccò la strada di un neoclassicismo consapevole e ricercato. Alfredo Casella così definiva nel 1917 le “caratteristiche secolari dello spirito italiano”:

“[...] grandiosità, severità, robustezza, concisione, sobrietà, semplicità di linee, pienezza plastica ed equilibrio architettonico, vivacità, audacia ed instancabile ricerca di novità [...] una specie di classicismo, il quale comprenderà in una armoniosa euritmia tutte le ultime innovazioni italiane e straniere e differirà tanto dall'impressionismo francese, quanto dalla decadenza straussiana, dalla primitività stravinskiana, dal freddo scientismo di Schönberg, dalla sensualità iberica, dall'audace fantasia degli ultimi ungheresi”<sup>168</sup>.

Manifestazione particolarmente evidente di questa temperie fu il fiorire di lavori dichiaratamente in omaggio ai Maestri del passato, ovvero della cosiddetta ‘musica al quadrato’: dall’orchestrazione di alcune *Sonate* di Domenico Scarlatti per il balletto *Le donne di buon umore* (1916), opera di Vincenzo Tommasini<sup>169</sup>, alle più conosciute composizioni di Ottorino Respighi -citiamo solo *La boutique fantasque* (1919)<sup>170</sup> e *Rossiniana* (1925)-, di Gian Francesco Malipiero (*La Cimarosiana*, 1921) e di Alfredo Casella, che scrisse “due dei lavori più riusciti del genere”<sup>171</sup>, ossia *Scarlattiana* op. 44 (1926), “certamente la più ricca ed elegante delle ‘elaborazioni sinfoniche’ composte da maestri del Novecento su idee tematiche del Barocco strumentale”<sup>172</sup> e la più tarda *Paganiniana* op. 65 (1942)<sup>173</sup>, della quale Franco Margola ebbe poi in regalo parte del manoscritto.

Il genere, che non si esaurì comunque con la seconda guerra mondiale ma conobbe in seguito altre composizioni simili - citiamo ad esempio *Vivaldiana* (1952) e *Gabrieliana* (1971) di Gian Francesco Malipiero -, rappresentò, lo ripetiamo, soltanto l’aspetto più vistoso di un recupero di una tradizione strumentale italiana che negli anni in cui Margola si affacciava al mondo come compositore aveva già assunto proporzioni notevoli (“più in sede esecutiva, per la verità, che critica”, specifica la Nicolodi<sup>174</sup>), soprattutto attraverso una grande diffusione di quelle forme musicali che essa aveva elaborato.

Si può dire in altre parole che in questi anni, nonostante le diversità e le polemiche, tutti i principali musicisti italiani fossero orientati più che su un forzato sperimentalismo linguistico, su un recupero delle grandi forme tradizionali, espressione di un neoclassicismo che trovava ragion d’essere soprattutto nella rivalutazione di quella gloriosa cultura italiana del passato che meglio di ogni altra manifestazione poteva nobilitare l’arte nazionale del presente.

Questo ideale di una presunta ‘classicità’ italiana, che Casella aveva elaborato dalla cultura fiorentino-dannunziana nel cui segno era avvenuto l’impatto con l’Italia tra il ‘13 e il ‘15, trovò pieno riscontro nei miti ‘mediterranei’ e ‘solari’ che il fascismo aveva fatto propri, così che si può parlare di un fermento culturale generalizzato, non limitato al solo mondo delle arti. Così scriveva nel 1925 Alfredo Casella:

“È arduo l’affermare che la politica e l’arte possano essere indipendenti. Però, sta di fatto che nella novella storia italiana, la conquista di un nostro stile ha coinciso precisamente colla liberazione ultima del suolo italico e coll’esaltazione dello spirito nazionale. Abbiamo così veduto affermarsi nel mondo intero intelligenze autenticamente italiane quali Luigi Pirandello, scopritore di una modernissima arte teatrale. Abbiamo visto sorgere pittori genuinamente nostri, quali un Felice Casorati ad es., nei quali sembra rivivere a traverso l’ultima tecnica plastica lo spirito dei nostri grandi maestri. Abbiamo visto infine un forte gruppo di compositori risuscitare una musica di stile indiscutibilmente italiano, cioè forte, ben costruita, chiara, e tutta impregnata di quella luce solare che plasma la nostra vita, e nella quale si intravedono, anziché le influenze di questo o quell’altro maestro straniero, le vecchie ombre ancestrali di

---

cinquecentesca di cui fu tra i più amorevoli conoscitori, ma altresì del primo melodramma italiano culminante nel Monteverdi, che chiamò ‘padre dell’armonia moderna e dell’arte di orchestrare’ [...] Ma sul Monteverdi, come pure su altri autori di quel passato italiano di cui dicevamo, aveva fatto considerazioni più concrete e profonde fin dall’inizio del secolo, da un periodo cioè in cui altri che poi si attribuirono il vanto di aver rivelato il sei e settecento italiano erano ancor lontani dall’avervi posto attenzione” (FANO, Fabio. ‘La figura di Guido Alberto Fano’, in: *Rassegna Musicale Curci*, XXVIII/2-3, dicembre 1975, p. 43; cfr. inoltre ZANETTI, Novecento, p.142; MARTINOTTI, *Ottocento strumentale*, pp. 481, 513; FANO, Fabio. *Voce Fano, Guido Alberto*, in: *New Grove*, VI, pp. 377-378; *DEUMM*, Le Biografie, II, p. 700).

<sup>168</sup> CASELLA, Alfredo. ‘La nuova musicalità italiana’, in: *La riforma musicale*, n. 1-2, novembre-dicembre 1917, pp. 2-3 (poi ripubblicato in: *Ars nova*, II/2, gennaio 1918, pp. 2-4); cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 546-547; SALVETTI, Guido. ‘La generazione dell’80 tra critica e mito’, *cit.*

<sup>169</sup> Il balletto fu commissionato a Tommasini da Dyaghilev, il quale, dopo aver assoldato un pianista che gli eseguisse l’intero *corpus* delle *Sonate* di Scarlatti (nella revisione di Longo), ne scelse assieme a Massine quelle che riteneva più adatte al carattere e alla trama dell’opera, tratta dall’omonima commedia di Goldoni. Rappresentato a Roma nel 1917, *Le donne di buon umore* venne poi ridotto a suite orchestrale nel 1920. Su questo *pastiche*, cfr. TOMMASINI, Vincenzo. ‘Scarlattiana’, in: *La Rassegna musicale*, XII/12, dicembre 1939, pp. 485-490; VINAY, Gianfranco. ‘Ricognizione del neoclassicismo musicale’ *cit.*, pp. 77-79. Ricordiamo inoltre che Vincenzo Tommasini compose poi un altro lavoro di questo genere, il balletto *Le diable s’amuse* (1936), questa volta su motivi di Paganini, rappresentato a New York nel 1939.

<sup>170</sup> Anche *La boutique fantasque*, rappresentata dapprima a Londra, poi nel 1920 al *Teatro Costanzi* di Roma, venne commissionata a Respighi da Dyaghilev. In questo caso fu però Respighi a proporre le musiche da rielaborare (cfr. *ivi*, pp. 79-80).

<sup>171</sup> VLAD, Roman. ‘Rivediamo il neoclassicismo’ *cit.*, p. 127.

<sup>172</sup> BUSCAROLI, Piero. ‘E rinaque la musica colta’, in: *Il Giornale nuovo*, 18 settembre 1986. Cfr. anche GENTILUCCI, Armando. *Guida all’ascolto della musica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1969 (Universale Economica, 595), p. 112. Un’altra composizione che faceva riferimento al grande clavicembalista settecentesco fu il *Divertimento scarlattiano* per pianoforte di Goffredo Petrassi, composto nel 1942 ma rimasto inedito (cfr. *Petrassi*, p. 335).

<sup>173</sup> Cfr. GENTILUCCI, Armando. *Guida all’ascolto della musica contemporanea cit.*, pp. 112-113.

<sup>174</sup> NICOLODI, Fiamma. ‘Inizi prestigiosi’ *cit.*, pp. 65-66.

Frescobaldi, di Monteverdi, di Vivaldi, di Scarlatti o di Rossini”<sup>175</sup>.

Casella insisteva molto su queste origini ‘nobili’ della musica italiana e sulla necessità di riscoprire tali radici perché si potessero indicare reali prospettive per il futuro di essa. In un articolo del dicembre 1928, egli affermava a chiare lettere che

“la nuova musica italiana - la sola a mio parere che veramente conti oggi qualche cosa come contenuto e come valore storico - risale, a traverso il mirabile *Falstaff* di Giuseppe Verdi - ad una catena ancestrale che comprende tra altri i nomi di Rossini, Dom. Scarlatti, Vivaldi e Monteverdi. Dallo studio rinnovato di questo passato, e da un parallelo rinnovato contatto colla musica del popolo, è informata oggi l’azione dei nuovi musicisti italiani. È quindi errore deplorabile di voler ridurre il magnifico sforzo attuale delle nuove generazioni italiane verso un’arte fatta di equilibrio e di misura architettonica, ad una semplice scimmiettatura degli ultimi lavori strawinskiani. Come se gli italiani -per ben parlare il toscano - dovessero oggi andare ad impararne la sintassi e l’accento a Parigi”<sup>176</sup>.

La musica italiana, dunque,

“non cerca di essere ‘moderna’, e forse per questo raggiunge più facilmente la novità di tante altre musiche inquiete di essere ‘in ritardo’. È ora di restituire alla parola ‘reazione’ uno dei suoi migliori significati, da troppo tempo obliato. ‘Reazione’ non significa forzatamente regresso verso la barbarie, ma assai spesso vuol dire ‘ristabilimento di equilibrio’ dopo un cataclisma. E nel caso presente, mi sembra proprio che la nostra nuova musica abbia avuto il merito - in verità non sottile - di aver trovato un saldo equilibrio a traverso il formidabile *caos* spirituale europeo degli ultimi anni”<sup>177</sup>.

Infatti,

“è certo che dopo la guerra si ebbe - da noi come altrove - un deciso ritorno verso atteggiamenti artistici più saldi, più ‘architettonici’, e che si determinò in pari tempo con singolare forza la rivelazione di un nuovo desiderio di assestamento formale. Ed era allora naturale che a questo rinnovato senso di ‘classicismo’ (adottiamo provvisoriamente questa parola intesa come equivalente di solidità e di euritmia) corrispondesse nelle nuove generazioni un risveglio di studi classici, e che la gioventù italiana postbellica rivolgesse conseguentemente uno sguardo ansioso, più che verso l’Ottocento che di virtù costruttive fu scarso, incontro a quei meravigliosi secoli nostri che furono il ‘700 e soprattutto il ‘600”<sup>178</sup>.

Qualche anno più tardi, dopo essere stato al centro di polemiche anche violente su questi temi, Casella riprendeva l’argomento e scriveva:

“Il carattere polemicamente antiromantico assunto dalla migliore arte europea del dopoguerra ha recato con sé, come immediata conseguenza, un’aspirazione generale verso un nuovo ordine, il quale ebbe tuttavia la sfortuna, almeno in origine, di esser chiamato ‘neoclassicismo’. L’apparizione di questa tendenza coincise con quella della ripresa - che ad un certo momento dilagò ovunque - di antiche forme pre-romantiche quali *Partite, Toccate, Passacaglie, Ricercari, Concerti grossi*, ecc. Oggi che quel periodo polemico è già lontano, è facile lo scorgere quanto vi fosse di artificioso e di accademico in questa mentalità la quale in troppi casi dava opere che non si innalzavano al di sopra della pura esercitazione oppure imitazione stilistica. Ma occorre pure riconoscere oggi che quel periodo iniziale non era che il primo aspetto di un vasto travaglio che è oggi in pieno sviluppo e che tende effettivamente a restaurare nell’arte (non solamente nella musica) il senso della classicità. Questa rinascenza del senso classico, dapprima manifestatasi come abbiamo detto sotto forma di una restaurazione talvolta ingenua di certe forme sei-settecentesche, è attualmente passata in una fase ben diversa. Si vede oggi che in realtà quel ritorno a forme preromantiche non era tale che nei titoli dei pezzi e che queste forme intitolate arcaicamente, erano invece, quando valide, totalmente nuove e diverse da quelle passate. Per noi Italiani il cosiddetto ‘ritorno’ al periodo aureo della nostra musica strumentale altro non era in realtà che la rinuncia alla rigida forma beethoveniana, alle facili seduzioni del poema sinfonico, alla inconsistenza dell’impressionismo, ripristinando in luogo di queste dottrine le antiche discipline strumentali polifoniche nostre, discipline tuttavia che non erano un fine, ma un mezzo per ritrovare con risorse attuali l’antica e mirabile e così sciolta e libera ‘discorsività’ della musica. Ed appare oggi evidente che la violenta campagna di opposizione fatta in Italia a questa tendenza tanto da parte di intelligenti quanto da mediocri o scemi, era dovuta al fatto che troppo sovente si criticano gli artisti sulle loro dichiarazioni anziché sui loro lavori. Avviene così di veder prender sul serio affermazioni alquanto stravaganti come quella di Strawinski che un bel giorno si paragona ad un notaio, di Honegger che si autodefinisce un onesto operaio oppure di Casella che rivendica per sé la qualifica di artigiano. Se invece di accordare a queste dichiarazioni, tutte dettate da necessità polemiche e momentanee, maggior peso di quanto non si meritavano, i vari critici (intelligenti o meno) si fossero invece limitati ad esercitare la loro attività critica sul reale valore delle musiche di quei compositori, si sarebbe allora veduto quanto vi era allora di caduco in quelle parole e si sarebbe constatato che la restaurazione dei valori classici era qualcosa di ben più profondo di quanto non si voleva dapprima credere e che non si poteva in nessun caso abbassare a puro capriccio di moda. Oggi la battaglia sorta attorno alla legittimità di questa rinascenza del classicismo ed alla necessità più o meno di rimanere aggrappati al Romanticismo (come lo preconizzava il famoso ‘manifesto’ del 1932) si può dire tramontata, almeno come argomento di discussione leale ed attuale. Si è ormai rifatta la convinzione (nei migliori di noi almeno) che l’idea della vera classicità non possa essere che la rinascita di un equilibrio superiore nella creazione, una rinascita ad un tempo classica

<sup>175</sup> CASELLA, Alfredo. ‘La reazione italiana’, in: *21 + 26 cit.*, pp. 86-87. Lo scritto, datato 30 agosto 1925, era stato pubblicato sul numero speciale dei *Musikblätter der Anbruch* in occasione del *Festival internazionale di musica contemporanea* tenuto a Venezia nel settembre di quell’anno.

<sup>176</sup> ID. ‘Tendenze e stile della nuova musica italiana’, in: *21 + 26 cit.*, pp. 97-98. Lo scritto era originariamente in tedesco.

<sup>177</sup> ID. ‘La reazione italiana’, in: *21 + 26 cit.*, pp. 88-89.

<sup>178</sup> ID. ‘Lettera aperta a S. E. Pietro Mascagni’, in: *L’Italia letteraria*, 15 dicembre 1929; ripubblicato in: *21 + 26 cit.*, p. 228.

e romantica per la sua pienezza e serenità di forma e come idea soggettiva di una attualità nutrita di tradizione. Nozione poi che corrisponde precisamente al momento politico, il quale persegue sul suo piano analoghi obbiettivi. Non è tuttavia attorno al problema del classicismo (con o senza 'neo') che si è accesa la maggior battaglia in questi ultimissimi anni, ma bensì, come ho già detto, sulla questione del carattere nazionale dell'arte. Questione che è profondamente attuale, ma che è molto complessa e che si deve o trascurare totalmente (ciò che sarebbe il meglio), oppure trattare con profonda conoscenza, cosa che purtroppo manca quasi totalmente quando questo argomento entra in campo nella critica quotidiana<sup>179</sup>.

Qualche anno prima Guido Pannain aveva del resto affermato che

“l'idea di classicità, auspicata per l'arte moderna, non si attuerà certamente nella battaglia in corso contro i mulini a vento del romanticismo dalle molte facce, ma soltanto come rinascita di una equilibrata spiritualità creatrice, che è la vera condizione del fare; una rinascita che potremmo dire, ad un tempo, classica e romantica, per sicurezza e serenità della forma e come idea soggettiva di un'attualità nutrita di tradizione”<sup>180</sup>.

Non si dimentichi che in quegli anni il mondo musicale italiano viveva in un clima di acceso dibattito riguardo alla decadente situazione contemporanea (“lo stato attuale della nostra efficienza musicale è acqua stagnante, morta gora”<sup>181</sup>) e alla necessità di una più accorta politica culturale, suggerita dall'affermazione di quegli ideali fascisti che predicavano con toni tronfi ed autocelebrativi la conquista di una nuova età aurea che recuperasse il primato dell'Italia nel mondo. L'esigenza di un “ritorno all'ordine”, di pervenire cioè ad un'arte che rispecchiasse pienamente il nobile spirito della nazione italiana, era fortemente sentita sia da chi, in atteggiamento quasi di messianica attesa, invocava un diretto intervento regolatore dello Stato, sia da chi professava una fede invece più liberale e riteneva necessarie maggiori aperture anche verso ciò che avveniva oltre confine, considerando d'altra parte sbagliato “condizionare, anzi subordinare una rinascita musicale in atto, cioè una nuova fioritura di musiche, a un presupposto culturale”<sup>182</sup>. Tra i primi vi erano i musicisti più compromessi con il regime, quali Giuseppe Mulé<sup>183</sup> e Adriano Lualdi<sup>184</sup>, che esplicitamente scriveva: “Oggi sotto il pungolo di quel superbo animatore e restauratore che è Benito Mussolini, molte sopite energie nazionali si ridestano, molti valori ideali riacquistano la loro giusta importanza, e possono sperare in nuove propizie fortune. L'arte è fra questi valori che Benito Mussolini ricollocherà sul giusto piedestallo: la musica - la più bisognosa fra tutte - è quella che ha più da attendere e da sperare...”<sup>185</sup>; ma della stessa opinione erano anche altri musicisti quali Ettore Desderi<sup>186</sup> o

<sup>179</sup> CASELLA, Alfredo. *I segreti della giara*, cit., pp. 300-303.

<sup>180</sup> PANNAIN, Guido. 'L'idea di classicismo nella musica contemporanea' cit., p. 271.

<sup>181</sup> VENTURINI, L. 'Per la rinascita musicale italiana', in: *Musicisti d'Italia*, 1927, n. 9. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 550.

<sup>182</sup> Rubrica 'Commentari. A proposito di crisi musicale', in: *La rassegna musicale*, 1928, n. 4. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 555. Naturalmente, in tali frangenti, ragioni di opportunismo politico non potevano mancare, soprattutto da parte di musicisti artisticamente poco dotati. È un problema questo che condizionò buona parte della vita culturale del tempo e sul quale per ragioni di spazio non ci si può qui soffermare.

<sup>183</sup> Cfr. nota 48.

<sup>184</sup> Adriano Lualdi (Larino [Campobasso], 1885 - Milano, 1971) studiò dapprima a Roma, poi a Venezia con Ermanno Wolf-Ferrari, dal quale assimilò uno stile compositivo piuttosto eclettico. Diplomatosi nel 1907, svolse poi spesso attività di direzione d'orchestra, come sostituto soprattutto di Pietro Mascagni, che lo indirizzò verso il mondo del melodramma. Questo restò poi il suo interesse principale, sebbene si producesse parecchio anche nella musica sinfonica e cameristica. Tra le sue opere teatrali, citiamo *Le nozze di Haura* (1908, revisionata nel 1913, trasmessa alla radio nel 1939 e rappresentata a Roma nel 1943), *Le furie di Arlecchino* (Milano, 1915), *La figlia del re* (1914-17, rappresentata a Torino nel 1922), *Il diavolo nel campanile* (1919-23, rappresentata a Milano, 1925), *La Grançeola* (Venezia, 1932), *Euridikes Diatheké (Il testamento di Euridice)*, 1940, trasmessa dalla RAI nel 1962 e curiosa per lo sfruttamento del famoso antico *Epitaffio di Sicilo* come 'leitmotiv'), *La luna dei Caraibi* (1944, rappresentata a Roma, 1953); compose inoltre il poema sinfonico *La leggenda del vecchio marinaio* (1910), una *Suite adriatica* (1932), una *Rapsodia coloniale Africa* (1936), una trascrizione orchestrale de *L'arte della fuga* di J. S. Bach e molta altra musica vocale e strumentale. Sposata con ferma convinzione la causa fascista, Lualdi ebbe ovviamente una facile carriera nel periodo tra le due guerre, divenendo nel 1929 come Mulé Deputato in Parlamento come rappresentante del *Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti*. Fu tra i promotori della *Mostra del Novecento Musicale* tenutasi a Bologna nel 1927 e delle successive rassegne organizzate dal suddetto *Sindacato*, fondatore con Casella (col quale non sempre andava d'accordo) dei primi *Festival Internazionali di Musica Contemporanea* di Venezia, di cui fu responsabile artistico per le prime tre edizioni del 1930, 1932 e 1934. Fu poi dal 1936 al 1944 direttore del Conservatorio di Napoli, dove fondò un'orchestra da camera con la quale compì diverse tournées. Contemporaneamente svolse anche un'intensa attività di critico musicale per diversi giornali e fu assiduo collaboratore di diverse riviste musicali (esclusa *La rassegna musicale*, di impronta vistosamente antifascista), nonché autore di diversi saggi, tra i quali *Viaggio musicale in Italia* (Milano, 1927), *Serate musicali* (Milano, 1928), *Viaggio musicale in Europa* (Milano, 1928), *Il rinnovamento musicale italiano* (Milano, 1931) e numerosi altri, tra i quali spiccano per il carattere propagandista dei principi fascisti *Arte e regime* (Roma, 1929) e *Per il primato spirituale di Roma* (Roma, 1941). Nonostante i trascorsi fascisti, Lualdi riuscì a reintegrarsi abbastanza nella vita musicale italiana, divenendo fra l'altro direttore del Conservatorio di Firenze dal 1947 al 1956. Cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 839 e *passim*; WATERHOUSE, John C. G. Voce *Lualdi, Adriano*, in: *New Grove*, XI, pp. 292-293.

<sup>185</sup> LUALDI, Adriano. *Viaggio musicale in Italia*, Milano, 1927, p. 12.

<sup>186</sup> Ettore Desderi (Asti, 1892 - Firenze, 1974) studiò architettura laureandosi nel 1920 e composizione al Conservatorio di Torino con Luigi Perrachio, diplomandosi poi nel 1921 al Conservatorio di Bologna con Franco Alfano; si perfezionò in seguito con Ildebrando Pizzetti. Insegnante dal 1941 al Conservatorio di Milano, divenne dieci anni dopo direttore del Conservatorio di Bologna. Scrisse da principio molta musica strumentale, soprattutto cameristica, e tra i principali lavori citiamo la suite per fiati e pianoforte *Miti silvestri* (1922), una *Sonata* per violino e pianoforte (1923), una *Sonata* per pianoforte (1930) di impostazione chiaramente neoclassica nella sua suddivisione in *Preludio, Sarabanda e Rondò*; e, ancora, una *Rapsodia* per violino e pianoforte (1930) e altri lavori neoclassici quali la *Sonata* per violoncello e pianoforte, il *Quartetto d'archi*, il *Trio* (1940-42), dove non mancavano a volte anche suggestioni jazzistiche, come nella *Jazz-Suite* per violino e pianoforte (1933), nella *Sonatina in modo sincopato* (1934) e nel *Preludio, corale e fuga in modo sincopato* (1934) per pianoforte. Ma Desderi si dedicò anche alla musica sinfonica (tre *Intermezzi* per l'*Antigone*, 1922-26, eseguiti soltanto nel 1938; *Canti dell'estate*); fu tuttavia attratto maggiormente dalla musica vocale, da camera (*Liriche giapponesi*, 1921, e numerose altre), ma soprattutto sinfonico-corale di carattere sacro (cantata *Job*, per baritono, voce recitante, coro e orchestra, 1927; *Sinfonia davidica* per soprano, baritono, coro e orchestra, 1929; *Missa 'Dona pacem'* a quattro voci, 1932; *Missa 'Tempore belli'* a tre voci virili, 1945; e numerosi

Ennio Porrino<sup>187</sup>, mentre su posizioni opposte, come abbiamo detto più aperte e portate ad allinearsi con quanto avveniva a livello internazionale, era l'ambiente intellettuale ruotante attorno a *La rassegna musicale*<sup>188</sup>, rivista di ispirazione chiaramente antifascista che seppe diplomaticamente mantenersi in vita pur evitando servili atteggiamenti di omaggio al Regime.

Sebbene la situazione si presentasse piuttosto complessa e dibattuta (non si dimentichi che nel 1932 si giunse al citato *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800*, a cui seguirono ulteriori polemiche), resta abbastanza evidente che tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, il fenomeno del ritorno alle espressioni della classicità e alle forme con cui essa si manifestava divenne vistosamente diffuso; in proposito, basti considerare, come campionatura meramente indicativa, le opere presentate alla seconda *Mostra Nazionale di Musica contemporanea* organizzata dal *Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti* (SNFM) e svoltasi a Roma dal 2 all'8 aprile 1933, per notare il generale interesse rivolto dai compositori appunto alle grandi forme 'classiche', cioè a dire agli aspetti più propriamente costruttivi delle loro opere, qui presentate in 'prima esecuzione assoluta': citiamo la *Sinfonia n. 2* di Franco Alfano (composta nel 1931-32)<sup>189</sup>, l'*Introduzione, aria e toccata* op. 55 (1932) di Alfredo Casella<sup>190</sup>, la *Partita* per orchestra di

---

mottetti, responsori, ecc.) nella quale dimostò una profonda conoscenza della grande tradizione polifonica e monodica del tardo '500 e del '600 italiano e al tempo stesso un'ascendenza regeriana e anche pizzettiana. Fu anche critico collaboratore de *Il pianoforte* e della *Rivista musicale italiana*, sulla quale pubblicò alcuni articoli sulla situazione della musica contemporanea ('Le tendenze attuali della musica', in: *Rivista musicale italiana*, XXXV-XXXVIII, 1928-1931) di impostazione piuttosto tradizionalista, che vennero raccolti e pubblicati nel 1930 nel saggio *La musica contemporanea*. Cfr. ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 125; ZANETTI, *Novecento*, pp. 552, 916 e *passim*; COGNAZZO, Roberto. Voce *Desderi*, in: *DEUMM*, *Le Biografie*, II, pp. 465-466. Per inciso aggiungerei che il nome di Desderi è ricordato anche nel catalogo delle opere di Margola, per aver eseguito un paio di liriche accompagnando la moglie Andreina Desderi Rissone, in particolare *Poi che 'l cammin* (dC 14) e *Cammina, cammina* (dC 61), il 28 gennaio 1952 alla Sala 'Bossi' del Conservatorio di Bologna.

<sup>187</sup> Ennio Porrino (Cagliari, 1910 - Roma, 1959) allievo di Cesare Dobici e Giuseppe Mulé al Conservatorio di Roma, si diplomò nel 1932 e si perfezionò poi per un triennio con Ottorino Respighi, conseguendo il premio come miglior alunno. Come compositore, dopo alcuni premi ricevuti durante il periodo di studi, si fece conoscere nel 1933, il 30 aprile con l'esecuzione diretta da Bernardino Molinari all'*Augusteo* di Roma dell'*Ouverture 'Tartarin de Tarascon'*, composizione vincitrice del concorso bandito dalla *Regia Accademia di S. Cecilia* in occasione del venticinquennale dell'*Augusteo* stesso; poi nel dicembre con il poema sinfonico *Sardegna*, lavoro eseguito con successo al *Teatro Comunale* di Firenze sotto la direzione di Fernando Previtali, prescelto fra le composizioni italiane per il *Concorso Internazionale di Parigi* e poi per il *Festival Internazionale di Amburgo* del 1935, ed in seguito diffuso in America da Leopold Stokowski, che lo tenne in repertorio per un certo tempo; infine nello stesso mese di dicembre del 1933 con la presentazione alla *Prima Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Musicisti della Sardegna* di Cagliari, nello stesso concerto in cui Margola presentava il proprio *Quintetto* (Cfr. *Quarta Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Belle Arti della Sardegna - Prima Mostra del Sindacato Interprovinciale Fascista Musicisti della Sardegna*, Programma illustrativo cit., pp. 156-157 e 172), della *Trilogia I Canti della Schiavitù* per violino, violoncello e pianoforte, premiati anche al concorso di composizione dei *Littoriali* nel 1934. Il suo linguaggio musicale risentiva molto dell'influsso di Respighi, per il colorismo orchestrale marcatamente illustrativo, tanto che egli "può ben a ragione ritenersi l'ultimo degli allievi del Respighi pervenuto a una certa notorietà, grazie anche alla sua adesione al Fascismo e al suo radicalismo culturale tradizionalista" (ZANETTI, *Novecento*, p. 960): colorismo che già in *Sardegna* crea "più un clima affettivo che una determinazione folcloristica, che è sentimento ispirativo presente anche in successive opere" (ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, p. 387). Acceso sostenitore del fascismo, Porrino si schierò via via sempre più ottusamente e radicalmente contro il supposto antinazionalismo dei maggiori musicisti della generazione dell'Ottanta, in particolare contro Casella, giungendo ad accusarli direttamente in occasione del *III Congresso Nazionale dei Musicisti Fascisti*, tenutosi a Cagliari nell'ottobre 1937. Di questo periodo sono alcune composizioni sinfonico-vocali di impostazione decisamente enfatica, come i *Canti di stagione* per voce e piccola orchestra (1934, premiati ai *Littoriali* nel 1935) o *La visione d'Ezechiele* (1935, suddiviso in *Preludio*, *Adagio* e *Corale*), mentre più 'leggere' sono altre pagine, quali la *Sinfonia per una fiaba* per orchestra (1935), *Notturmo e danza* per piccola orchestra (1936), le *3 Canzoni italiane* (1937), le trascrizioni di canti popolari e la musica da film: opere che risultano segnate "da una notevole facilità inventiva e così puntano interamente nella direzione dell'accessibilità massima per il pubblico, come pure s'impegnano nella ricerca di un'italianità generica che aveva sempre tanti sostenitori. Ma in quanto a riuscite artistiche, nulla più che pagine di buon mestiere, di significazioni convenzionalissime, di linguaggio superato" (ZANETTI, *Novecento*, p. 963). In campo teatrale, dopo i men che mediocri risultati del balletto *Il mito di Persefone* (1937), va ricordata l'opera in un atto *Gli Orazi* (1941), direttamente attinta dalle *Historiae* di Tito Livio e concepita, secondo le direttive fasciste sostenitrici del più plateale filone celebrativo, per un grande teatro all'aperto (ma ci si dovette 'accontentare' della *Scala* di Milano). Caduto il fascismo, rimase fedele alla *Repubblica di Salò* e per essa scrisse l'*Inno dei legionari*, eseguito a Venezia nel 1945. Altre sue composizioni furono i balletti *Altair* (Napoli, 1942), *Mondo Tondo* (Roma, 1949), l'oratorio *Il Processo di Cristo* (1949), l'opera *L'organo di bambù* (Venezia, 1955), ecc. Porrino insegnò ai conservatori di Roma, Venezia e Napoli, divenendo nel 1956 direttore del Conservatorio di Cagliari. Cfr. note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, pp. 23-24; PIRONTI, Alberto. Voce *Porrino, Ennio*, in: *New Grove*, XV, p. 127; ZANETTI, *Novecento*, pp. 583 e *passim*; TRUDU, Antonio. Voce *Porrino, Ennio*, in: *DEUMM*, *Le Biografie*, VI, pp. 85-86.

<sup>188</sup> Fondata nel gennaio 1928 come perfezionamento de *Il pianoforte*, *La rassegna musicale* era diretta da Guido M. Gatti. Redattore fu per i primi due anni Luigi Ronga, poi fino al 1935 Massimo Mila. Sulla rivista, cfr. PESTALOZZA, Luigi. *La rassegna musicale, antologia*, Milano, 1966.

<sup>189</sup> La *Sinfonia n.2 in Do* "è tra le più tipiche espressioni della concentrazione espressiva e formale perseguita dal musicista in siffatti lavori" (GENTILUCCI, Armando. *Guida all'ascolto della musica contemporanea cit.*, p. 39). Alfano avrebbe poi composto nel 1934 il suo capolavoro neoclassico, il *Divertimento* per piccola orchestra e pianoforte obbligato.

<sup>190</sup> Con quest'opera Casella proseguiva in realtà un itinerario stilistico intrapreso e già pienamente manifestato alcuni anni prima con la *Partita* op. 42 per pianoforte e orchestra (1924-25), il *Concerto romano* op. 43 per organo, ottoni, timpani e archi (1926), la già citata *Scarlattiana* op. 44, la seconda *Sonata per violoncello* op. 45 (1927) ed altri importanti lavori: l'itinerario cioè verso una spiccata astrazione oggettiva, realizzata attraverso un ripensamento in chiave moderna dell'antica musica italiana, di cui principalmente veniva conservato l'impegno costruttivo. In particolare la *Partita* - il cui secondo movimento è rappresentato da una severa *passacaglia* - rappresentò "forse la massima punta di Casella verso l'oggettività, verso una musica intesa come astrazione e costruzione pura" (MILA, Massimo. *Itinerario stilistico di Casella*, in: *Cent'anni di musica moderna*, 2. ed., Torino, EDT, 1981, p. 173), e assunse "valore di modello presso i compositori italiani dell'epoca e successivi" (ZANETTI, *Novecento*, pp. 737-738), come dimostrano le *Partite* di Giorgio Federico Ghedini (1926), di Luigi Dallapiccola (1932) e di Goffredo Petrassi, proprio qui presa in considerazione (cfr. nota seguente).

Goffredo Petrassi<sup>191</sup>, la *Overture in do # minore* di Giovanni Salviucci<sup>192</sup>, la *Sinfonia italiana in un sol tempo* di Giuseppe Rosati<sup>193</sup>, il *Trio* di Enzo Masetti<sup>194</sup>, il *Quartetto* di Vito Frazzi<sup>195</sup>, il *Quintetto con pianoforte* di Pietro Montani<sup>196</sup>, e così

<sup>191</sup> Come si è già detto alla nota precedente, la *Partita* del giovane Petrassi aveva un collaudato ed insigne modello in quella di Alfredo Casella, e la sua composizione rappresentava già di per sé una precisa presa di posizione stilistica. Come ebbe a dire più tardi lo stesso Petrassi, “occasione per la composizione della *Partita* fu un concorso promosso dal sindacato fascista dei musicisti. Il concorso fu bandito per due temi: per una *Partita* e per una *Sinfonia*. Il termine ‘partita’ rifletteva la volontà del momento di italianizzare tutto; sicché invece di suite si andò a ripescare il vecchio termine italiano di ‘partita’. Scrisse quest’opera rifacendomi idealmente ai modelli delle antiche danze italiane: nella partitura si trovano infatti una *Gagliarda*, una *Giga* e una *Passacaglia*, e la scrissi sotto l’ardore degli studi al Conservatorio. La mandai al concorso dove una commissione di tutto rispetto, formata da Respighi, Casella, Mulé ed altri, la premiò. Seguì l’esecuzione a Roma all’*Augusteo* sotto la direzione di Bernardino Molinari e quindi l’opera fu inviata a Parigi, per partecipare a un concorso internazionale indetto dalle associazioni di concerti, e vinse, sicché venne inviata al festival della SIMC che si teneva ad Amsterdam [...]” (Petrassi, p. 13). Fu così questa *Partita* a dare avvio alla notorietà di Petrassi, l’opera che improvvisamente pose il giovane musicista, ancora allievo di conservatorio, al centro dell’attenzione non solo nazionale ma anche internazionale. Va sottolineato comunque che essa costituiva il lavoro meglio riuscito di una serie di esercitazioni scolastiche che già avevano indirizzato Petrassi verso questo genere di composizioni: nel 1926, ad esempio, Petrassi aveva già composto una *Partita* per pianoforte ed altre composizioni di impostazione neo-classica sulle quali ci soffermeremo brevemente più avanti. Sulla *Partita* per orchestra, cfr. anche GENTILUCCI, Armando. *Guida all’ascolto della musica contemporanea* cit., pp. 317-318; ZANETTI, *Novecento*, pp. 1011-1013; NICOLÒDI, Fiamma. ‘Inizi prestigiosi’ cit., pp. 69-72. Anche il bolognese Adone Zecchi (n. 1904) compose nel 1932 una *Partita* per orchestra, articolata in *Gagliarda*, *Siciliana* e *Tarantella*, proseguendo un indirizzo neoclassico già intrapreso da qualche anno (cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 966).

<sup>192</sup> Giovanni Salviucci (Roma, 1907 - Ivi, 1937), scomparso prematuramente a soli trent’anni per un male incurabile, fu “una delle più promettenti energie della nostra giovane musica” (CAPRI, *Musicisti d’Europa*, p. 91). Compiuti gli studi di pianoforte, organo e composizione a Roma, e perfezionatosi con Ernesto Boezi, Ottorino Respighi e Alfredo Casella, debuttò come compositore seguendo le orme soprattutto di Respighi, del quale ripropose il linguaggio impressionistico in alcuni lavori di carattere descrittivo, quali i poemi sinfonici *Samarith* (1927), *Saul* (1928), *Serena* (1930), *La tentazione e la preghiera* (1931, questo in verità di gusto più ridondante e più straussiano), o le suites orchestrali *Campagna romana* e *Villavecchia*, ambedue del 1929. Con la *Overture in do # minore* (1932, vincitrice del *Concorso Sinfonico dell’Accademia di S. Cecilia* e diretta nel 1933 all’*Augusteo* da Bernardino Molinari) e la coeva *Sinfonia italiana* (presentata nel 1934 all’*Augusteo* sotto la direzione di Dimitri Mitropoulos), egli diede però una svolta al proprio stile, orientato verso una robusta concezione contrappuntistica anziché verso un facile impressionismo o verso scontate soluzioni di cattivo gusto ‘strapaesano’. Da quel momento tutte le composizioni strumentali di Salviucci furono completamente esenti da ogni contaminazione extra-musicale e fondate esclusivamente su ragioni di pura costruzione formale. I due lavori citati, l’*Overture* e la *Sinfonia*, entrambe in un solo tempo (la *Sinfonia* è formata da tre episodi concatenati, *Allegro-Adagio-Allegro*) fanno riferimento alle antiche musiche strumentali italiane, secondo un gusto tipicamente caselliano, e in essi “si esplicita un autentico equilibrio tra mezzi tecnici e emotivi, pur risultando questi compresi in un’ampia gamma che va dalla serena e distesa espressività, a cupi trasalimenti, a fervori entusiastici, a ripiegamenti angosciosi” (ZANETTI, *Novecento*, p. 1023). Tra le seguenti opere, tutte impostate neoclassicamente su questa robusta concezione formale, citiamo la *Sinfonia da camera* per 17 strumenti (1933, premiata alla *II Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*), l’*Introduzione*, *Passacaglia* e *Finale* (1934, eseguita all’*Augusteo* nel dicembre 1935), l’*Introduzione per orchestra* (presentata nel marzo 1935 alla *III Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea* ed eseguita all’*Augusteo* con la direzione di Bernardino Molinari), il *Salmo di David* per voce e orchestra da camera (diretto nel marzo 1935 da Alfredo Casella) e la *Serenata* per 9 strumenti, completata pochi mesi prima della morte e presentata alla *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea* nell’aprile 1937. Cfr. le note biografiche in *IV Rassegna Nazionale di Musica Contemporanea*, programma illustrativo, Roma, 4-10 aprile 1937, pp. 35-36; ZANETTI, *Novecento*, pp. 993-997 e 1021-1026; WATERHOUSE, John C. G. Voce *Salviucci, Giovanni*, in: *New Grove*, XVI, p. 436; TRUDU, Antonio. Voce *Salviucci*, in: *DEUMM*, Le Biografie, VI, pp. 553-554.

<sup>193</sup> Giuseppe Rosati (Roma, 1903 - Ivi, 1962) fu considerato, come Goffredo Petrassi, una sicura promessa del mondo musicale romano. Figlio di un musicista, studiò col padre e poi al Conservatorio di Roma con Alessandro Bustini, lo stesso maestro di Petrassi. La *Sinfonia (all’italiana)* qui citata fu l’opera con cui si fece conoscere come compositore, attività che lo vide fin dal principio militante tra le fila del più convinto neoclassicismo - una sua *Sonata* per violino e pianoforte del 1930, articolata in quattro movimenti (*Introduzione*, *Allegro*, *Adagio*, *Presto*), riprendeva gli schemi dell’antica sonata da chiesa. Il lavoro si presentava infatti come “un divertente, lucido gioco, dove facilità d’invenzione e alacrità ritmica finiscono per essere le cose meglio ricordevoli di una partitura comunque frammentaria” (ZANETTI, *Novecento*, pp. 982-983). In seguito Rosati compose altre opere sinfoniche e cameristiche, come la *Toccata* per orchestra (1934), eseguita nel gennaio del 1935 all’*Augusteo* di Roma, il *Preludio* per pianoforte e orchestra (1935), “chiaramente nell’orbita caselliana, [...] nel solco del miglior tastierismo neoclassico” (*ibid.*), la *Sonata* per orchestra (1938), o le numerose liriche da camera, “tutti lavori di notevole perizia tecnica, anche se non rivelatori di una spiccata personalità” (*ibid.*). Compositore non particolarmente prolifico, Rosati si dedicò poi principalmente alla musica per film. Cfr. *ivi*, pp. 604, 982-983.

<sup>194</sup> Enzo Masetti (Bologna, 1893 - Roma, 1961) si era formato con Franco Alfano a Bologna, dove si era diplomato nel 1920. Autore di pagine pianistiche, di musica strumentale e vocale da camera e sinfonica, si era già fatto conoscere come autore di due fiabe teatrali, *La fola delle tre ochette* (1928, su libretto di Testoni) e *La mosca mora* (1930, su libretto di G. Gherardi), rappresentate a Bologna al *Teatro Corso*. La sua attività si svolse però poi a partire dal 1936 soprattutto nel mondo cinematografico: autore di una sessantina di colonne sonore, si dedicò anche all’insegnamento in tale campo, divenendo nel 1942 docente del *Centro sperimentale di Cinematografia* di Roma, incarico che mantenne fino alla morte, e curò sull’argomento anche un interessante volume, comprendente scritti propri e di altri specialisti (*La musica per film*, Roma, 1950). Cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 598-599, 919. Anche Adone Zecchi, che abbiamo già ricordato alla nota 191, compose nel 1932 un *Trio* con pianoforte di impostazione chiaramente neoclassica, come molte altre sue opere (cfr. *ivi*, p. 967; *DEUMM*, Le Biografie, IV, p. 704).

<sup>195</sup> Vito Frazzi (S. Secondo Parmense [Parma], 1888 - Firenze, 1975), si formò a Parma con Arnaldo Galliera, Guido Alberto Fano e Italo Azzoni. Dopo il diploma, conseguito nel 1911, fu insegnante al Conservatorio di Firenze per quasi mezzo secolo, dapprima di pianoforte complementare (dal 1912 al 1924), poi di armonia (dal 1925 al 1928), infine di composizione (dal 1928 al 1958), svolgendo per un certo periodo anche le funzioni di direttore; qui ebbe come allievo Luigi Dallapiccola ed altri rinomati musicisti. Dal 1932 al 1963 insegnò anche all’*Accademia Chigiana* di Siena. Come compositore intraprese i primi passi a Firenze nella cerchia di musicisti che ruotava attorno a *La voce* e faceva capo a Ildebrando Pizzetti (le sue prime liriche furono pubblicate sulla *Dissonanza*), mostrando “un fine temperamento lirico e una spiccata attitudine per la ricerca armonica” (ZANETTI, *Novecento*, p. 901); di fatto muovendosi “nell’orbita del decadentismo” (*ivi*, p. 308), in particolare con le melodie *Vere novo* (1908) e *Primavera classica* (ca. 1910), “tipiche espressioni della sensibilità decadente come diffusa in Italia in quell’epoca” (*ivi*, p. 310), con il poema sinfonico *L’usignolo e la rosa* da Oscar Wilde (1911) e con la *Sonata* per violino e pianoforte (1911). Avvicinatosi sempre più alle posizioni pizzettiane, tanto da divenire “un buon seguace della nuova lirica pizzettiana” (*ivi*, p. 902), con le composizioni seguenti si appropriò di aspetti drammatici, ad esempio nel poemetto per coro e orchestra *Cicilia* (1920, primo di *Tre Notturni corali*), “tra i migliori conseguimenti ottenuti dal neo-madrigalismo italiano” (*ibid.*), ne *La preghiera di un clefta* (1921) per voce e pianoforte, e soprattutto nel dramma *Re Lear* (1922-28, rappresentato a Firenze solo nel 1939), caratterizzato da uno stile uniforme e declamatorio molto vicino a quello di Pizzetti. Contemporaneamente, Frazzi condusse però anche una personale ricerca sul linguaggio

via<sup>197</sup>.

Per i giovani compositori che in questi anni debuttavano sulla scena nazionale, questo era il terreno più fertile per manifestare il proprio impegno, anche perché cimentarsi in rigorose forme classiche significava prendere le distanze da un dilettantismo improvvisativo che nulla di positivo avrebbe arrecato per un reale rinnovamento della cultura. Goffredo Petrassi, ad esempio, che era di quattro anni più anziano di Margola e che proprio in questi anni si presentava come uno dei più promettenti compositori della giovane generazione, nel 1932 aveva già scritto una *Partita* per pianoforte (1926)<sup>198</sup>, una *Sonata in tre brevi movimenti continui* per violoncello e pianoforte (1927)<sup>199</sup>, una *Sinfonia, Siciliana e Fuga* per quartetto d'archi (1929)<sup>200</sup>, una *Sarabanda* per flauto e pianoforte (1930)<sup>201</sup>, un *Preludio e fuga* per orchestra d'archi (1930)<sup>202</sup>, un *Divertimento in do maggiore* (1930)<sup>203</sup>, una *Ouverture da concerto* (1931)<sup>204</sup> e una *Passacaglia* per orchestra (1931)<sup>205</sup>, tutte opere che testimoniano una pur parziale adesione alle tendenze del momento che stiamo delineando, e che “uniscono saggiamente l'urgenza della comunicazione all'esigenza di imparare un mestiere alla perfezione”<sup>206</sup>.

Non diversamente si comportò il giovane Franco Margola durante gli ultimi anni di studio, nei quali iniziò a definirsi la sua personalità di compositore emergente: un rapido sguardo al catalogo delle opere prodotte in questo periodo non riserva in questo senso particolari sorprese ed anzi non stupisce affatto di riscontrarvi la presenza di un *Trio* per pianoforte, violino e violoncello (dC 10), di un *Concerto per orchestra da camera per 25 elementi e violino obbligato* (dC 11), di una *Sonata in re* per violino e pianoforte (dC 12), di una *Sonata in do minore* per violoncello e pianoforte (dC 13) e di un *Quintetto in fa diesis* per archi e pianoforte (dC 17).

Certo è naturale che - trattandosi di musicisti, nel caso di Petrassi come in quello che più ci interessa di Franco Margola, all'inizio delle loro esperienze creative - è naturale, si diceva, che ragioni più prosaiche determinassero simili scelte compositive, che spesso infatti potevano essere semplicemente imposte da ragioni scolastiche. In effetti più di una composizione tra quelle citate di Petrassi nacquero destinate all'ambito scolastico, in particolare ai tradizionali saggi di fine anno, e lo stesso fu per quelle prime opere del musicista bresciano: tanto è vero che le due *Sonate*, per violino e per violoncello (dC 12 e dC 13) e il *Quintetto* (dC 17) vennero eseguiti nei saggi conclusivi del Conservatorio di Parma rispettivamente negli anni 1931, 1932 e 1933<sup>207</sup>. E non staremo a sottolineare quanto l'aspetto accademico e tradizionalistico delle forme espressive coltivate nell'ambito dei conservatori italiani, in verità non soltanto di allora ma anche di oggi, sia ritenuto cosa evidente e generalmente risaputa. Si tratta di un argomento tutt'altro che trascurabile, sul quale torneremo più avanti, dal momento che a nostro parere esso non sarà privo di conseguenze anche sulle scelte stilistiche del Margola più maturo.

Tuttavia, come si diceva, è innegabile che fattori culturali di più ampia portata contribuissero a indirizzare in tale direzione il cammino stilistico dei musicisti operanti in quegli anni, ed in particolare i giovani.

Riteniamo la questione espressa in modo particolarmente chiaro da Fiamma Nicolodi in un saggio riferito alle opere giovanili di Goffredo Petrassi, che qui ci accingiamo a riportare in alcuni suoi passi più significativi perché a nostro parere in linea di massima applicabili anche al caso di Franco Margola:

“[...] la produzione (poi inflazionatissima) di ricercari, toccate, sonate, sonatine, partite creava il tessuto connettivo su cui

---

musicale che lo portò ad elaborare un sistema teoricamente definito di scale ‘alternate’ (basate cioè su una regolare alternanza di toni e semitoni), che rappresentò un interessante tentativo di scardinamento e superamento della tradizionale struttura tonale. Su queste basi egli seppe costruire un linguaggio sempre più personale, realizzato con successo in composizioni quali la lirica *Il cavaliere* (1932, su testo popolare toscano), in brani sinfonici quali *La morte di Ermengarda* (1937), *Preludio magico* (1937), *Dialoghi, proverbi e sentenze* (1941) e soprattutto nell'opera *Don Chisciotte*, composta negli anni 1940-50 e rappresentata a Firenze nel 1952. Oltre alle composizioni citate, tra le migliori opere del musicista vanno segnalate anche un *Quintetto* per archi e pianoforte (1912-22), notevole per “l'atmosfera lirica a sfondo popolare trascosta in un brano strumentale e specialmente rivelabile nei due tempi iniziali [e per] l'irrompere di elementi drammatici nel finale” (*ibid.*), e alcune composizioni pianistiche quali la *Toccata* (1919) e il *Madrigale* (1921), “che denotano indubbia maestria nel trattamento della tastiera e che vanno tenuti presenti nello stendere una storia della musica pianistica novecentesca - specie per la condotta lirica a sfondo popolare e per la ricerca di precise sonorità nel *Madrigale*” (*ibid.*). Frazzi si dedicò anche all'attività di revisore di musiche di compositori del passato, quali Jacopo Peri (curò l'*Euridice* per il *Maggio Musicale Fiorentino*), Claudio Monteverdi (sempre per il *Maggio Fiorentino* curò l'*Orfeo*), Luigi Cherubini, Gioachino Rossini, ecc. Cfr. WATERHOUSE, John C. G. Voce *Frazzi, Vito*, in: NEW GROVE, VI, p. 810; ZANETTI, *Novecento*, pp. 310-311, 901-905; FRAGAPANE, Paolo. ‘Le scale alternate di Vito Frazzi’, in: *Rassegna Dorica*, n. 11, 1933, pp. 65-71; TRUDU, Antonio. Voce *Frazzi, Vito*, in: *DEUMM*, Le Biografie, III, pp. 22-23.

<sup>196</sup> Cfr. Capitolo I, nota 292.

<sup>197</sup> Cfr. ZANETTI, *Novecento*, pp. 603-604.

<sup>198</sup> Formata da un *Preludio*, un'*Aria*, una *Gavotta* e una *Giga*. Pubblicata a Roma da De Santis. Cfr. *Petrassi*, p. 334.

<sup>199</sup> *Allegro, Grave-Largo, Allegro*. Inedita. Cfr. *ibid.*

<sup>200</sup> Inedita. Cfr. *ibid.*

<sup>201</sup> Inedita. Cfr. *ibid.*

<sup>202</sup> Inedito. Cfr. *ivi*, p. 325.

<sup>203</sup> In quattro movimenti: *Allegro, Andante (Caccia), Pavana, Allegro*. Anch'esso rimase inedito. Cfr. *ibid.*

<sup>204</sup> Pubblicata da Ricordi. Cfr. *ibid.*

<sup>205</sup> Inedita. Cfr. *ivi*, p. 326.

<sup>206</sup> MULA, Orazio. ‘I primi esperimenti’, in: *Petrassi*, p. 57.

<sup>207</sup> “In attesa della laurea, il Margola prepara ogni anno una composizione per i saggi finali della scuola. La critica parmense lo ha scoperto...” (GATTA, Alfredo. ‘Franco Margola’, in: *Brescia*, IV/7, luglio 1931, p. 55). Anche il già citato poema sinfonico *Espressioni eroiche* (dC 16) venne eseguito per la prima volta in uno dei saggi finali dell'anno scolastico 1932-33 (con il titolo, come si è detto, mutato in *Presso una tomba greca*, cfr. p. 63); non abbiamo invece alcuna conferma dell'esecuzione in Conservatorio, accennata da Alfredo Gatta e peraltro più che probabile (cfr. GATTA, *Margola*, p. 39), de *Il campiello delle streghe* (dC 9).

avrebbero declinato le loro preferenze padri e figli nell'arco di almeno due generazioni: da Malipiero a Respighi, da Casella a Giorgio Federico Ghedini, da Virgilio Mortari a Mario Castelnuovo-Tedesco, da Vittorio Rieti a Mario Labroca, da Antonio Veretti a Mario Pilati, da Petrassi a Dallapiccola (la campionatura vuol essere meramente indicativa).

Quest'ultimo indirizzo cui si è soliti assegnare il nome di neoclassicismo registrò in Italia verso la metà degli anni Venti una vasta eco di consensi, più in sede esecutiva, in verità, che critica. [...]

Ed ecco una cospicua pattuglia di compositori virare verso la ricerca di stile, la purezza di forme, il costruttivismo dinamico, l'oggettività. Si invoca la spericolata frenesia dei moduli jazzistici, da poco convertiti in area colta ('Il jazz', scriveva nel '28 Émile Vuillermoz, 'è al suo posto nel nostro secolo in cui l'individualismo è combattuto come una tara'<sup>208</sup>), e si assimila l'artista all'artigiano (Stravinsky proponeva per sé la qualifica di notaio, Honegger quella di operaio). Scrivere 'neoclassico' o finto antico o falso povero, strizzare l'occhio nei casi estremi al Bach contrappuntisticamente semplificato delle fughette e delle *Invenzioni a due voci*, divenne il grande avvenimento del giorno. Compositori per naturale propensione rivolti all'occultamento dell'io o inclini per mancanza di più solidi mezzi al mero calco scolastico, a ogni deroga linguistica, ne fecero il loro banco di prova. Sul palco della critica e dell'estetica musicale, crociani e sostenitori della soggettività intonavano invece il 'Crucifige'. A questa musica neutra, astratta, antiemotiva, inabilitata all'uso della prima persona e all'esplorazione dei massimi sistemi (metafisici e affettivi) non si voleva riconoscere altro che la funzione del mero divertissement e dell'effimero gioco accademico. 'Divertimenti, passatempi, giochi sonori, dei quali si può ben dire che quando non potrà più esserci l'illusione del *neo* non ci potrà più essere neanche quello del classico, perché si vedrà che non c'era neanche la musica', sentenziava Pizzetti<sup>209</sup>, mentre Castelnuovo-Tedesco, ironizzando sul 'cielo rasserenato del diatonismo [in cui] torna a splendere a guisa di aurora boreale il più perfetto tono di Do maggiore'<sup>210</sup>, rivendicava al musicista una piena libertà creativa, svincolata dalle imposizioni della forma ('La vera opera d'arte nasce in regime di libertà, non di costrizione'). E se Guido M. Gatti con maggior indulgenza riconduceva queste predilezioni 'alla misura un poco ridotta degli uomini di oggi', Guido Pannain, per il quale il neoclassicismo si configurava come 'una delle più amene burlette del secolo, facile trovata verbale con cui gli sportivi dell'estetica musicale possono giocare a piacere'<sup>211</sup>, smascherava il presunto storicismo dei 'ritorni' (pura mistificazione della storia nei suoi aspetti più apparenti), mirando a conciliare sotto l'appellativo di arte, forma e contenuto, classicità e romanticismo (rispettivamente la terra promessa e l'ombra di Banquo dei neoclassici).

Che non tutti gli esiti fossero mediocri e di bassa lega non è ciò che qui preme dire. Merita piuttosto segnalare come la fioritura di musiche al quadrato (*Les femmes de bonne humeur* di Tommasini-Scarlatti, *La boutique fantasque* e *Rossiniana* di Respighi, *Scarlattiana* di Casella, ecc.), di Sinfonie e Concerti in cui si rievocavano gli albori dello strumentalismo italiano, detenesse a detta degli autori che vi si esercitavano e degli esegeti coevi - né si vede perché la loro testimonianza debba essere revocata in dubbio - una benefica influenza, consentendo di eliminare le scorie del romanticismo, dello psicologismo, della letteratura e restituendo alla musica i suoi più autentici strumenti e la propria auto sufficienza. (Il cilicio dell'arte pura e dei 'ritorni' costituiva anche secondo Koechlin il miglior deterrente contro le seduzioni del decadentismo). Non solo la musica italiana imparò nuovamente il 'rire rossinien', come scrivevano soddisfatti gli stranieri di fronte alle lepide ironie dei pasticche nostrani, ma riflessione e cultura si trasferirono all'interno del processo compositivo, condotto fino a quel momento senza incrinature, con la franca immediatezza dell'espressione diretta.

Così fu per i 'padri', per i quali il recupero dell'antico poté tingersi in più di un'occasione di *arrière-pensées* ideologiche, portando allo scoperto quel debole per l'archeologia che sostanzialmente contemporaneamente le loro esumazioni, rivisitazioni, trascrizioni, restauri di opere dimenticate. (Prima che dei musicologi, questo lavoro, si sa, era all'epoca appannaggio dei compositori; fra i più attivi nel settore: Malipiero, Respighi, Casella). Diverso il caso dei 'figli'. Essi non avevano bisogno di far tabula rasa di alcun passato prossimo invisibile, di accantonare una parte di sé non più accettata o ritenuta defunta. Nella terza decade del Novecento, il romanticismo, moneta ormai fuori uso, non era una realtà conflittuale vissuta in prima persona, ma un'entità da esperire in forma mediata, sui banchi del Conservatorio, nella lettura o nelle private esercitazioni domestiche. La lingua appresa a quella data da Petrassi, ma anche da Dallapiccola [e noi aggiungiamo quindi anche da Margola, n.d.r.], quale risulta dai primi cimenti, oscillava infatti fra impressionismo francese e moderato modernismo di casa nostra. [...] La riappropriazione di un orizzonte sconosciuto potrà avvenire in un successivo momento: per intime esigenze espressive o per consanguinee affinità. Come dimenticare il valore emozionante della 'scoperta' quando l'istriano, giunto nel 1930 a Vienna e Berlino, si trovò faccia a faccia con i 'colpi d'ala' di *Elektra* e *Salome* di Strauss o con i panici *Naturlaute* della *Prima* di Mahler? Un'esperienza che, sommata ai profondi turbamenti provocatigli dallo 'Schoenbergkreis', orienterà d'ora in avanti il suo stile.

Per Petrassi [così come per Margola, n.d.r.], che non professerà invece mai respiscenze o nostalgie verso la 'Romantik', la stagione neoclassica non costituisce un impedimento, ma è anzi il miglior reagente in virtù della sua neutrale obiettività, della sua lineare trasparenza, per esaltare gli aspetti più schietti della propria personalità. Il giovane musicista infatti come non ama giocare ai quattro cantoni con le note alla maniera dei 'Six' o dei 'pasticheurs' italiani, neppure si compiace dei sotterfugi compositivi, dei luoghi oscuri della coscienza, di fumosità o rapimenti nell'indicibile.

Scrivere non rappresenta un volo pindarico verso i lidi della trascendenza, né una discesa agli inferi del nihilismo, ma una messa a fuoco lucida e disincantata delle stesse proprietà della musica, del suo vivere calata, al pari di chi crea, nel nudo orizzonte della contemporaneità. [...]'<sup>212</sup>

Come s'è detto, queste affermazioni ci sembrano adatte ad introdurre anche le prime opere, di impostazione chiaramente neoclassica, composte da Franco Margola negli ultimi anni di studio a Parma: nei limiti, naturalmente, di quanto è a nostra conoscenza, dal momento che non tutti i lavori ci sono pervenuti. A quanto risulta allo stato attuale delle nostre ricerche, il *Trio n. 1 in si* (dC 10), il *Concerto per orchestra da camera per 25 elementi e violino obbligato* (dC 11)

<sup>208</sup> VUILLERMOZ, Émile. 'Tempo di jazz', in: *La rassegna musicale*, maggio 1928.

<sup>209</sup> PIZZETTI, Ildebrando. 'Interpretare la musica' *cit.*, p. 712.

<sup>210</sup> CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. 'Neoclassicismo musicale' *cit.*, p. 202.

<sup>211</sup> PANNAIN, Guido. 'L'idea di classicismo nella musica contemporanea' *cit.*, 195.

<sup>212</sup> NICOLODI, Fiamma. 'Inizi prestigiosi' *cit.*, pp. 66-69.

e la *Sonata in do minore* per violoncello e pianoforte (dC 13) - oltre al precedente *Andante e Allegro* (dC 4), del quale solo Roberto Zanetti dà notizia<sup>213</sup> -, sono andate perdute.

Del *Concerto con violino obbligato* (dC 11) abbiamo alcuni commenti tratti da recensioni giornalistiche e veniamo così a sapere che “il suo pregio, di constatazione immediata e gradita, è la semplicità, la chiarezza e l’evidenza della ideazione”<sup>214</sup>, e che “il lavoro rivela che fin d’allora il Margola lavorava seriamente, per quanto il suo mondo interiore si presentasse ancora informe e non chiarificato [...] La composizione risale ad un periodo in cui l’autore, appena ventunenne, ricercava ancora un modo proprio di espressione e non poteva naturalmente aver raggiunto la piena padronanza del suo mondo interiore. Vi si sente già tuttavia una notevole ricchezza di movimento di idee che se conferisce varietà al pezzo, costituisce però l’avvio a quello che è il difetto della composizione stessa, cioè la discontinuità stilistica e di ispirazione. A un fraseggiare sano qual è quello della frase iniziale del violoncello, succede certo cromatismo tormentato e sensuale, così come alla chiarezza serena creata dalla voce del flauto e poi dal violoncello subentrano ancora, senza sufficiente giustificazione o preparazione del mutamento, il cromatismo e il tormento che accompagnano il violino solista fin nella cadenza”<sup>215</sup>. Margola, però, “non è mai contorto né involuto; ha spontaneità espressiva e naturalmente tecnica; soprattutto ha quello che, con una brutta definizione, si suol chiamare la ‘trovata felice’, che, in termini più adeguati, significa la fortunata capacità dell’intuizione artistica. Ciò si rivela anche nel *Concerto* che, però, ci sembra piuttosto un ‘tempo’ di concerto; e parrebbe di attendere poi lo *scherzo* e il *finale*. Il brano è ben ispirato e ben fatto. Alcune idee, proposte con limpidezza e sviluppate con abilità nel passaggio dal solo all’insieme, sono il tessuto fondamentale di questa specie di elegia musicale: un canto doloroso che sale come una preghiera e si effonde in dolci ed imprecise armonie, come un sollevarsi ed un piegarsi dello spirito in un respiro che acquista talvolta un’ampiezza religiosa”<sup>216</sup>.

Che non si trattasse in ogni caso soltanto di una giovanile esercitazione scolastica di scarso valore artistico è dimostrato dal fatto che Margola ritenne di dirigere questa pagina orchestrale ancora nel 1946, quando si trovava a Cagliari e già aveva raggiunto i vertici della propria carriera di compositore.

Anche la *Sonata n. 1 in re* per violino e pianoforte (dC 12) risultò ben più interessante di un semplice esercizio scolastico, essendo “concepita con nobiltà, svolta ed elaborata con perizia e chiarezza, così nella parte affidata al violino che in quella del pianoforte. Buone le idee melodiche, e particolarmente riuscito il tempo *lento*, dove il clima elegiaco, l’atmosfera nostalgica, sono stati disegnati e resi con semplicità di mezzi e con tocchi di squisito abbandono”<sup>217</sup>. Per l’impostazione generale della composizione, sostanzialmente equilibrata nella forma e nell’espressione, questa *Sonata* si presenta come chiaramente neoclassica: il primo movimento è costruito sull’alternarsi di un primo tema serio e marcato, subito presentato dal pianoforte senza preamboli e senza armonizzazione (cfr. es. 12), con un secondo tema (*Andante*) cullante e quasi ‘galleggiante’ su un accompagnamento di ampi arpeggi del pianoforte; il secondo movimento, “soffuso di accorata poesia elegiaca, squisitamente sentito e disegnato con grave estrema semplicità”<sup>218</sup>, si apre in un clima profondamente meditativo, per sfociare presto in una cullante *berceuse* (cfr. es. 13), che animandosi a poco a poco e facendo proprio anche il tema di apertura, crea un’atmosfera espressiva sempre più tesa<sup>219</sup>, fino a risolvere in una liberatoria affermazione del tema in *forte*, ora non più accompagnato dalle oscillanti terzine del pianoforte, ma appoggiato su un lungo pedale di mi (16 battute): perdendo via via energia, esso conclude infine su delicate atmosfere in *pianissimo*; il *Vivace* finale è un vorticoso movimento anch’esso costruito sul contrasto di due temi, ambedue ritmicamente molto marcati, il primo su semicrome che creano un effetto quasi di *perpetuum mobile*, il secondo più deciso e pesante su semiminime staccate; il tutto, in ogni caso, in regime assolutamente diatonico, come del resto nei primi due movimenti, conferendo così alla *Sonata* una spiccata caratteristica di luminosa chiarezza, caratteristica che il critico Alfredo Gatta, recensendo la composizione sulle pagine della rivista *Brescia*, riconobbe subito come tipicamente margoliana:

“Una precisa caratteristica, dote preziosa del compositore Franco Margola è quella di possedere una personalità spiccata e distinta. Lo stile è limpido, chiaro, netto, senza alcuna oscillazione di reminiscenze antiche o recenti. In questo suo ultimo lavoro [appunto la *Sonata* per violino e pianoforte, n.d.r.], si ha dinanzi tutto una linea disegnata e diretta. Egli possiede un suo sistema, una sua base; omogeneità e solidità ornano il tessuto organico della sua *Sonata*, dalle quali poi muovono, svolte con perizia tecnica efficace e gustose idee musicali. Questa sua specie di ‘leit-motiv’ fulcro della composizione permette al musicista di abbandonarsi a tutte le gioie della varietà ritmica, senza fargli scostare o dimenticare il suo assunto artistico”<sup>220</sup>.

<sup>213</sup> ZANETTI, *Novecento*, p. 971, nota 163.

<sup>214</sup> ‘Il Concerto del Dopolavoro orchestrale e una nuova composizione del M.o Margola’, in: *L’Italia*, 30 giugno 1935. L’articolo, a firma ‘A. G.’, è verosimilmente attribuibile ad Alfredo Gatta.

<sup>215</sup> Nino Fara, in *Rivoluzione liberale*, 11 febbraio 1946.

<sup>216</sup> ‘Il Concerto del Dopolavoro orchestrale e una nuova composizione del M.o Margola’, in: *L’Italia*, 30 giugno 1935.

<sup>217</sup> *Il Corriere emiliano*, 27 maggio 1931.

<sup>218</sup> GATTA, Alfredo. ‘Franco Margola’, in: *Brescia*, IV/7, luglio 1931, p. 55.

<sup>219</sup> Sullo spartito l’indicazione *animando a poco a poco* interessa 30 battute, di cui le ultime 18 sono in *crescendo*.

<sup>220</sup> GATTA, Alfredo. ‘Franco Margola’, in: *Brescia*, IV/7, luglio 1931, p. 55. A quanto ci risulta, questo fu il primo scritto critico che riguardasse la figura e l’opera di Franco Margola. Il musicista aveva allora ventidue anni.

Sonata  
per violino e pianoforte  
Franco Margola  
16 febbraio 1951

Sostenuto. min 10

The musical score is handwritten and consists of three systems of staves. The first system has a treble clef and a 3/8 time signature. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic. The second system continues the piano part with a piano (p) dynamic. The third system shows the violin part with a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Es. 12: Franco Margola, Sonata n. 1 in re per violino e pianoforte (dC 12). I mov., batt. 1-12.

Es. 13: Franco Margola, *Sonata n. 1 in re* per violino e pianoforte (dC 12). II mov. (*Lento*), batt. 23-28.

Più ambizioso e complesso risulta essere il *Quintetto in fa diesis* per archi e pianoforte (dC 17), presentato per i saggi finali del conservatorio nell'anno 1933, cioè poco prima del conseguimento del diploma in composizione. Questo lavoro sembra voler portare a pieno compimento quelle aspirazioni stilistiche che il giovane musicista aveva già dimostrato nelle precedenti composizioni: genericamente considerando, si può parlare di "tratti vigorosi, ritmi maschi e decisi, tecnica sicura, discorso logico, architettura quadrata, senso della misura"<sup>221</sup>, insomma di puro neoclassicismo margoliano; più dettagliatamente, si possono notare alcuni aspetti caratteristici del linguaggio musicale del Margola di questi anni, già comparsi in altri lavori come la sopracitata *Sonata* per violino: ad esempio l'attacco deciso del tema nel primo movimento, su un unisono che non ammette armonizzazioni (soluzione questa in verità non del tutto originale, dal momento che i suoi stessi maestri ne avevano fatto uso: basti considerare la già ricordata *Sonata* per violoncello e pianoforte del 1925 di Achille Longo<sup>222</sup>); o la presentazione di una melodia fortemente espressiva su un accompagnamento di ampi accordi arpeggiati del pianoforte (ad esempio alle batt. 111-120); oppure la struttura tripartita, riassumibile in *Sostenuto - Più mosso - Sostenuto*, del primo movimento; o, ancora, l'andamento oscillante, quasi cullante del secondo movimento, gradualmente animato da una tensione espressiva che cresce sempre più per poi smorzarsi e tornare all'originaria atmosfera sognante; infine, il carattere focoso e fortemente ritmico dell'ultimo movimento, che concludendo tende ad affrettare divenendo ancora più mosso: tutti elementi che torneranno frequentemente nelle musiche di Franco Margola, divenendo quasi tipici del suo linguaggio. Ma rispetto alle creazioni precedenti, qui Margola si fa più audace, più sicuro nel dominio tecnico della materia, più disinvolto nella distribuzione delle parti, in definitiva più personale, riuscendo "a creare una composizione veramente originale, con un linguaggio musicale vario per ritmo e nuovo per gli accenti stilistici, da ricordare per la gaiezza degli impasti l'arte del grande compositore svizzero Ernesto Bloch"<sup>223</sup>. In esso il bresciano accolse anche alcune arditezze mutuare da Stravinsky, quali le momentanee concessioni a sovrapposizioni politonalità, come mostrato all'es. 14 (realizzate però, specifica Brunelli, "con tale moderazione, che quasi non ce se ne accorge"<sup>224</sup>), mostrando così di volersi adeguare ad un linguaggio moderno, se non proprio spregiudicato. Ricordiamo infatti che "dopo la *Sagra* la politonalità divenne cosa di uso corrente presso la maggioranza dei musicisti europei più arditi. Ed oggi non è

<sup>221</sup> BRUNELLI, *Margola*, p. 351.

<sup>222</sup> Dedicata a Gaspar Cassadó e pubblicata a Firenze da Forlivesi nel 1929.

<sup>223</sup> *Il Popolo*, 30 ottobre 1947.

<sup>224</sup> BRUNELLI, *Margola*, p. 351.

più il caso di discutere se il nuovo fenomeno sia stato un bene o un male; esso ci appare come un fatto compiuto [...]”<sup>225</sup>.

Es. 14: Franco Margola, *Quintetto per archi e pianoforte* (dC 17), III mov., batt. 66-68.

La composizione, in ogni caso, riscosse ottimi consensi da parte della critica, che la definì “austeramente severa, d’una bellezza composta e quasi classica”<sup>226</sup>, “improntata a moderna ma non vuota sensibilità, avvalorata da calore discorsivo su sfondo impressionistico”<sup>227</sup>, “gettata con polso vigoroso, con rilievi decisi, maschi, con sicurezza tecnica, con calor d’ispirazione”<sup>228</sup>, con “in sé il pregio dell’opera d’arte, cioè il potere di conquistare gli animi”<sup>229</sup> e “tutto un crescendo d’esaltazione dello spirito giovanile, di nobili ardimenti”<sup>230</sup>; e gli stessi commentatori si sono poi soffermati con maggiore attenzione nella descrizione dell’opera, specificando che “la melodia è diritta, vibrante, audace; armonia libera e squisitamente nuova; il tutto espresso e svolto in un’atmosfera di logica ortodossia e di vera chiarezza esemplare”<sup>231</sup>; oppure, analizzandola più da vicino, come fece il Brunelli:

“il primo tempo è aspirazione verso idealità non ancora del tutto ben definite, passione che non sbocca ancora nel pianto. Il secondo tempo si svolge quasi tutto su un movimento ondulatorio ritmico e melodico che dà l’impressione della vaga continuità d’un stato d’animo, che trova la sua esplicazione dapprima in colloquio tra gli strumenti, poi in un breve momento eroico, infine in un allontanarsi di voci alternantesi tra violino e pianoforte, cui segue una contemplazione della natura qua e là elevantesi in estasi. Nel terzo tempo c’è un magnifico impeto di giovinezza: al torbido pensiero, appena sfiorante la nobiltà dei concetti, segue un grido di vittoria: al burlesco, appena accennato, segue la schietta festività con ritmi e figurazioni melodiche d’intonazione campestre: il tutto sempre in un alone di entusiasmo, di foga giovanile”<sup>232</sup>.

<sup>225</sup> CASELLA, Alfredo. ‘Problemi sonori odierni’, in: *21 + 26*, Roma - Milano, Augustea, 1931, p. 71. Lo scritto risale all’agosto 1923 e contiene alcune pagine dedicate proprio alla tecnica della politonalità: in esse è considerata anche la “naturale *politonalità* risultante fra tasti *bianchi* (scala maggiore) e *neri* (scala cinese)” (*ivi*, p. 78), della quale il passo citato dal *Quintetto* di Margola è un esempio tipico. Anche all’inizio del ben più noto *Concerto in sol* per pianoforte e orchestra di Maurice Ravel (composto tra il 1929 e il 1931) si ha nella parte pianistica un andamento bitonale chiaramente determinato dalla struttura in tasti bianchi e neri della tastiera.

<sup>226</sup> *L’Italia*, 24 dicembre 1933.

<sup>227</sup> *L’Unione Sarda*, 15 dicembre 1933.

<sup>228</sup> *Il Popolo di Brescia*, 15 aprile 1934. L’articolo, a firma “V. B.”, è da attribuire a Vittorio Brunelli.

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> *Ibid.*

<sup>231</sup> *L’Italia*, 24 dicembre 1933.

<sup>232</sup> *Il Popolo di Brescia*, 15 aprile 1934.



di questi anni: quello lirico cameristico, che appunto in questo periodo suscitò nel giovane compositore un interesse per nulla saltuario, mentre verrà poi gradualmente sempre più trascurato negli anni seguenti. Pienamente inserito nella temperie culturale del tempo, Margola affrontò direttamente il problema della musica vocale, per la quale in Italia allora si cercavano vie alternative all'ormai consunto genere della romanza lirica ottocentesca. Si può dire che se la musica strumentale trovava nei recuperi del neoclassicismo nuove energie rivitalizzanti, la musica vocale, ben più carica di condizionamenti ottocenteschi, attraversava un momento di crisi profonda, tanto che proprio in quel 1933 in cui Margola si affacciava al mondo come compositore diplomato il critico Luigi Colacicchi<sup>233</sup> giungeva a scrivere che

“la lirica è morta. Essa vagola nella via lattea della imprecisione ritmica e dell'indecisione armonica, il discorso sonoro seguendo per lo più una struttura verbale, di cui la musica, se vuole concretarsi come musica, non può necessariamente tener conto. È fatale che a un certo punto la parola va in un certo senso e i suoni in un altro. La conciliazione è pressoché impossibile, all'infuori del declamato. Ma la declamazione non realizza quasi mai un'interpretazione musicale *sintetica* della lirica posta in musica. La lirica insomma, sembra che sia ancora un problema da risolvere nella musica moderna: l'unico, forse, ma tutt'altro che secondario, se si pensa a quella proiezione del canto sul palcoscenico che è l'opera”<sup>234</sup>.

Es. 16: Franco Margola, *Malinconia* per canto e pianoforte (dC 2). Batt. 20-22.

Il problema riguardava tutti i musicisti in qualche modo impegnati, e ognuno lo affrontava naturalmente a proprio modo: citiamo, a solo titolo esemplificativo, le *Chansons des medians* per voce e pianoforte di Luigi Rognoni, canzoni che secondo le esplicite indicazioni del compositore dovevano essere “eseguite con voce quasi afona, monotona: le note debbono risaltare dure e il testo chiaro e ben parlato”<sup>235</sup>. Di fatto Margola non risolse la questione e fu per questo probabilmente che abbandonò poi il genere. Tuttavia egli si mise su posizioni relativamente avanzate per l'Italia di quegli anni, offrendo esempi quasi più spregiudicati rispetto alle proprie coeve opere strumentali. Un breve sguardo di massima a questo gruppo di composizioni è sufficiente per rendersene conto, come d'altra parte è sufficiente anche per verificare quanto affermato dal Colacicchi, soprattutto per quanto riguarda la prevalente tendenza ad una declamazione del testo: non

<sup>233</sup> Luigi Colacicchi, nato ad Anagni nel 1900, fu critico musicale de *Il Popolo di Roma* e del *Messaggero* oltre che collaboratore di numerose riviste specializzate. Compositore e direttore di coro, fondò e diresse il coro dell'*Accademia Filarmonica Romana*, e curò la raccolta dei *Canti popolari di Ciociaria*. Tra le sue opere ricordiamo il balletto *La belle au bois dormant*. Cfr. ALLORTO-FERRARI, *Dizionario*, pp. 101-102.

<sup>234</sup> COLACICCHI, Luigi. 'La Mostra Nazionale del Sindacato Fascista dei Musicisti', in: *La rassegna musicale*, n. 6, 1933, pp. 104-109.

<sup>235</sup> Le tre canzoni - *Voici la douce nuit de mai*, *Laissez jouer jeunes gens*, e *Mon mari m'a diffamée* - su testi di un anonimo francese del sec. XV, vennero pubblicate dalla Carisch a Milano nel 1937. Rognoni donò a Margola la prima di queste a Milano il 23 febbraio 1938, dedicandogliela “con affetto e disperazione”.

a caso, l'interesse principale di queste liriche sta nella parte dell'accompagnamento strumentale, più che sulla linea vocale in sé, generalmente strutturata appunto su un declamato pienamente sottomesso all'andamento sillabico del testo.

Moderato, espressivo - (♩ = 63 circa)

CANTO

Voc - ca ad - du - ro - sa e fre - sca, voc -

PIANOFORTE

*legato*  
*mp*

- ca az - zuc - co - sa e ddo - ce, ad - do' c'ò tuo se mme - sca stu scia - to, ad - do' la

*f* *mf* *mf* *p*

*cresc. e affrettando* - - - *a tempo*

vo - ce è mu - se - ca, è su - spi - ro, è suo - no cristal - li - no, voc - ca e cu - ral - lo fi - no, cchiù pu - ra 'e nu - za -

*cresc. e affrettando* - - - *a tempo*

- fi - ro Si' per - la pre - zio - sa Si' nù - mè - le - zucche -

*subito*  
*pp* *p* *mf* *p*

Copyright 1928 by F. CURCI - Napoli. F. 479 C.

Es. 17: Achille Longo, *Vocca addurosa*, per canto e pianoforte, batt. 1-15.

Tali caratteristiche sono pienamente evidenti fin dai primi lavori a noi pervenuti, già ad esempio nelle *Tre liriche* per canto e pianoforte redatte con cura minuziosa in un fascicolo che risale agli anni 1928-29. Basta un rapido sguardo alla prima di esse, intitolata *Malinconia* (dC 2) per notare l'andamento rigorosamente sillabico e declamatorio della linea

vocale e per rendersi conto che ciò che realmente interessava il compositore era la struttura armonica dell'accompagnamento pianistico: diremmo anzi che la ricerca di un linguaggio armonico personale costituisce l'aspetto predominante di queste composizioni, essendo fra l'altro rari e privi di particolare rilevanza quei timidi riferimenti al testo che si incontrano ad esempio alla battuta 6 della suddetta lirica, dove l'acqua e gli amori nascenti sono resi con una rapida scaletta ascendente in pianissimo, "come glissé" (cfr. es. 15).

In tutto questo, Margola afferma i principi di un diatonismo che resterà caratteristico del suo linguaggio compositivo fino agli ultimi anni e che come tale mai rinnegherà totalmente le tradizionali strutture della tonalità. Si considerino ad esempio le battute finali della stessa lirica che abbiamo qui sopra citato e si noti come Margola cerchi soluzioni armoniche originali per una linea melodica pienamente tonale (cfr. es. 16).

Luigi Colacicchi metteva in luce anche un altro aspetto abbastanza frequente in queste liriche, e cioè quello della "imprecisione ritmica", in conseguenza della quale Margola spesso ricorre a cambiamenti di misura (la *Lirica per canto e orchestra* [dC 6] è un esempio tipico, nella quale il tempo continuamente oscilla tra strutture in 2/4, 3/4, 4/4 e 5/4) il cui effetto, trattandosi per lo più di andamenti lenti, è proprio quello di uno scioglimento dell'ossatura ritmica della musica.

Nulla di particolarmente nuovo sotto il sole, dunque, dal momento che altri compositori mostravano atteggiamenti simili: citiamo, tra i numerosi possibili, un solo esempio di Achille Longo, certamente conosciuto da Franco Margola (che ne ebbe in omaggio lo spartito dallo stesso autore nel febbraio del '34): la lirica napoletana *Vocca addurosa*<sup>236</sup>, composta nell'aprile 1927, e strutturata sugli stessi criteri compositivi che abbiamo appena enunciato: andamento sillabico, tono declamato, struttura ritmica abbastanza elastica, procedimenti armonici moderni (cfr. es. 17). Ciò non significa naturalmente che le composizioni di Margola siano prive di alcun valore o addirittura scontate. Ricordiamo che in questi anni la musica italiana faticava ancora a liberarsi dalle pastoie di un tardo romanticismo restio a scomparire: e il linguaggio margoliano, come quello dell'esempio di Longo che abbiamo citato, doveva risultare decisamente moderno per quei tempi, anche se non necessariamente di estrema avanguardia.

CANTO

Poi che 'l cam - min — m'è chiu - so di mer - ce - de per di - spe -

ra - ta vi - a son di lun - ga - to da gli oc - chio - v'è - ra

Es. 18: Franco Margola, *Poi che 'l cammin* per canto e pianoforte (dC 14), batt. 10-15.

Nelle liriche seguenti Margola sembra compiacersi di questa modernità di linguaggio, sfruttando soluzioni non 'ortodosse' con una insistenza tale da rasentare qua e là la sfacciata ostentazione. Si veda ad esempio all'inizio della lirica *Poi che 'l cammin* (dC 14)<sup>237</sup>, il vistoso procedimento per quinte vuote parallele della parte affidata alla mano sinistra nell'accompagnamento del pianoforte (cfr. es. 18); procedimento ampiamente riutilizzato anche in *Qual donna canterà...* (dC 18; cfr. es. 19), in *Se voi udiste la voce dolente* (dC 19), in *Clausura - Mattutino* (dC 20), nella *Pregghiera d'un Clefista* (dC 21; cfr. es. 20), in *Cantare, e perché?* (dC 25; cfr. es. 21) e nelle più tarde *Cammina, cammina* (dC 61)<sup>238</sup>, *Ritorno* (dC

<sup>236</sup> Terza delle *Quattro liriche napoletane su poesie di Salvatore di Giacomo*, Napoli, Fratelli Curci, 1928.

<sup>237</sup> Pubblicata una decina d'anni dopo la composizione dall'editore Bongiovanni.

<sup>238</sup> Composta nel 1940 e pubblicata da Bongiovanni, Bologna, 1941.

65; cfr. es. 22)<sup>239</sup>, *Non indugiare ai margini del bosco* (dC 78)<sup>240</sup> e *Possa tu giungere* (dC 101)<sup>241</sup>.

Vain dunque Amor ce - gion d'ogni mio be - ne

d'ogni speranza e d'ogni li - be - fet - to con - tra - mo in

si - mi

non se' so spir - ni dell' amare pe - ne

Es. 19: Franco Margola, *Qual donna canterà...* per canto e pianoforte (dC 18), batt. 9-20.

<sup>239</sup> Anch'essa del 1940.

<sup>240</sup> Datata Parma, 5-23 marzo 1945.

<sup>241</sup> Composta nel 1951 e pubblicata sei anni più tardi da Ricordi. In forma meno insistente e ostentata si riscontra questo procedere per quinte vuote anche nella prima versione della *Lamentazione* (dC 22) e nella più tarda *Possa tu anima mia* (dC 180c).

Es. 20: Franco Margola, *Preghiera d'un Clefta* per canto e pianoforte (dC 21), batt. 23-33.

In alcune di queste liriche Margola si spinge anche oltre, scrivendo analoghi passaggi per settime parallele (vuote, o formate dalla sovrapposizione di due quarte), come nelle citate *Cammina, cammina* (cfr. es. 23) e *Ritorno* (cfr. es. 22).

La ricorrenza dunque a tali espedienti compositivi è tanto frequente da poter essere considerata tipica di questo gruppo di opere, sebbene un discorso inerente allo stile musicale richiederebbe un'analisi ben più approfondita che qui non intendiamo affrontare.

Diremo soltanto che in alcune di queste liriche, sebbene siano inevitabili le tracce di sollecitazioni esterne (Pizzetti e Malipiero), la personalità di Margola riesca ad emergere già con una certa chiarezza.

Dalla *Preghiera d'un Clefta*, ad esempio, “prende le mosse quella dimensione ‘epica’ che è una delle componenti più rilevanti dello stile maturo del compositore”<sup>242</sup>. Di essa Alfredo Gatta ebbe a scrivere, con i suoi consueti toni entusiastici:

“Non crediate che il Margola componga sottolineando il testo letterario di Niccolò Tommaseo. Fuor del caso di far cantare la voce facendole tener dietro alla meno peggio l'istrumento accompagnatore, come i musicisti impotenti per i quali ogni parola ha da essere interpretata (sovrapposizione d'accordi agli acuti per dare il suono delle campane; cromatismo per esprimere il vento l'acqua il fuoco o altri elementi oppure qualsiasi passione disperata; trillo di prammatica per il cinguettio degli uccelli), il Nostro non tende 'à épatier les bourgeois' con frivole e inutilmente preziose raffinatezze armoniche, ma costruisce la preghiera del clefta. Non fa lavoro di commento di interpretazione di collaborazione alla poesia del Tommaseo; non evoca il regno d'oltre tomba con ferali accordi, non indulge in figurazioni simboliche o magari in suoni onomatopeici che, scintillanti e stridenti, facciano supporre il corruscare delle armi. Tutto questo sarebbe impressionismo, quell'impressionismo che in Claude Debussy è magia, arte somma, mentre in ogni suo tardo imitatore è

<sup>242</sup> UGOLINI, *Margola*, p. 468.

stonatura. Non commento, abbiamo detto, e nemmeno interpretazione pedestre della parola come tale, ma intensificazione del valore poetico. Il commento, la interpretazione, l'espressionismo, la traduzione in suoni del mare, dei monti (vulgo: descrizione), delle albe, dei giorni, delle notti, è opera di qualsiasi musicista dozzinale, oppure non è che affermazione dilettantesca, della quale, purtroppo, anche qualche musicista celebre non è immune. Il canto d'un Clefta è costruttivo, perché violento, rude, disperato, fortissimo ed ha un'aspra concitatissima sillabazione, pur non essendo né precipitato, né caotico, ma chiaro, d'una chiarezza ruvida e sincera nella sua veemenza.

*e un passati ta... an... e ancora dor - me*

*nel suo asilo fremendo an - co - ra*

*e tu! e tu! sen - za pie - tà! an - cora ma pe -*

*- no - la! ancora ma pa - ro - la! e - na parola*

*rit.*

Es. 21: Franco Margola, *Cantare, e perché?*, per canto e pianoforte (dC 25), batt. 12-21.

Il pianoforte è in funzione del canto, in quanto, pur avendo preclusa ogni possibilità di evocazione letteraria o di pittura d'ambiente, è anch'esso concorrente all'unità costruttiva. Così melodia e armonia aderendo alle parole ed al senso di esse, una cosa sola fanno ben definita: la supplica dell'uomo d'armi, del clefista ribaldo e ladrone, che, al capomastro che gli deve fare la tomba, ordina: 'fammi una bella fossa, che sia larga per l'armi, lunga per la lancia...' Costruttività, e perciò in un certo senso classicità. Come estetica, in musica si trova la genesi della costruttività in Igor Stravinsky, il quale, antiromantico, antiwagneriano fino all'odio e per reazione sinceramente innamorato, quasi fino alla tenerezza del Verdi di Traviata, ci ha dato il parlante esempio nella Petrouchka...<sup>243</sup>.

Handwritten musical score for the first system. The vocal line (soprano) has the lyrics: *eccostasse stan-ce ha inghiotte l'anta*. The piano accompaniment consists of two staves (right and left hand) with chords and melodic fragments. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Handwritten musical score for the second system. The vocal line has the lyrics: *Lulla tolta in un inello qua ce*. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines. The key signature remains two flats.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line has the lyrics: *palli-to e - san + qua*. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines. The key signature remains two flats.

Handwritten musical score for the fourth system. The vocal line has the lyrics: *Cupa la iunna ta-ce un meglio piange*. The piano accompaniment continues with chords and melodic lines. The key signature remains two flats.

<sup>243</sup> GATTA, Margola, p. 42.

Es. 22: Franco Margola, *Ritorno per canto e pianoforte* (dC 65), batt. 17-26.

*p*  
Cum . mi . nu , cum . mi . nu per le stra . de del ven . to

*p*

*cresc.*  
e sul . le nu . bi chia . ma il su . o

*cresc.*

Es. 23: Franco Margola, *Cammina, cammina*, per canto e pianoforte (dC 61), batt. 20-23.

In tutto questo Gatta riscontrava positivamente una natura ‘classica’ del linguaggio margoliano, giungendo a definire “d’una compostezza monumentale” la lirica *Lamentazione* (dC 22): “classica anch’essa, vorrei dire soggettivamente classica se le parole non ingenerassero confusione, è bachiana per solennità e ampiezza di proporzione...”<sup>244</sup>.

Anche riguardo ai testi musicati ci limiteremo ad un breve accenno: solo per notare l’interesse di Margola per i versi ‘classici’: Petrarca (*Poi che ‘l cammin*<sup>245</sup> [dC 14]), Boccaccio (*Qual donna canterà...*[dC 18]), Cino da Pistoia<sup>246</sup> (*Se voi udiste la voce dolente* [dC 19]), Giuliano d’Egitto, tradotto da Emilio Mariano (*Possa tu giungere* [dC 101]), Virgilio, tradotto da Salvatore Quasimodo (*Primavera* [dC 68a], perduta) e Niccolò Tommaseo, la cui traduzione da un originale greco della *Preghiera d’un Clefta* era significativamente già stata messa in musica da Ildebrando Pizzetti (*Il Clefta prigioniero*)<sup>247</sup> nel 1912 e, come si è già visto, da Vito Frazzi nel 1921<sup>248</sup>. In seguito, negli anni in cui la temperie neoclassica sarà meno condizionante, Margola si servirà dei testi dell’amica bresciana Anna Paola Bonazzoli (*Baciarmi o luna* [dC 56], *Ritorno* [dC 65], *Burrasca* [dC 66], *Ninna nanna* [dC 67], *Alba* [dC 68]) e poi anche di liriche proprie (*Cammina, cammina* [dC 61], *La dolce vita è lontana* [dC 77] e *Non indugiare ai margini del bosco* [dC 78]).

Tali considerazioni ci hanno spinto tuttavia oltre il periodo di studi compiuti a Parma. Diplomatosi nella sessione estiva dell’anno scolastico 1932-33<sup>249</sup>, Franco Margola si immerse in un’intensa attività compositiva che lo lanciò presto

<sup>244</sup> *Ibid.*

<sup>245</sup> Sonetto CXXX del *Canzoniere*.

<sup>246</sup> Cino da Pistoia aveva destato gli interessi anche di Alfredo Casella, che nel 1923 aveva musicato la lirica *Giovane bella, luce del mio core*, prima delle *Tre Canzoni Trecentesche op. 36*.

<sup>247</sup> Quarta delle *Cinque liriche* per canto e pianoforte pubblicate separatamente dall’editore Forlivesi di Firenze (la prima di esse è la notissima *I pastori* su testo di Gabriele D’Annunzio).

<sup>248</sup> Cfr. nota **Errore. Il segnalibro non è definito.**

<sup>249</sup> E non nel 1932 come erroneamente ricordato da Alfredo Gatta (cfr. GATTA, *Margola*, p. 39), né nel 1934, come altrettanto erroneamente riferito da Vittorio Brunelli (cfr. BRUNELLI, *Margola*, p. 350) e poi da tutti i biografi successivi che al suo scritto hanno fatto riferimento, tra i quali citiamo ad esempio: MONTI, T.. ‘Profilo di Franco Margola’, in: *Risveglio delle Lettere della Cultura e dell’Istruzione*, XIX/2, Settembre-Ottobre 1967, p. 15; TOLASI, *Margola*, p. 345; BIGNAMI, *Enciclopedia*, p. 153; *DEUMM*, Le biografie, IV, p. 662; CARUGATI, Raffaele. ‘Franco Margola: ottant’anni di musica’, in: *Strumenti e musica*, Dicembre 1988, p. 73 (ripubblicato in: *Civiltà Musicale*, III/2, Maggio 1989, p. 53; BIZZARINI, Marco. ‘Ricordando Margola’, in: *La Gazzetta di Brescia*, 19 aprile 1992; ed anche il curatore di queste note (DE CARLI, *Omaggio*): tipico esempio di insistente trasmissione di un’imprecisione storica dovuta ad una probabile svista della fonte originale. Riportiamo in proposito il testo del certificato di diploma rilasciato dal R. Conservatorio ‘Arrigo Boito’ in Parma:

“Il sottoscritto certifica che l’ex alunno di questo R. Conservatorio *Margola Francesco* di Alfredo ha nel giugno del corrente anno conseguito il diploma di licenza superiore di Composizione riportando negli esami le seguenti votazioni:

sulla ribalta nazionale: si apriva così il periodo più felice della sua carriera di musicista.

---

1<sup>a</sup> prova: punti Sette |  
2<sup>a</sup> “ “ Nove e 50/100 |  
3<sup>a</sup> “ “ Sette e 80/100 } Media Otto e 66/100  
4<sup>a</sup> “ “ Nove e 50/100 |  
5<sup>a</sup> “ “ Nove e 50/100 |

Si certifica inoltre che il Margola durante la sua permanenza nell'Istituto, venne licenziato da tutte le seguenti materie complementari tecniche e letterarie obbligatorie:

Pianoforte punti Dieci  
Canto gregoriano “ Otto  
Canto “ Otto  
Letteratura drammatica “ Nove  
Organo “ Otto  
Storia della musica “ Otto  
Solfeggio |  
Violino |  
Italiano } Venne dispensato dagli esami per avere presentato i titoli equipollenti.  
Storia |  
Geografia |

In ultimo si certifica che il suddetto sig. Margola ha sostenuto gli esami sui programmi stabiliti precedentemente all'entrata in vigore del R. D. 11 dicembre 1930 N° 1945.

Parma 5/8/1933 (Anno XI)

p[er] Il Direttore

Il 1° segretario

Montagna

Franco Margola conservava un altro documento ufficiale, rilasciato a Parma il 26 febbraio 1934 e autenticato da un notaio di Brescia il 10 giugno 1949, nel quale si legge che “Il Direttore del R. Conservatorio di musica ‘Arrigo Boito’ in Parma / visti gli articoli 223 e 224 del Regolamento generale per l'applicazione della Legge 6 luglio N. 734, approvato con D. L. 5 maggio 1918 N. 1852. / RILASCIA / al Sig. MARGOLA FRANCESCO di Alfredo il presente / DIPLOMA DI LICENZA DI GRADO SUPERIORE (Composizione) / Il Candidato ha sostenuto gli esami sui programmi stabiliti precedentemente all'entrata in vigore del R. D. 11-12-1930 N° 1945 (Pagata tassa diplomi £. 25,10 - Boll. N° 1 in data 9-8-933 / Il Direttore F.to L. Ferrari Trecate”. Segue un dettagliato attestato delle prove d'esame, nel quale si apprende che le cinque materie principali erano: *Madrigale* (Sette), *Sonata* (Nove e 50/100), *Scena Lirica* (Sette e 80/100), *Esecuzione estemporanea di un brano di partitura istrumentale* (Nove e 50/100) e *Interpretazione a prima vista di un brano di partitura per pianoforte e canto* (Nove e 50/100); *Solfeggio*, *Violino*, *Pianoforte*, *Canto gregoriano*, *Canto*, *Organo* e *Storia della musica* costituivano le materie complementari (per le quali Margola ebbe una votazione media di Otto e 40/100), mentre *Letteratura drammatica*, *Italiano*, *Storia* e *Geografia* erano le materie letterarie (per le quali Margola ebbe la media del Nove, dal momento che sostenne solo l'esame di *Letteratura drammatica*); inoltre si apprende che “La Commissione esaminatrice fu composta dei Signori: Prof. Dario Rossi (estraneo), Prof. Longo Achille, Prof. Conte Vatulli Francesco, Prof. Furlotti Arnaldo, e presieduta dal sottoscritto”, cioè dal direttore del Conservatorio, Luigi Ferrari Trecate. Nulla sappiamo di Dario Rossi né di Francesco Conte Vatulli (supponiamo che ‘Conte’ sia parte del nome e non titolo nobiliare, dal momento che non risulta esistere alcuna famiglia Vatulli col titolo comitale né iscritta all'albo della nobiltà italiana, cfr. SPRETI, Vittorio. *Enciclopedia storico-nobiliare italiana cit.; Libro d'Oro della Nobiltà Italiana cit.*), mentre di Achille Longo e Luigi Ferrari Trecate si è già detto. Aggiungeremo dunque solo qualche breve nota su don Arnaldo Furlotti (S. Secondo [Parma], 1880 - Parma, 1958), sacerdote musicista che aveva conseguito diversi diplomi musicali al Conservatorio di Parma, studiando principalmente con Arnaldo Galliera e Guido Alberto Fano, e che fu poi insegnante di storia della musica presso lo stesso istituto, svolgendo contemporaneamente l'incarico, dal 1906 al 1948, di direttore della cappella del Duomo di Parma. Compose molte opere sacre, tra le quali *Judith* (Palermo, 1911), *La samaritana* (1919) e il dramma *La Maddalena* (mai rappresentato), e altra musica sinfonica e vocale. Fu anche autore di alcuni scritti (*Riflessi e profili*, Parma, 1956, oltre al citato saggio su *Il Reale Conservatorio di musica 'A. Boito' di Parma*). Cfr. ZANETTI, *Novecento*, p. 324.



R.<sup>o</sup> CONSERVATORIO DI MUSICA  
"Arrigo Boito,"  
IN PARMA

Il sottoscritto Certifica che, l'ex  
alunno di questo R.<sup>o</sup> Conservatorio  
Margola Francesco di Alfredo,  
ha, nel giugno del corrente anno,  
conseguito il Diploma di Licenza  
Superiore di Composizione ripor-  
tando negli esami le seguenti  
votazioni:

1. prova	punti	Sette	} Media Otto e 66/100
2. " " "	"	Nove $\frac{50}{100}$	
3. " " "	"	Sette $\frac{50}{100}$	
4. " " "	"	Nove $\frac{50}{100}$	
5. " " "	"	Nove $\frac{50}{100}$	

Si certifica inoltre che il Margola  
durante la sua permanenza nell'Isti-  
tuto, venne licenziato da tutte le  
seguenti materie complementari  
tecniche e letterarie obbligatorie:

Pianoforte	punti	Dieci
Canto gregoriano	"	Otto
Canto	"	Otto
Letteratura Grammatica	"	Nove
Organo	"	Otto



a Franco Margola  
in ricordo

Ildebrando Pizzetti

22-23-V-'32

Ritratto di Ildebrando Pizzetti con dedica a Franco Margola.